

ACADEMIA DE ȘTIINȚE A MOLDOVEI
INSTITUTUL PATRIMONIULUI CULTURAL
CENTRUL STUDIUL ARTELOR



ARTA

SERIA ARTE AUDIOVIZUALE

MUZICĂ

TEATRU

CINEMA

Serie nouă
Vol. XXIII, nr. 2

CHIȘINĂU ♦ 2014

Colegiul de redacție

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

Academician Cornel Țăranu (Cluj, România)

Dr. hab. Victor Ghilaș

Dr. hab. Nelly Kornienko (Kiev, Ucraina)

Dr., profesor George Banu (Paris, Franța)

Dr. Dumitru Carabăț (București, România)

Dr. Violina Galaicu

Profesor Jean-Pierre Han (Paris, Franța)

Dr. Dumitru Olărescu

Magistru Maria Pischloger (Viena, Austria)

Dorina Khalil-Butucioc – secretar de redacție

Recenzenți

Academician Mihai Cimpoi

Dr. hab. în filosofie Gheorghe Bobână

Procesare computerizată și tehnoredactare: *dr. Liliana Condraticova*

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

© Institutul Patrimoniului Cultural al Academiei de Științe a Moldovei, 2014.

Descrierea CIP a Camerei Naționale a Cărții

Arta/Academia de Științe a Moldovei, Institutul Patrimoniului Cultural, Centrul Studiul Artelor; col. red.: Ana-Maria Plămădeală (red.-șef),...- Chișinău: Editura Garomont, 2014 – ISSN 2345–1181, 2014: Arte audiovizuale. Serie nouă. Vol. XXIII, nr. 2, 2014. 176 p. Bibliografie și note la sfârșitul articolului. 200 ex.

ISSN 2345–1181

CUPRINS

| | |
|---|-----|
| ♦ ARTA MUZICALĂ | |
| Parascovia ROTARU | |
| <i>Originea și evoluția innografiei creștine: considerații preliminare</i> | 5 |
| Violina GALAICU | |
| <i>Personalitatea și opera lui Filothei sin Agăi Jipei în lumina decantărilor istoriografice recente</i> | 11 |
| Victor GHILAȘ | |
| <i>Dimitrie Cantemir – muzicianul în exegezele literaturii francofone din secolul al XIX-lea</i> | 16 |
| Vasile CHISELIȚĂ | |
| <i>Muzică populară, muzică folclorică, muzică tradițională, muzică neo-tradițională: de la metaforă la metodă de cercetare a sistemului culturii populare sincretice contemporane din Moldova/Basarabia</i> | 22 |
| Liudmila REABOȘAPCA | |
| <i>Dynasties of musicians: pianist Mark Zeltser</i> | 29 |
| Aurelian DĂNILĂ | |
| <i>Operele compozitorilor din Moldova pe scena Liricului chișinăuian (4). „Casa mare” de Mark Kopytman</i> | 36 |
| Elena NAGACEVSCHI | |
| <i>„Missa” de Vladimir Ciolac</i> | 40 |
| Victoria TCACENCO | |
| <i>„Океан Эльзи” versus „Zdob și Zdub”: repere comparative</i> | 45 |
| ♦ ARTA CINEMATOGRAFICĂ ȘI TELEVIZIUNEA | |
| Ana-Maria PLĂMĂDEALĂ | |
| <i>Paradoxurile identitare ale artei cinematografice din spațiul românesc</i> | 52 |
| Mihai POIATĂ | |
| <i>Filmul de ficțiune: narațiunea în timp și timpul în narațiune</i> | 56 |
| Marian ȚUȚUI | |
| <i>Balkan Aristocrats and Villains in Western and American Cinema</i> | 61 |
| Dumitru OLĂRESCU | |
| <i>Efectele estetice ale mișcării în filmul de artă</i> | 70 |
| Violeta TIPA | |
| <i>Evoluția tehnicilor și a modalităților de expresie în filmul de animație</i> | 75 |
| Alexandru BOHANȚOV | |
| <i>Transmisiunea în direct ca fenomen mediatic</i> | 84 |
| Boris PARFENTIEV | |
| <i>Televiziunea din Moldova: fazele constituirii</i> | 89 |
| ♦ ARTA TEATRALĂ | |
| Татьяна КОТОВИЧ | |
| <i>Деятельность Марка Шагала в театральном искусстве</i> | 97 |
| Александра МАЛЕЙ | |
| <i>Значение цвета в сценическом модернистском искусстве: теория, практика, критика</i> | 101 |
| Levan KHETAGURI | |
| <i>Robert Sturua and postdramatic theater</i> | 107 |

| | |
|---|-----|
| Ana GHILAȘ | |
| „Pictura verbală” – mod de comunicare în discursul dramatic | 111 |
| Dorina KHALIL-BUTUCIOC | |
| <i>Dramaturgia contemporană din Republica Moldova în context european: dilemele sincronizării</i> | 117 |
| Jean-Pierre HAN | |
| <i>Les problèmes du théâtre contemporain</i> | 122 |
| ♦ SUSTINERI | |
| Victor GHILAȘ | |
| <i>Dimitrie Cantemir – muzicianul în contextul culturii universale.</i> | |
| <i>Teza de doctor habilitat în studiul artelor</i> | 126 |
| ♦ CRONICA VIETȚII CULTURALE | |
| Olga GARUSOVA | |
| <i>BITEI – 2014. În căutarea unui nou concept</i> | 138 |
| Violeta TIPA | |
| <i>Miraculoasa lume a teatrului de păpuși. Festivalul Internațional al Teatrului de Păpuși</i> | |
| <i>„Sub căciula lui Guguță”</i> | 140 |
| Oxana BUGA | |
| <i>Festivalul Internațional de Dramaturgie Contemporană „Verbarium-2014”.</i> | |
| <i>Câteva concluzii după închiderea ediției a II-a</i> | 146 |
| ♦ OMAGIERI | |
| <i>Revelațiile firescului absolut – Mihai Volontir la 80 de ani (Ana-Maria PLĂMĂDEALĂ)</i> | 149 |
| <i>Vasile Chiselită – 60 de ani (Elena NAGACEVSCHI)</i> | 150 |
| <i>Muzicologul Parascovia Rotaru la al său frumos jubileu (Vasile CHISELIȚĂ)</i> | 153 |
| <i>Iurii Harmelin – omul de teatru total (Olga GARUSOVA)</i> | 155 |
| ♦ IN MEMORIAM | |
| <i>Omul ca și cântecul... În memoria lui Valentin Dânga (Victoria TCACENCO)</i> | 157 |
| <i>In memoriam Pavel Rivilis (Valeria BARBAS)</i> | 160 |
| ♦ APARIȚII EDITORIALE | |
| <i>Păpușari români: istorie, artă și destine</i> | |
| Toma HOGEA. <i>Despre arta păpușarilor români. Dialoguri cu maeștrii scenei (în cinci volume).</i> | |
| Iași: Editura Sedacom Libris, 2013 (Violeta TIPA) | 164 |
| <i>Violeta TIPA. Isprăvile lui Guguță în viziunea cinematografică.</i> | |
| Chișinău: Editura Epigraf, 2014, 104 p. (Ana GHILAȘ) | 168 |
| <i>Noi practici în artele spectacolului din Europa de Est. Chișinău: Editura Cartier, 2014, 436 p.</i> | |
| (Dorina KHALIL-BUTUCIOC) | 170 |

Originea și evoluția imnografiei creștine: considerații preliminare

Rezumat

Originea și evoluția imnografiei creștine: considerații preliminare

Prezentul articol este un demers spre izvoarele apariției și evoluției cântărilor bisericii creștine. Accentul principal revine secolelor I–VIII care, cum am tins să demonstrăm, este cea mai importantă perioadă din istoria devenirii imnografiei ortodoxe. Anume în această perioadă de timp, spre sfârșitul secolului al VIII-lea, pornind de la aplicarea liberă a diverselor tradiții muzicale cu un evident caracter improvizatoric, cântarea bisericească avea să înregistreze cea mai mare realizare prin stabilirea formelor esențiale, prin concentrarea lor într-un sistem muzical unic și, în special, prin cristalizarea unui stil melodic care, de veacuri, rămâne inconfundabil. Axate temeinic pe concepțiile religiei creștine, cântările cultului ortodox au devenit mijloc de explicație a învățăturilor acesteia. Pentru conținutul lor dogmatic, dar și pentru farmecul, solemnitatea și măreția pe care le emană, cântărilor sacre le revine un loc aparte în oficierea cultului divin ortodox.

Cuvinte-cheie: imn, cult divin, sistem muzical, tradiție, ierarhie, stil muzical, formă, continuitate, conținut dogmatic, gen, poezie imnografică, armonie, mod de cântare.

Summary

The origin and evolution of orthodox hymnography: preliminary consideration

This article is a step towards the Christian Church song emergence and evolution sources. The main emphasis is placed on the first-eighth centuries, as we tended to prove, it is the most important period in the history of the Orthodox hymnography. It is precisely this segment of time, starting from free application of various musical traditions with an evident improvisatory character, towards the end of the eighth century, in which church canticle would record the greatest achievement by establishing the essential forms, by systematizing a melodic style that for centuries, will remain unmistakably focused well-grounded on Christian religion concept, Orthodox worship canticles became a means of explaining its teachings. For their dogmatic content, and also charm, solemnity and majesty that they emanate, sacred canticles have a special place in the officiation of the Orthodox divine worship.

Key words: hymn, divine worship, music system, tradition, hierarchy, musical style, form, continuity, dogmatic content, genre, hymnographical poetry, harmony, way of canticle.

Cea mai mare parte a slujbelor divine ortodoxe sunt oficiate în formă cântată. Unii cercetători indică o proporție zdrobitoare în favoarea cântării față de lectură. Acest lucru nu poate fi întâmplător, întrucât îmbinarea armonioasă a poeziei imnografice cu melodia potrivită nu poate avea un alt rezultat decât cel desăvârșit. Astfel, chiar din începuturi, imnurile au devenit acea formă de manifestare a credinței care a conferit cultului divin ortodox multă măreție și solemnitate, pe de o parte, iar de cealaltă parte, prin profunzimea conținutului, veneau să completeze învățăturile

creștine, de unde decurge și valoarea lor doctrinară. Din aceste considerente, istoria cântării creștine s-a transformat, de-a lungul veacurilor, într-o istorie în care sunt adânc înrădăcinate bazele religiei creștine.

Istoria devenirii imnografiei ortodoxe a fost una lungă, anevoioasă, consfințită nu numai de truda enormă a sfinților părinți-imnografi, dar și de credința primilor creștini care, indiferent de prigonirile păgânilor, și-au creat propriile cântări, prin care laudau și preamăreau pe Dumnezeu. Evoluția cântărilor bisericești cunoaște mai multe

perioade, iar pornind de la importanța realizărilor, am plasat pe un loc aparte perioada cuprinsă între secolele I–VIII. La rândul său, acest interval de timp poate fi împărțit în două etape distinctiv: prima include secolele I și III, denumite secole primare ale creștinismului, iar cea de-a doua – începutul domniei împăratului Constantin cel Mare, secolul IV, desfășurându-se până în timpurile activității sfântului părinte Ioan Damaschin. Ne referim la sfârșitul secolului al VIII-lea, când a avut loc ultimul Sinod Ecumenic de la Niceea, în anul 787, care oficial declarase încheierea perioadei de formare a cultului Bisericii Ortodoxe în formele sale esențiale și fundamentale.

Specificul primei etape constă în amestecarea celor mai diverse tradiții de melodicitate și aplicarea lor într-o manieră liberă de către comunitățile creștine ale timpurilor. Atât melodiile, cât și modalitatea de interpretare purtau un caracter improvizatoric, deoarece la acele timpuri încă nu existau reguli comune de slujire sau de cântare cultică. Iar întrucât primii creștini, în majoritatea lor, au fost oameni simpli, și melodiile folosite de ei erau, la fel, simple, clare în exprimare și accesibile ca formă. Astfel ar putea fi descrise noile cântări, proprii doar creștinilor, denumite în scrierile primelor veacuri, *cântări ale adunărilor creștine*.

Cântările bisericii primare erau strâns legate și de ritualul Testamentului Vechi. Nu trebuie uitat faptul că primii creștini erau iudei și e firesc că ei mergeau la templu sau în sinagogi pentru a se ruga. Însuși Mântuitorul mergea la templu. Iată de ce unele forme de manifestare a credinței, cum ar fi rugăciunea comună, cântarea psalmilor, citirea sfintelor scripturi au fost preluate de cultul creștin. Astfel, prin moștenirea unor forme de slujire din cultul iudaic, cultul creștin se înfățișează drept unul ce continuă tradițiile consfințite de întrebuițarea lor pe parcursul miilor de ani.

Totuși, în pofida condițiilor grele din epoca persecuțiilor, biserica primară a înregistrat diverse tendințe de dezvoltare a cultului divin. Pentru început, vom face referință la rânduiala Liturghiei, cununa cultului ortodox care, într-o formă nedefinită încă, purtând denumiri precum *Frângerea pâinii*, *Cina Domnului*, se oficia în toate comunitățile creștine, într-o formă fixă, limitându-se și chiar interzicându-se orice încercare de improvizare a rugăciunilor liturgice. Acest lucru a fost posibil datorită introducerii unor reguli de slujire, care au servit drept temelie pentru apariția *Tipicului* bisericesc, carte prin care sfinții părinți

au introdus indicațiile necesare pentru săvârșirea serviciului divin pe durata întregului an bisericesc. Prin urmare, cartea respectivă, de o importanță enormă pentru oficierea *uniformă* a serviciului dumnezeiesc, își are originea în epoca bisericii primare, aproximativ în anii 270, iar sfinții părinți din toate timpurile, care și-au dat aportul la întocmirea *Tipicului* (întocmirea acestei cărți a fost încheiată abia în anul 1556), n-au făcut altceva decât să înfăptuiască îndemnul apostolului Pavel: „*Dar toate să se facă cu cuviință și după rânduială*” [I Corinteni, 14, 40].

Chiar în primul secol, mai exact în cel de-al șaptelea deceniu, s-a produs ruptura istorică și definitivă a cultului creștin de cel iudaic. De aici încolo, ritualul religiei creștine se va dezvolta pe căi individuale, fiind liber de orice obligativități. Astfel, unor forme vechi ale ritualului cultic, părinții ortodoxiei alăturau, treptat, altele noi. Treptat au fost stabilite sărbătorile creștine vechi, introducându-se și altele, mai noi. Pe un loc aparte s-au situat cele legate de pomenirea morților: erau timpurile de prigonire ale creștinilor, iar biserica, care abia se înfiripa, se văzuse nevoită să-și pomenească martirii, adică pe creștinii care au primit moartea de bună voie, doar pentru că mărturiseau noua credință, cea în *duh și adevăr*, pentru că „*Duh este Dumnezeu și cei ce I se închină trebuie să I se închine în duh și în adevăr*” [Ioan IV, 24].

Indiferent de măsurile întreprinse, cultul divin la acea etapă se manifesta, în linii generale, prin simplitatea formelor sale externe. Însă sfinții părinți nu încetau să muncească în vederea îmbogățirii și înfrumusețării cultului ortodox. Astfel, în biserică au fost introduse și acceptate trei feluri de interpretare a cântărilor liturgice. Cea mai veche era cântarea la *unison* adică toți cei adunați la rugăciune cântau împreună, pe o singură voce. Sigur, e de presupus că exista o persoană mai inițiată, care conducea acea cântare. Modul respectiv de cântare a fost introdus în practica muzicală a bisericii primare chiar de către sfinții apostoli, pentru ca toți să cânte „cu o inimă curată și cu un cuget curat”. Însă, odată cu dezvoltarea cultului, cu înmulțirea formelor imnografice, dar și cu transmiterea acestora în formă orală, presupusa armonie în cântare nu doar că începuse să dispară, dar se transforma treptat, într-un haos care nu putea fi admis în desfășurarea cultului divin. Totuși, cântarea în comun s-a păstrat parțial și se practică doar pentru cântarea rugăciunii domnești *Tatăl nostru* și a *Crezului*, simbolul credinței.

Preluat din cultul iudaic este și cel de-al doilea fel utilizat în cântarea psalmilor și a cântărilor duhovnicești, numit *cântare responsorică*. Esența acestui mod de intonare se reducea la prezența unui cântăreț pregătit, care cânta textul de bază, iar restul comunității se alătura lui doar în momentul așa zisului refren, cântându-l împreună. De cele mai dese ori psalmii aveau refrenul *Aliluia*.

De o răspândire aparte s-a bucurat *cântarea antifonică*, intrată și ea în practica cultului divin, foarte de timpuriu. Este o cântare alternativă, interpretată de două coruri sau două grupuri corale care se uneau într-o voce doar la sfârșitul unui sau altui imn. Arhitectura bisericilor ortodoxe păstrează cele două strane așezate de-a dreapta și de-a stânga altarului, mărturie despre participarea la slujbele divine a două grupuri corale. Încă din vechimea îndepărtată a fost apreciat caracterul sărbătoros al acestui fel de cântare, de aceea fiind introdus în cadrul cultului divin, sfinții părinți i-au asigurat o atmosferă solemnă, un sentiment mareț, triumfător.

Într-o măsură sau alta toate cele trei moduri de cântare liturgică au fost păstrate de toate bisericile ortodoxe. Din îndepărtatele secole ele au rămas drept cele mai frumoase, mai pline de fast dar și cele mai adecvate spiritului religiei creștine. Dăinuirea lor peste veacuri vrea să însemne că ceea ce este cu adevărat pătruns de însemnătate și semnificație spirituală, se păstrează cu sfințenie de biserica ortodoxă, prin aceasta demonstrând continuitatea sfințelor sale tradiții.

Spre sfârșitul primelor trei secole ale evoluției sale, cântarea religioasă creștină înainta lent, într-un mod bine planificat, cuprinzând o practică diversificată atât ca mod de cântare, cât și ca forme inografice. Mai mult, fusese pus începutul unor reguli care ar fi manevrat cu acele cântări.

O latură absolut specifică cântărilor primilor creștini a fost încercarea de a cânta Domnului cântare nouă, așa cum îndemna psalmistul David. Religia creștină era o religie cu totul deosebită de cea păgână, chiar și de cea iudaică. Prin venirea Mântuitorului pe pământ, care a trăit în timp și în spațiu printre pământeni, Dumnezeu a fost revelat într-o formă superioară, net spirituală. Mântuitorul a pus temelia unui nou cult bazat pe sentimentul iubirii „... care leagă de aci înainte pe om de Dumnezeu...” [4, p. 68]. Era nevoie de o cântare nouă pentru cinstirea lui Dumnezeu, pătrunsă de spiritul noii religii, de o cântare duhovnicească și nu una formală ca cea a păgânilor sau a iudeilor.

Primele trei secole ale creștinismului au oferit suficient timp pentru a schița și conserva acel duh bisericesc al cântărilor care, fiind perfecționat ulterior, va rămâne și peste veacuri unic și inconfundabil.

Ca o deducție, observăm că practica muzicală a bisericii primare era alcătuită din două componente: primul se referă la cântările Vechiului Testament, iar cel de-al doilea cuprinde cântările noi ale creștinilor, marcate de un pronunțat caracter popular, exprimat prin intonații specifice popoarelor care reprezentau o comunitate sau alta. Anume acest al doilea component, ulterior, avea să cunoască o dezvoltare uimitoare. Trecute prin prisma inografilor, acele melodii au servit drept temelie pentru inografia creștină, numită mai târziu *cântare bizantină*.

Referitor la etapa începătoare a existenței bisericii lui Hristos, etapă rămasă în istoria creștinătății drept una a persecuțiilor și catacombelor, nu se poate vorbi despre o dezvoltare în toată plinătatea și complexitatea inografiei ortodoxe. În schimb, cu certitudine putem afirma că și în acea stare în care se afla cântarea bisericească, deja prindea rădăcini trainice arborele mareț care urma să dea roade doar în secolele următoare. Pentru ca acest lucru să devină realitate, erau necesare doar condiții favorabile. Acestea au fost create de Împăratul Constantin cel Mare care în anul 313 recunoaște creștinismul drept religie oficială. Acest moment poate fi considerat începutul celei de a doua etape din istoria cântărilor ortodoxe.

Libertatea acordată, noile condiții de care se bucura creștinismul care dintr-o religie prigonită devenise una oficială, au favorizat progresul bisericii în toate domeniile de activitate. Cultul divin avea să cunoască o dezvoltare și strălucire spre care au tins generații de creștini. Acesta devenea tot mai solemn, mai plin de fast, grație bisericilor care se construiau pe întreg teritoriul Imperiului Bizantin. Astfel, din secolul al IV-lea se configurează bogata și splendidă creație inografică sub diverse forme și denumiri: tropare, stihiri, condace, canoane. Aceste forme de cântare liturgică au îmbogățit, îndeosebi, slujbele Vecherniei și Utreniei. Dar și Liturghia secolelor primare, treptat, îmbrățișa forme mai mult sau mai puțin variate. Din Liturghia timpurie, cunoscută și ca Liturghie apostolică avea să ia naștere, în secolul al V-lea, Liturghiile bizantine ale sfântului Vasile cel Mare și ale sfântului Ioan Gură de Aur, oficiate până în zilele noastre de către toate

bisericile ortodoxe. Desigur, pe parcurs, au fost introduse cântări noi, forme noi de expresie religioasă, însă este cert faptul că formele esențiale ale Liturghiei inițiate de însuși Mântuitorul Iisus Hristos, au rămas neschimbate, ocupând locul central în ordinea Liturghiei.

Atunci când spunem că Biserica Ortodoxă este una biruitoare, triumfătoare, ne referim la mulțimea relelor porniri împotriva ei, fie din exterior, de exemplu prigonirile de către păgâni, fie din interior. Astfel, începând cu secolul al IV-lea, creștinătatea ortodoxă se va confrunta cu alte forțe ostile, extrem de periculoase, cum ar fi sectanții, înverșunați în propagarea propriilor „doctrine”, pline de fals și neadevăr, îndreptate împotriva noii, adevăratei credințe. Ereticii prezentau o adevărată amenințare pentru unitatea bisericii, iar lupta sfinților părinți cu aceste elemente a fost aprigă și de lungă durată.

Cât ar părea de straniu, dar tocmai lupta bisericii împotriva ereziilor a favorizat enorm dezvoltarea cultului divin, iar împreună cu el și a imnografiei: biserica s-a văzut silită să ia măsuri canonice și disciplinare concrete pentru fixarea formelor cultului, a rânduielilor și textelor rugăciunilor admise în cultul dumnezeiesc, fără a tolera improvizațiile de orice fel. Prin aceasta se explică apariția primelor cărți de cult deja în secolul al IV-lea.

Cea de-a doua cale s-a manifestat prin înseși cântările cultice. Lucrurile devin ușor înțelese, dacă vom aminti că sectanții, recurgând la melodii frumoase la auz, le „îmbibau” cu învățături false, le strecurau printre creștinii ortodocși, pentru a-i putea atrage de partea lor. Iată de ce sfinții părinți, studiind profund scrierile scripturistice, au dezvoltat sensul lor teologic, dogmatic și într-un mod profund, dar foarte clar exprimat, le-au pus la baza imnurilor sacre, transformându-le în armă sigură împotriva ereticilor.

Creșterea numărului imnurilor, apariția unor melodii mai complicate ca interpretare, indicau necesitatea venirii în strana bisericească a cântăreților pregătiți pentru interpretarea lor. Acest lucru nu a fost un moft al timpurilor, ci a fost Hotărârea Sinodului bisericesc din Laodiceea, din anul 367 care, prin canonul al 15-lea, declara clar că nimeni în afara cântăreților numiți, să nu cânte, iar aceștia erau obligați să cânte doar ceea ce este scris în cărți. Un moment important l-a constituit și apariția, la scurt timp, a primelor școli pentru pregătirea specială a cântăreților.

Toate acestea vorbesc despre intențiile serioase de a pune pe picior profesionist cântarea imnurilor liturgice.

Totuși, cea mai mare realizare a acestei perioade rămâne finisarea îndelungatelor căutări de sistematizare a cântărilor liturgice prin apariția *Octoihului*, sistem de organizare melodică, care a asigurat o existență durabilă, de secole, unor structuri melodice de tip nou, conform religiei noi, celei creștine. Acest mod principal rezuma în cântarea pe *glasuri*. Ca idee nu a fost o noutate absolută, deoarece în Orient un astfel de mod de cântare era destul de răspândit și practicat. O primă referire la *glasuri* a fost descoperită în scrierile secolului al IV-lea. Ar fi suficient să amintim de Siria și de mării săi imnografi, cum au fost Efrem Sirul și Roman Melodul, însă acele *glasuri-melodii* purtau un caracter liber, întrucât nu exista o modalitate de organizare a lor, prin urmare, nici nu reprezentau o obligativitate pentru utilizarea lor în toate bisericile.

Transformarea *glasurilor* într-un sistem bine ordonat, bazat pe înlănțuirea logică și armonioasă a diverselor formule melodice, provenite din melodiile diferitelor popoare încreștinate, aparține sfântului Ioan Damaschin (680–cca 776). Prin urmare, formularea definitivă a sistemului muzical al *Octoihului* nu a fost o creație individuală al celui fără de pereche imnograf, al Ortodoxiei. Creația respectivă aparține, în egală măsură, tuturor popoarelor creștine, iar sistemul de organizare a cântărilor liturgice a fost și a rămas unul universal, unul cu adevărat sobornicesc.

Miracolul sistemului muzical al *glasurilor* constă în faptul că de la început nu a fost gândit ca o schemă moartă. Cu scurgerea timpului, *Octoihul* a adunat în cuprinsul său noi și noi cântări, indicate pentru oficierea cultului dumnezeiesc. Integrarea perfectă decurgea nu întâmplător. Sistemul muzical-bisericesc a fost gândit astfel, încât legătura dintre melodiile *glasurilor* să nu fie una modală, în sensul științific al artei sonore cum, de altfel, a declarat majoritatea cercetătorilor, ci una în care formulele melodice să se asocieze cu diverse situații de slujire. Pentru a fi mai expliciti vom menționa că la noi, în Basarabia, pentru slujba de înmormântare, prin tradiție, sunt folosite *irmoasele* *glasului* al VI-lea, ale lui N. Bahmetiev.

Truda marelui imnograf Ioan Damaschin constă în transformarea cântărilor *Octoihului*, în modele pentru compunerea altor variante de melodii pentru aceleași situații. Astfel a apărut speci-

ficul cântărilor ortodoxe, duhul distinctiv pe care l-am numi *stil muzical*, înțeles în două sensuri: atât ca manieră componistică, cât și ca mod de interpretare, dar care, în ansamblu, îl deosebesc de toate religiile existente, marele merit aparținând întru totul sfinților părinți imnografi.

Sistematizarea clară, logică și definitivă a imnografiei, prin regulile prevăzute de *Octoih*, a adus cu sine și o subordonare a acestora, o ordine ierarhică chiar. În compunerea poeziei imnografice sfinții părinți se orientau, după cum menționam mai sus, la anumite situații din cadrul slujbelor. Iată de ce după conținut cântările sunt diverse, cum ar fi cele de mulțumire, de cerere și altele, dar locul principal îl dețin cântările de laudă, de slavă, de preamărire.

Conținutul a influențat, în mod direct, felurile de cântare a imnurilor liturgice, dând naștere anumitor stiluri interpretative. Așa au fost stabilite patru moduri obligatorii de interpretare, care dăinuiesc peste secole, în bisericile creștine. *Recitativul* este primul și cel mai vechi mod. Vorbim despre o declamație a textului însă din punct de vedere muzical *recitativul* are două aspecte: *strict-declamativ* și *cvasicantando*, fiind asemănător cu vechile cântări efonetice, care includeau unele intonații. Anume în acest mod este citit *apostolul*, *sfințele evanghelii*.

Un alt stil, poate cel mai important din istoria cântării cultice, este cel *irmologic*. Acesta presupune o interpretare bine ritmată, fiecărei silabe din text revenindu-i câte un sunet muzical. Doar astfel trebuie să fie cântate *troparele*, *antifoanele*, *stihoavnele* și alte cântări asemănătoare.

Următorul stil interpretativ numit *stihiraric* definește o cântare ușor melismatică, în esență rămânând silabice și este atribuit, mai ales, *stihirilor* din cadrul *Vecerniei* și *Utreniei*.

În fine, stilul *papadic* rămâne a fi cel mai bogat ca expresivitate muzicală. El cuprinde toate imnurile bogat ornamentate dintre care în primul rând, trebuie numite *heruvicile*, *canoanele euharistice*, *axioanele* și multe alte cântări din repertoriul bisericesc.

În directă legătură cu ierarhia imnografică, care reiese din conținutul textului folosit pentru diferite momente liturgice, este și forma muzicală a genurilor liturgice, pe cât de bogată, pe atât de variată.

Ca muzician iscusit al timpurilor, Ioan Damaschin a introdus și o notație nouă pentru melodiile sale. *Neumele*, adică semnele folosite nu

indicau nici înălțimea și nici durata exactă a sunetului. Mai degrabă ele transmiteau acea nuanță insesizabilă și tainică a melodiilor. Posibil că notația muzicală a lui Ioan Damaschin reda cel mai reușit esența divină a melodiilor bisericești, origine despre care, vorbesc și sfințele scripturi: „*Și deodată s-a văzut, împreună cu îngerul, mulțime de oaste cerească, lăudând pe Dumnezeu și zicând: „Slavă întru cei de sus lui Dumnezeu și pe pământ pace, întru oameni bună voire”* [Luca, II, 13-14], *Și s-au întors păstorii, slăvind și lăudând pe Dumnezeu... pentru toate câte auziseră precum li se spusese*” [Luca, II, 20]. Această cântare pe care biserica a inclus-o și a păstrat-o până astăzi în repertoriul liturgic, au cântat-o îngerii la nașterea lui Iisus Hristos. Iar evanghelistul Matei vorbește și despre faptul, că la Cina cea de Taină Mântuitorul a cântat împreună cu apostolii, care mai apoi au moștenit acest exemplu: „*Și după ce au cântat laude au ieșit la Muntele Măslinilor*” [Matei, 26, 30].

Sfântul Ioan Gură de Aur nu înceta să sublinieze că, spre deosebire de psalmi, imnurile creștine, prin conținutul său, n-au nimic pământesc și sunt adresate doar cerului. Prin urmare, prin sistemul de întocmire a *Octoihului*, Ioan Damaschin a reușit să creeze modele de cântare nouă, unică, înălțătoare, pe care părinții bisericii au numit-o *convorbire cu Dumnezeu* [4, p. 698]. Acesta ar fi motivul pentru care biserica nu recunoaște alte melodii, decât cele bazate pe sistemul celor opt glasuri.

Însă, indiferent de această stabilitate mult râvnită, practica de toate zilele n-a permis ca aceasta să fie una absolută. În decursul timpurilor și pe tărâmul bisericesc s-au făcut unele modificări, neesențiale bineînțeles, care țineau, de exemplu, de gradul de avansare a vieții creștine sau de metamorfoza concepțiilor estetice. Așa s-a întâmplat în cazul când popoare întregi, vorbitoare în limbi diferite și-au creat imnografia proprie, sau când un limbaj învechit trebuia modificat, pentru o mai bună înțelegere în exprimare.

Astfel, spre sfârșitul primului mileniu, cultul divin împreună cu imnografia și celelalte forme de manifestare, putea fi considerat drept unul definitiv constituit. Aflându-se într-o etapă de permanentă evoluție se putea vorbi, la acele timpuri chiar de un apogeu al dezvoltării sale. Elementele noi incluse în cultul ortodox până spre sfârșitul secolelor următoare au fost puține la număr, acestea fiind legate, în primul rând, de încreștinarea popoarelor slave (secolul al IX-lea), care prin sărbătorile proprii de cinstire a sfinților, au îmbogățit calendarul

ortodox, imnografia cu propriile intonații melodice, lucru pe care cel mai mult l-a simțit *troparul*, cel mai bogat gen în conținutul său.

Au urmat secole de stagnare a imnografiei divin, timp în care se făcea tot mai simțită necesitatea unei reforme în cântarea liturgică. Aceasta a fost împlinită abia în prima jumătate a secolului al XIX-lea, rămasă în istoria imnografiei creștine

drept reforma hrisantică, după numele unuia dintre cei trei mari reformatori. În urma celor întreprinse, psaltichia monodică va cunoaște o nouă valorificare, cea corală, prin realizarea căreia imnografia ortodoxă va deveni și mai bogată, și mai variată, constituind un tezaur unic al patrimoniului cultural universal.

Referințe bibliografice

1. *ABC-ul creștin în legea Domnului*. Chișinău: Tipografia Centrală, 2013, 328 p.

2. *Biblia*. București: Institutul Biblic și de Misiune Ortodoxă al Bisericii Ortodoxe Române, 1968, 1375 p.

3. Bria I. *Dicționar de teologie ortodoxă*. București: Institutul Biblic și de Misiune Ortodoxă al Bisericii Ortodoxe Române, 1994, 428 p.

4. Braniște E. *Liturgica generală*. București: Institutul Biblic și de Misiune Ortodoxă al Bisericii Ortodoxe Române, 1993, 773 p.

5. Mitrofanovici V. *Liturgica Bisericii Dreptcredincioase Răsăritene*. Cernăuți: Societatea Tipografică Bucovineană, 1909, 842 p.

6. Дьяченко Г. *Состав богослужения*. Киев: Пролог, 2006, 388 с.

7. *Настольная книга священнослужителя*. Москва: Московская Патриархия, 1977, 762 с.

Personalitatea și opera lui Filothei sin Agăi Jipei în lumina decantărilor istoriografice recente

Rezumat

Personalitatea și opera lui Filothei sin Agăi Jipei în lumina decantărilor istoriografice recente

Deși au fost parțial sondate, viața și opera lui Filothei sin Agăi Jipei rămân în continuare un subiect deschis al bizantinologiei muzicale naționale, dat fiind că mai păstrează suficiente zone obscure, enigme de dezlegat și aspecte de adâncit.

Personalitate emblematică a epocii brâncovenești, Filothei sin Agăi Jipei capătă – pe măsura acumulării de date și documente aferente – statutul unui veritabil iluminist renașcentist, dotat cu multiple haruri și animat de diverse inițiative culturale. Omologat ca protopsalt, compozitor, teolog, filolog, caligraf, Filothei a suscitât interesul viu al specialiștilor din domeniu cu atât mai mult cu cât este și autorul primei culegeri de cântări religioase cu text românesc – „Psaltichia rumânească” (1713).

Or, istoricii s-au ciocnit de numeroase obstacole în calea cercetării din cauza reticențelor în care e învăluită figura lui Filothei, reticențe impuse de rigorile vieții monahale. Investigațiile din ultimii ani, mai cu seamă cele întreprinse de Sebastian Barbu-Bucur, au dibuit anumite repere și au permis formularea unor ipoteze și concluzii.

Articolul de față se fixează asupra acestora din urmă, făcând departajările necesare între certitudini, semne de întrebare și probleme rămase complet neelucidate.

Cuvinte-cheie: epoca brâncovenească, Filothei sin Agăi Jipei, „Psaltichia rumânească”, adaptarea melosului bizantin la textele românești, biografie, operă, decantări istoriografice, cotitură în evoluția muzicii psaltice autohtone.

Summary

Personality and works of Filothei son of Agăi Jipei in the light of recent historiographical decantation

Although the life and works of Filothei sin Agăi Jipei had been partially researched, they further remain an open subject of the national Byzantine musical studies, given the fact that they still have enough obscure areas and unsolved mysteries.

An emblematic personality of the Brincovenian era – Filothei sin Agăi Jipei, as far as new related data and documents are unveiled, gains the status of a genuine illuminist of the Renaissance era, endowed with multiple talents and animated with various cultural initiatives. Deemed to be an outstanding protopsalt, composer, theologian, philologist and calligraphist, Filothei aroused the living interest of the specialists in this field, all the more that he is also the author of the first collection of religious songs with Romanian texts „Psaltichia rumânească” (Romanian Psaltikia) (1713).

Yet, historians encountered numerous obstacles in their researches, because of the reluctances that cover the image of Filothei – restraints that had been imposed by the norms of the monastic life. The investigations conducted in the following years, especially the ones carried out by the Sebastian Barbu-Bucur, revealed some benchmarks and allowed making some hypothesis and conclusions.

The current article focuses on the latter, drawing the needed boundaries between certainties, question marks and issues that have not been elucidated at all.

Key words: Brancovenian era, Filothei sin Agăi Jipei, „Psaltichia rumânească” (Romanian Psaltikia), adaptation of the Byzantine melodies to Romanian texts, biography, works, historiographical decantation, turning point in the development of the local religious music.

Deși au fost parțial sondate, viața și opera lui Filothei sin Agăi Jipei rămân în continuare un subiect deschis al bizantinologiei muzicale naționale, dat fiind că mai păstrează suficiente zone obscure, enigme de dezlegat și aspecte de adâncit.

Personalitate emblematică a epocii brâncovenești, Filothei sin Agăi Jipei capătă – pe măsura acumulării de date și documente aferente – statutul unui veritabil iluminist renașcentist, dotat cu multiple haruri și animat de diverse inițiative culturale. Omologat ca protopsalt, compozitor, teolog, filolog, caligraf, Filothei a suscitât interesul viu al specialiștilor din domeniu cu atât mai mult cu cât este și autorul primei culegeri de cântări religioase cu text românesc – *Psaltichia rumânească* (1713).

Or, istoricii s-au ciocnit de numeroase obstacole în calea cercetării din cauza reticențelor în care e învăluită figura lui Filothei, reticențe impuse de rigorile vieții monahale. În orice caz, la data apariției volumului I al *Hronicului muzicii românești* de Octavian Lazăr Cosma (1973) [6], se știa foarte puțin despre împrejurările în care s-a afirmat și a activat ilustrul cântăreț. Investigațiile din anii care au urmat, mai cu seamă cele întreprinse de Sebastian Barbu-Bucur [3], au dibuit anumite repere și au permis formularea unor ipoteze și concluzii.

Astfel, s-a lăsat reconstituită genealogia lui Filothei sin Agăi Jipei [3, p. 184-194]. Cercetarea genealogică reliefează că:

- Filothei este român neaoș din Mârșa-Ilfov după tată și Drăghinești-Teleorman după mamă;
- Familia lui Filothei are rădăcini până în prima jumătate a secolului al XVI-lea;
- Autorul *Psaltichiei rumânești* era din stirpe boierească și chiar domnească.

Tatăl, precum și rudele apropiate ale lui Filothei numărându-se printre marii demnitari de stat, viitorul ctitor de cântare sacră românească a fost din copilărie conectat la treburile și problemele țării. A avut în familie un climat prielnic preocupărilor culturale și nu unora oarecare, ci celor de clară coloratură patriotică. Mai e de adăugat și faptul că, grație statutului social al familiei sale, Filothei a beneficiat de o situație materială solidă, care i-a permis să dobândească o temeinică pregătire filologică, teologică și muzicală atât în țară, cât și la Sf. Munte [4, p. 15].

Absolut necesare, aceste precizări, dat fiind că mai mulți ani în șir s-au vehiculat ambiguități privind identitatea lui Filothei sin Agăi Jipei. S-a

crezut – reieșind din venirea lui de la Athos și cunoașterea perfectă a limbii grecești – că ar fi fost de neam grec. Chiar N. Iorga spune că „*poate să fi fost un grec de origine și unul din călugării lui Antim la Snagov*” [7, p. 348-349]. Părerea eronată a lui N. Iorga și a altor istoriografi pleacă de la confuzia între două persoane purtând același nume – Filothei, semnatarul *Psaltichiei rumânești*, și Filothei Sinaitul, într-adevăr grec de origine, înscris în hrisoavele mănăstirii Sf. Ecaterina din București (era supranumit Sinaitul din motivul că, la vremea aceea, mănăstirea Sf. Ecaterina era închinată mănăstirii omonime din muntele Sinai-Arabia) [3, p. 194-197].

Anul nașterii lui Filothei sin Agăi Jipei nu se cunoaște, dar, chemând în ajutor o serie de raționamente, poate fi aproximat. E plauzibil ca viitorul ieromonah să se fi născut în jurul anului 1639, când tatăl său era deja mare Agă. În acest caz, la 1700, când tipărește *Floarea Darurilor și Învățăturile creștinești* (două lucrări traduse din grecește de Filothei), avea o vârstă destul de înaintată. Aceasta concordă cu formulele „prea cuviosul întru Ieromonahi” (folosită de către Gheorghe Radovici în prefața *Învățăturilor*) și „Prea cuviosul Ieromonah” (folosită de Constantin Paharnicul Sarachin în prefața *Florii darurilor*), formule aplicabile călugărilor de vârstă venerabilă [3, p. 199].

Recurgând tot la date adiacente, în special la faptul că numele de botez al lui Filothei nu figurează în actele publice alături de numele fraților săi, investiți, de tineri, cu funcții dregătorești, se poate deduce că a îmbrățișat viața monahală din tinerețe [3, p. 199].

O altă întrebare, ce stăruie, vizează locul unde a fost tuns în monahism Filothei. N. Iorga afirmă că Filothei „se călugărește la Sfetagora” [apud 3, p. 201], dar istoriografia muzicală [3, p. 199-201] intră în controversă cu această părere, considerând că autorul *Psaltichiei rumânești* nu și-ar fi putut avea metania decât în țară. Însuși Filothei se declară (în prefața *Psaltichiei rumânești*) ucenic al Părintelui Theodosie din Mitropolia Ungro-Vlahiei. Deși documentele nu arată că mitropolitul Theodosie ar fi fost muzician, el era, cu siguranță, un om de cultură și un bun cunoscător al limbilor greacă, slavonă și latină. În materie de limbi sacre, deci, l-ar fi putut iniția Theodosie pe discipolul său, la fel cum l-ar fi putut călugări, la Cozia sau Curtea de Argeș, iar mai apoi hirotonisi diacon și preot.

Din țară Filothei pleacă la Athos spre a se desăvârși întru cele ale „musichiei”, „teologhiei” și limbii grecești. Câtă vreme va fi stat la Sf. Munte nu se știe. S. Barbu-Bucur [3, p. 197] spune, evaziv, că ar fi la mijloc mai mulți ani, de vreme ce a reușit să-și însușească atât de bine cântarea bizantină și limba greacă.

Incertă rămâne și lavra care l-a găzduit, cunoscut fiind faptul că mai toate lăcașurile de închinare athonite erau tutelate de domnitorii și boierii români și în mai toate se aflau închinovați călugări români. Dacă se pune în cumpănă că „un exemplar al *Psaltichiei lui Filothei sin Agăi Jipei se găsește în mănăstirea Hilandar din Muntele Athos*” [8, p. 11, nota 2], se poate indica această lavră ca loc posibil de refugiu și ucenicie a muzicianului, dar, dacă se dă prioritate mănăstirii cu cea mai mare concentrație de cenobiți români, trebuie invocată lavra Cutlumuz [3, p. 197-198].

Întors în țară la sfârșitul secolului al XVII-lea, Filothei traduce și apoi tipărește la Snagov, în 1700, două dintre cele mai apreciate cărți ale vremii – *Învățăturile creștinești și Floarea darurilor*. 13 ani mai târziu, la 24 decembrie 1713, vede lumina tiparului *Psaltichia rumânească* și încă peste câteva luni, în 1714, primul *Catavasier* în limba română. Dacă în prefețele celor două traduceri din 1700 tălmăcitorul este numit – de cei care au îngrijit edițiile – „Sfetagorețul” (toată titulatura – „Prea cuviosul Ieromonah Filothei „Sfetogorețul”), *Psaltichia rumânească* este semnată de „Ieromonahul Filothei sin Agăi Jipei”, iar *Catavasierul* apare cu semnătura „Ieromonahul Filothei ot mitropolie” [3, p. 197-198].

S-a crezut multă vreme – inclusiv N. Iorga a fost partizanul acestei idei [7, p. 348-349] – că *Învățăturile creștinești și Floarea darurilor*, pe de o parte, și *Psaltichia rumânească* și *Catavasierul*, pe de alta, ar fi operele a doi Filothei diferiți, confuzie susținută și de existența lui Filothei Sinaitul, despre care am pomenit anterior. După o amănunțită analiză a textelor literare și o confruntare a stilurilor, S. Barbu-Bucur [3, p. 198-199] a demonstrat că toate patru lucrări aparțin unui singur autor – lui Filothei sin Agăi Jipei, strălucitul cărturar român, produs al epocii culturale brâncovenești.

Motivația apariției traducerilor de la 1700 se găsește chiar în prefețele lor. Aflând la Sf. Munte „și această cârtică care se chiamă *Floarea Darurilor scrisă în limba grecească*”, Prea Cuviosul

Ieromonah Sfetagorețul a adus-o în țară și s-a străduit „de o au întors spre cea de moșie și de obște limba noastră rumânească pentru ca să fie bine primită de lăcuiitorii acestuiași loc” [apud 3, p. 197]. *Învățăturile creștinești* fiind o „carte folositoare de suflet”, se cereau și ele tălmăcite pre limba locului, ca să nu mai fie „voroave cu nevoie de înțeles” și pentru a le pricepe oricine „fără osteneală” [apud 3, p. 198, 202].

Or, cea mai importantă lucrare dăruită de Filothei românimii rămâne *Psaltichia* – prima operă muzicală ecleziastică în limba română. *Psaltichia rumânească* este scrisă la imboldul lui Antim Ivireanul, un alt reprezentant de vază al „Academiei Brâncoveanului” (astfel numește N. Iorga pleiada de cărturari – promotori ai ideilor iluministe brâncovenești) și este dedicată chiar distinsului voievod [6, p. 255].

Se știe că data finisării manuscrisului este 24 decembrie 1713 [3, p. 95]. Judecând după volumul lucrării și după vârsta pe care ar fi avut-o autorul în momentul definitivării ei (peste 70 de ani), cercetătorii [3, p. 96] conchid că fundamentală operă a lui Filothei a fost concepută cu mult înainte de 1713, probabil, în ultimele decenii ale secolului al XVII-lea. Oarecum în continuarea *Psaltichiei* vine *Catavasierul*, tradus și tipărit de Filothei în 1714 la Târgoviște. Acesta reia o seamă de cântări conținute în *Psaltichia rumânească*, completându-le cu o *Pashalia* [6, p. 263].

Mobilul acțiunii de adaptare a textelor românești la melodiile tradiționale bizantine ni se dezvăluie în „Prefață”: „Pentru aceasta și eu... văzând cum că în fieștecare zi... se cântă *catavasiile... iar se înțeleg foarte de puținei, cât numai viersul (melodia – n.n.) sânt ascultând, iar nu și înțelesul celor ce se cântă, tălmăcit-am pre a noastră de țară și de obște limbă toate *catavasiile, cu troparele...*” [apud 6, p. 257], precum și în versurile, care îi succed, adresate cântăreților „acestei Vlaho-muzichii și... către celălalt pravoslavnic norod al Țării Românești”: „Că iată s-au tălmăcit, spre al vostru folos, / Care cu nevoiță din grece s-au scos, / Prin cuvinte rumânești și prin glasuri grecești, / Inema și sufletul să ți le îndulcești” [apud 6, p. 257].*

Psaltichia rumânească are 259 folio și cuprinde cântările tuturor slujbelor de peste an: „*Catavasiile, troparele, condacele și cu hvalitele fecărui praznic împărătesc; rânduiala utreniilor și a celor trei liturghii, irmoase veselitoare,*

urmate de polihronii și cântări în cinstea domnitorului, mitropolitului și a marilor demnitari; Paraclisul; o gramatică a psaltichiei vechi, foarte sumară; Anastasima; Antologhionul și Penticostarul, sfârșind cu Rugăciunea lui Filothei pentru Constantin Brâncoveanu, la care se adaugă, la începutul manuscrisului, Anixandarele lui Iosif Protopsaltul de la Mănăstirea Neamț, iar la sfârșit o Doxologie a lui Balaș preotul țărigrădeanul, scrise mai târziu de altă mână” [3, p. 96].

Sebastian Barbu-Bucur [4, p. 16] observă că Filothei nu respectă succesiunea firească (pentru colecțiile de acest gen) a grupurilor de cântări, ci își începe *Psaltichia* cu *Catavasierul* și *Liturghierul*. Duma Brașoveanul, care copiază manuscrisul lui Filothei, revine la ordinea general acceptată a compartimentelor: *Propedia*, *Anastasima*, *Antologhionul*, *Penticostarul*, *Triodul* și numai după aceea *Catavasierul* și *Liturghierul*.

De remarcat includerea unei propedii în structura manuscrisului, care nu este altceva decât un compendiu teoretic, în care se dau lămuriri cu privire la nomenclatura semiografică bizantină și utilizarea glasurilor, mărturiilor, ftoralnelor etc. Prezența propediilor (zise și gramatici, papadichii, erminii) este un lucru obișnuit pentru codicele psaltice din secolele XIV–XIX, or, importanța propediei luate în discuție constă în faptul că ea este prima și cea mai completă propedie în limba română.

Cercetătorii [4, p. 4-14] semnalează o anume neconcordanță între eșafodajul teoretic din gramatică și practica muzicală vie, chiar și cea din momentul scrierii *Psaltichiei*, nemaivorbind de cea actuală. Neconcordanța se constată nu numai în cazul compendiului lui Filothei, ci și în cazul majorității lucrărilor de acest fel și este inerentă, de vreme ce realitatea muzicală se afla în permanentă transformare, iar preceptele teoretice se reeditau aproape mecanic de la un manuscris la altul, de la un secol la altul. Cu toate acestea propedia lui Filothei conține indicații care, coroborate cu repere din alte propedii, mai vechi și mai noi, sunt foarte utile pentru descifrarea și studierea muzicii psaltice din perioada brâncovenească [4, p. 14].

Totalitatea cântărilor (1255 de piese) se divide în: 1) preluări din patrimoniul bizantin și 2) creații originale ale lui Filothei sin Agăi Jipei [5, p. 283]. Printre sursele bizantine la care a apelat Filothei se numără și *Anastasima* de Leon Filosoful și Ioan Glykys, *Doamne strigat-am*, pe

opt glasuri, *Antologhionul* cu toate prosomiile de Neon Patras, *Penticostarul*, două doxologii de Balaș Țărigrădeanul [6, p. 259; 1, p. 267]. Preluările se împart și ele în: a) traduceri în care textul muzical rămâne intact și b) transcrieri în care textul muzical suportă schimbări, dictate, pe de o parte, de acomodarea la prosodia și topica limbii române, pe de alta – de rațiuni estetice („... alcătuit mai scurt pentru nezăbavă”, spune Filothei în unul dintre comentarii) [6, p. 259].

Compozițiile originale (menținute, firește în limitele canonului bizantin) ocupă un loc modest în economia *Psaltichiei* [6, p. 260], dar, așa puține câte sunt, dau măsura individualității creatoare a lui Filothei. Remarcabile sunt, în acest sens, *Catavasiile Floriilor*, concepute, după cum mărturisește autorul, „pre glasul rumânesc că iaște mai lesne și mai frumos” [apud 6, p. 260].

Expresia „pre glas rumânesc”, insolită pentru momentul scrierii *Psaltichiei*, a dat de gândit cercetătorilor [6, p. 260-261; 2, p. 58; 5, p. 309-310], aceștia căutând să-i descifreze valențele. Împreună cu (și mai mult decât) specularea terminologică [6, p. 260-261] specificul muzical al *Catavasiilor* deschide parantezele, aducând explicația necesară. În cazul de față prin „glas” se subînțelege nu atât un sistem sonor aparte cu angrenajul particular, cât expresia melosului, definită de mersul treptat, suitor și coborător, ritmul parlando, formulele sugerând inflexiuni de doină sau baladă. „Evident, un asemenea profil melodic „este mai lesne și mai frumos”, deoarece atinge zone adânci ale folclorului, conferindu-i un caracter direct, sincer și apropiat mediului autohton. [...] Ca atare, Filothei prin „glas rumânesc” are în vedere muzica de esență românească, având un specific propriu, individualizat” [6, p. 260-261].

Atât în *Catavasiile*, cât și în celelalte piese în care aportul lui Filothei este considerabil, se vădește predilecția pentru stilul sobru și concis, contururile melodice clare, fără excese ornamentale, ca și pentru expresia esențializată și interiorizată. După cum afirmă O. L. Cosma, „troparele, condacele, stihirile sale sunt adevărate capodopere ale genului, de o simplitate și limpezime serafică” [6, p. 262].

Dar nu numai ca aspect muzical, ci și ca aspect lingvistic *Psaltichia rumânească* este o operă cu totul și cu totul remarcabilă. Autorul *Psaltichiei* apelează la varianta cea mai cizelată a limbii literare românești de la răspântia seco-

lelor XVII–XVIII, în plus, el se dovedește a fi un excelent mânuitor al metaforelor, comparațiilor, subtilităților conotative ale cuvintelor și expresiilor [3, p. 202].

Înscriindu-se pe linia făuririi repertoriului de cântări sacre în limba vorbită de popor, mai având și o certă valoare artistică, opera lui Fi-

lothei sin Agăi Jipei s-a bucurat de o largă circulație în toate cele trei provincii românești. Demersul acestui înaintaș este de neprețuit prin faptul că el reprezintă prima tentativă conștientă și sistematică de orientare a muzicii psaltice din arealul românesc pe un fâgaș autohton.

Referințe bibliografice

1. Brâncuși Petre. *Muzica românească și marile ei primeniri*. Vol. 1. Chișinău: Ed. Lumina, 1993, p. 267.

2. Breazul George. *Patrium Carmen*. Contribuții la studiul muzicii românești. Craiova: 1941, p. 58.

3. Barbu-Bucur Sebastian. *Cultura muzicală de tradiție bizantină pe teritoriul României în secolul XVIII și începutul secolului XIX și aportul original al culturii autohtone*. București: Ed. Muzicală, 1989, p. 183-202.

4. Barbu-Bucur Sebastian. *Filothei sin Agăi Jipei. Psaltichie rumânească*, II. Anastasimatar. În: *Izvoarele muzicii românești*, vol. VII B. București: Ed. Muzicală, 1984, p. 15.

5. Ciobanu Gheorghe. *Studii de etnomuzicologie și bizantinologie*, vol. 1. București: Ed. Muzicală, 1974, p. 283.

6. Cosma Octavian Lazăr. *Hronicul muzicii românești*, vol. 1. București: Ed. Muzicală, 1973.

7. Iorga Nicolae. *Istoria literaturii române în secolul al XVIII-lea (1688–1821)*, vol. 1, ediție îngrijită de Barbu Theodorescu. București: 1963, p. 348-349.

8. Poslușnicu Mihail Gr. *Istoria muzicii la Români*. București: 1928, p. 11, nota 2.

Dimitrie Cantemir – muzicianul în exegezele literaturii francofone din secolul al XIX-lea

Rezumat

Dimitrie Cantemir – muzicianul în exegezele literaturii francofone din secolul al XIX-lea

Preocupările muzicale ale lui Dimitrie Cantemir au intrat în atenția literaturii de specialitate încă din secolul al XVIII-lea. Dacă în acest secol sursele de limbă germană dețin întâietatea în privința promovării imaginii muzicianului, în veacul următor situația se va schimba vădit în favoarea izvoarelor literare de expresie franceză.

Relatările din secolul al XIX-lea sunt oferite de lucrări cu caracter lexicografic, muzicologic, istoric, memorialistic, fiind semnate de muzicologi, compozitori, critici muzicali, pictori și arhitecți, muzicografi și orientaliști, în special, din Franța și Belgia. În demersurile autorilor menționați, numele lui Cantemir figurează în calitate de teoretician, inventator al sistemului de notație a muzicii turcești, compozitor, interpret la tanbur. Gradul de nouitate și densitatea suportului informațional furnizat de aceste izvoare diferă de la caz la caz.

Parcurgând exegezele demersului muzical al lui Cantemir, transpus în lumina literaturii francofone din secolul al XIX-lea, se poate constata că acestea au diseminat imaginea unei personalități notorii, strâns atașată teoriei și practicii muzicale orientale, fapt ce i-a asigurat muzicianului vizibilitate, prestigiu și, în același timp, recunoaștere la nivel european și universal.

Cuvinte-cheie: D. Cantemir, francofonie, muzician, muzică orientală, cultură otomană.

Summary

Dimitrie Cantemir – musician in exegesis of francophone literature of the 19th century

The musical concerns of Dimitrie Cantemir went to the attention of the specialized literature since the 18th century. If this century sources in German have primacy in promoting the image of the musician, the situation will change next century clearly in favor of French expression literary sources. The 19th century statements offered lexicographical, musicological, historical, memoir works, being signed by musicologists, composers, music critics, painters and architects, musicographers and orientalists, particularly in France and Belgium. In above mentioned authors' reports, the Cantemir's name appears as theorist, inventor of Turkish music notation system, composer, tanbur performer. The degree of novelty and the density of informational support provided by these sources varies from case to case. Looking through the exegeses of the musical activities undertaken by Cantemir, transposed in the light of the francophone specialized literature in the 19th century, it can be noticed that a good portion of them have been disseminating the image of a well-known personalities. Closely attached to theory and sound artistic practice of Orient, which secured the musician's visibility, credibility, prestige and, at the same time, recognition at European level and worldwide.

Key words: D. Cantemir, francophonie, musician, oriental music, Ottoman culture.

Personalitatea complexă a lui Dimitrie Cantemir a intrat în atenția literaturii de specialitate încă din secolul al XVIII-lea, din care nu au lipsit mențiunile despre preocupările sale muzicale. Astfel de mărturii au fost focalizate în diverse direcții, majoritatea dintre ele schițând portretul

savantului și omului de cultură ca pe o figură înzestrată cu calități intelectuale deosebite, artistice mai întâi de toate. Deși contribuțiile principelui moldovean în domeniul teoriei și practicii muzicale au fost recunoscute și consemnate în cultura otomană încă în timpul vieții sale, activitatea lui

artistică va intra în vizorul autorilor occidentali cu o anumită întârziere, fiind vizibilizată și inclusă în circuitul științific și informațional după moartea lui Cantemir.

Dacă în secolul al XVIII-lea sursele de limbă germană dețin întâietatea în privința promovării imaginii muzicianului, în veacul următor situația se va schimba vădit în favoarea izvoarelor literare de expresie franceză, exegezele înregistrate în această perioadă regăsindu-se în surse de esență bibliografică, istorică, literară, muzicală în primul rând, enciclopedică, documentară sau în reviste.

Totuși, numele lui Dimitrie Cantemir nu a lipsit în paginile de limbă franceză din secolul Luminilor, chiar dacă pe plan cantitativ numărul acestora este incomparabil mai mic față de veacul următor. Una din primele referințe în expresie franceză privind preocupările muzicale ale lui Cantemir datează din secolul al XVIII-lea, fiind semnată de Charles Fonton (1725–1795?), cercetător, dragoman al ambasadorului Franței la Istanbul. Bun cunoscător al istoriei, culturii, limbilor și muzicii orientale, acesta redactează la 1751 lucrarea *Essai sur la musique orientale comparée à la musique européenne...*. Autoritatea științifică în materie de muzică turcească a lui D. Cantemir este prețuită și invocată în câteva rânduri [Cf. 9, p. 2].

Cinci ani mai târziu, în 1756, numele savantului apare înscris în ediția franceză de largă circulație europeană *Journal encyclopédique ou universel* din Liège. În recenzia asupra ediției a doua a *Istoriei Imperiului Otoman* (ne referim la versiunea engleză din 1756), un cronicar anonim întreprinde o succintă prezentare a lucrării amintite, dedicând cea mai mare parte a textului vieții și activității lui D. Cantemir, evidențiind, printre alte preocupări ale lui, și pe cele muzicale [6, p. 2], inclusiv calitatea de interpret la tanbur.

Despre opera muzicală a lui D. Cantemir din ultimele decenii ale secolului al XVIII-lea a scris diplomatul și scriitorul de origine armeană Ignace de Mouradja d'Ohsson (1740–1807), secretar și dragoman al ambasadorului suedez la Înalta Poartă. În timpul șederii în cetatea de pe malurile Bosforului acesta acumulează un bogat material documentar despre istoria, instituțiile, legislația și rânduielile seraiului, pe care la valorifică editorial în anul 1787 la Paris, în lucrarea *Tableau général de l'Empire Othoman*. În paginile referitoare la starea de sistem a artei sonore turcești, autorul relevă semiografia aplicată de Cantemir în vederea fixării muzicii otomanilor, relatează ce vedește prezența

lui Cantemir în edificiul culturii sonore a turcilor de la hotarul secolelor XVII–XVIII [5, p. 24].

Din cele expuse se conturează ideea că baza sursologică de limbă franceză din secolul al XVIII-lea privind ocupațiile muzicale ale lui D. Cantemir se înscrie pe un segment informațional restrâns.

Urmărind în continuare circulația numelui muzicianului Dimitrie Cantemir în literatura francofonă de specialitate a secolului al XIX-lea, trebuie remarcat faptul că densitatea informatică a unor atare consemnări cunoaște o creștere considerabilă. Interesul pentru moștenirea artistică și științifică a lui Cantemir se impune în atenția lexicografilor, istoricilor, culturologilor și muzicologilor din arealul franco-belgian.

O primă relatare din acest secol, care deschide suita publicațiilor privind personalitatea muzicală a lui D. Cantemir, este oferită de lucrarea cu caracter lexicografic *Dictionnaire historique des musiciens ...*, îngrijită de muzicologii francezi Alexandre Étienne Choron (1771–1834) și François-Joseph-Marie Fayolle (1774–1852), editată în anul 1810 la Paris și reeditată în anul 1817 tot în capitala Franței. Gradul de noutate al articolului inserat lipsește totalmente, întrucât autorul lui nu se sprijină pe documentări proprii, ci este dependent completamente de informațiile furnizate de E. L. Gerber în *Historisch-Biographisches Lexicon de Tonkünstler*. Textul acestuia este preluat integral, fără discernământ și fără nicio modificare, inclusiv cu inexactitățile factologice [4, p. 116; 10, p. 344]. Chiar dacă imaginea muzicianului nostru nu obține noi valențe, articolul reiterează figura lui D. Cantemir drept model și spirit enciclopedist al omului umanist, cu profunde cunoștințe, și contribuții importante în diferite domenii, dar mai întâi de toate în arta muzicală otomană, fapt ce a stimulat circulația numelui său în cultura europeană la începutul acestui secol.

Aprecierile asupra muzicianului D. Cantemir se completează în anii următori prin mențiunile cuprinse în ediția franceză a lucrării pictorului și arhitectului Antoine-Laurent (Louis) Castellan (1772–1838), *Mœurs, usages, costumes des othomans...* (1812), care întreprinde, împreună cu un grup de ingineri francezi, o vizită în Turcia, unde studiază cultura otomană. În urma acesteia, publică șase volume ale lucrării menționate mai sus. Numele lui Cantemir se regăsește în compartimentul *Musique* din ultimul volum al ediției.

După o scurtă privire sintetică introductivă asupra trecutului muzical turcesc, autorul expune

starea reală a muzicii răsăritului musulman. Textul care urmează profilează explicit portretul muzicianului moldovean, destul de clar conturat. Fenomenul muzical în aria culturii otomane, subliniază A.-L. Castellan, prezintă simptome de revigorare, așa cum aici activau o întreagă pleiadă de muziceni consacrați, iar pentru acreditarea acestei idei autorul prezintă argumente concludente: „*Cantemir oferă o listă numeroasă a tuturor acestor muzicieni (...), lui îi sunt datori turcii pentru notele inventate cu care ei își scriau ariile. (...) Acesta din urmă a mai compus, de asemenea, un mic volum în limba turcă despre arta muzicală și a dedicat-o lui Ahmed*” [3, p. 218]. Suportul informativ prezentat este unul elocvent și nu comportă comentarii suplimentare.

Un amplu articol de semnificație lexicografică despre D. Cantemir este semnat de Alexandre de Nuoal-Lahoussaye în tomul șapte al *Biographie universelle, ancienne et moderne ...* (1813). După cum reiese din titlul complet al volumului, acesta propune cititorului un vast spectru de cunoștințe, articole redactate de autori cu renume în mediile culturale și științifice franceze, despre viața publică și privată a persoanelor care s-au remarcat în istoria omenirii prin scrierile, acțiunile, talentele, virtuțile sau atrocitățile lor. Autorul dezvoltă sistematic imaginea lui D. Cantemir prin prisma erudiției acestuia. Figura cărturarului se manifestă, chiar în debutul articolului, prin nuanțe și trăsături inedite, fiind încadrată în contextul cultural otoman. Profilul spiritual al personalității cantemiriene iese inițial în evidență prin faptul că „a introdus în uzul acestei națiuni muzica notată” [2, p. 34].

Dincolo de latura biografică și spiritul enciclopedic al fostului domn al Țării Moldovei, orizontul panoramic schițat în conținutul lexicografic al materialului conține și alte date esențiale, incluzând pregătirea profesională multilaterală, care s-a manifestat prin faptul că „*Demetrius Cantemir vorbea turca, persana, araba, greaca modernă, latina, italiana, rusa, moldoveneasca și înțelegea foarte bine greaca veche, slavona și franceza. Era versat în arhitectură, muzică, geometrie și în științele filosofice. Academia din Berlin l-a ales în rândul membrilor săi*” [2, p. 35]. Portretul cultural al lui D. Cantemir este întregit de lista lucrărilor sale, între acestea figurând și cele muzicale, cu nominalizarea opusului *Introducere în muzica turcă*, în moldovenește, în 8° (*Introductionem à la musique turque*, en moldave, în-8°): „*După Tode-*

rini, (...) această lucrare s-a bucurat la acest popor de o mare celebritate” [2, p. 35]. Din câte se pare, autorul lasă să se înțeleagă că în ultimul caz se are în vedere primul tratat cantemirian *Cartea științei muzicii după felul literelor*, contribuție teoretică ce îl plasează pe înaintașul nostru în rândul ctitorilor muzicologiei turcești.

Muzicograful și orientalistul Guillaume André Villoteau (1759–1839) întreprinde, împreună cu un grup de savanți, o călătorie în Egipt în cadrul campaniei lui Napoleon în această țară (1798–1801), rezultatele deplasării materializându-le la 1826 într-o lucrare de proporții, intitulată *État modern. De l'état actuel de l'art musical en Égypte ...* Un volum editorial considerabil este acordat lui D. Cantemir. Schița biografică a muzicianului, prezentată în nota din subsolul tipăriturii, contribuția lui Cantemir la evoluția muzicii clasice turcești demonstrată judicios, precum și exactitudinea datelor comunicate admit conjectura documentării profunde înainte de redactarea lucrării și probitatea profesională a autorului.

Precizând descendența familială ilustră, cu rădăcini genetice de obârșie domnească a cărturarului, Villoteau scrie în continuare că „*Demetrius de Cantemir (...) la Constantinopol s-a dedicat studierii limbii turce și a muzicii și făcu progrese rapide. În timpul aflării acolo, el a conceput notele muzicale de care s-au servit [muzicienii – n.n.] în această țară [Turcia – n.n.] și în multe alte țări din Orient. Dintre diferitele lucrări pe care Demetrius de Cantemir le-a compus se amintește o carte de arii [create – n.n.] după regulile muzicii turcești, un vol. în-4° și o introducere în muzica turcească, în-8°, în moldovenește*” [12, p. 40-41].

Din conținutul articolului semnat de muzicograful francez se desprinde foarte clar ideea că D. Cantemir a elaborat două lucrări importante pentru cultura orientală, inclusiv una „în limba moldovenească”, intenția lui fiind, probabil, familiarizarea conașionalilor pe calea scrisului și pe înțelesul lor cu coordonatele teoretice de bază ale muzicii turcești. Or, aceasta, după cum se știe, avea o pondere substanțială în viața cultural-artistică a Principatelor Române. Spre deosebire de unii autori din secolul al XVIII-lea (Fonton, Sulzer, d'Ohsson, Forkel ș.a.), Villoteau recunoaște, apreciază, susține cu mult zel și cu argumente meritele incontestabile ale luminatului principe la conceptualizarea artei sonore otomane.

Reproducem integral textul semnatarului inclus în *Article VIII. Des signes ou notes de la*

musique des Arabes et des Orientaux en général, et des moyens que nous avons employés pour exprimer ces notes avec notes de musique européenne: „Acum două sute de ani, orientalii nu cunoșteau deloc semne pentru a nota muzica lor și muzica arabă. Demetrius de Cantemir fu acela care a inventat acum o sută și ceva de ani semnele pe care le utilizează astăzi în câteva țări din Orient și, în special, în Turcia.

Este absolut fără niciun temei ceea ce Meninski și mulți alți scriitori au susținut că acele note au fost admise de către arabi în practica muzicală; ei niciodată nu s-au folosit de ele. Oamenii cei mai instruiți dintre ei ne-au încredințat că nu au avut niciodată cunoștință [de note muzicale – n.n.] și cu adevărat că nu se menționează despre aceasta în niciunul din tratatele de muzică compuse de arabi, în orice epocă au fost scrise ele.

Ceea ce, după cum se pare, ar fi cauzat și acreditat această eroare este că semnele muzicale pe care Demetrius de Cantemir le inventă sunt formate din literele alfabetului arab. Dar se știe că, de mai multe secole, literele arabe au fost adoptate în toate limbile popoarelor din Orient, care au fost subjugate de către arabi și au îmbrățișat islamismul. Demetrius de Cantemir, care își primise educația la Constantinopol și își făcu toate progresele și toate descoperirile sale în muzică, nu a perfectat literele arabe pentru a nota muzica, decât doar pentru că sunt aceleași cu ale limbii țării în care locuia, limbă în care el își scrisese lucrările sale asupra muzicii. Fără îndoială, el nu a avut ambiția nebună de a face să se adopte notele sale de către arabi și cu atât mai puțin de către egipteni, care cu adevărat sunt popoare puțin curioase de noutăți și la care muzica, interzisă de religie, este privită ca o artă demnă de dispreț” [12, p. 39-41].

Acest citat, reprodus *in extenso*, ilustrează destul de pregnant și validează *in nuce* contribuția științifică reală a lui D. Cantemir în domeniul teoriei muzicii turcești și, totodată, sintetizează și exprimă fără echivoc atitudinea axiologică a autorului studiului față de savantul-muzician care, prin capacitățile lui euristice, spiritul novator, impactul produsului gândirii sale teoretico-muzicale („semnele de care se servesc astăzi în câteva țări din Orient și, în special, în Turcia”), dobândește semnificații deosebite, reprezentând un standard de calitate profesională în domeniul artei muzicale orientale. Așadar, învățatul moldovean este prezentat ca o personalitate emblematică a culturii otomane de la începutul secolului al XVIII-lea.

Literatura muzicală lexicografică din prima jumătate a secolului al XIX-lea se îmbogățește cu o importantă lucrare semnată de muzicologul, criticul, pedagogul, dirijorul, compozitorul franco-belgian François Joseph Fétis (1784–1871), director al Conservatorului din Bruxelles, *Biographie universelle des musiciens ...*, a cărei primă ediție în 8 volume apare în 1835–1844 în capitala Belgiei, iar cea de-a doua – în 1860–1865 în metropola Franței.

În articolul dedicat lui D. Cantemir, muzicologul belgian recurge la documentarea directă și indirectă, scrutând sursele înaintașilor din secolul al XVIII-lea (Toderini) și din secolul al XIX-lea (Villoteau). După obișnuita incursiune biografică în care schițează reperele principale (data și anul nașterii, perioada aflării la Constantinopol, accesarea la tronul domnesc, calea pribegiei, cultura generală ș.a.), în continuarea textului este scoasă în relief imaginea personalității muzicale a savantului D. Cantemir: „a introdus arta notării muzicii la turcii din Constantinopol. După Toderini, Cantemir, la cererea a doi miniștri puternici [influenți – n.n.], a scris în turcește un tratat de muzică și l-a dedicat sultanului Ahmed II (sic! Ahmed III). Villoteau afirmă în memoriile sale asupra muzicii orientalilor că semnele despre care amintește Cantemir sunt astăzi total ignorate [uite – n.n.] de turci” [8, p. 38; 7, p. 176]. În final, fără să dezvăluie sursa de documentare, Fétis ne surprinde printr-o informație inedită, expusă pentru prima dată în literatura de specialitate, prin care răstoarnă afirmațiile cercetătorilor din secolul precedent referitor la soarta celui de-al doilea tratat de muzică a lui D. Cantemir: „Îi datorăm, de asemenea, acestui prinț Introducerea în muzica turcească, în moldovenească; manuscrisul în-8°, care se află la Astrahan” [8, p. 38; 7, p. 176].

În pofida faptului că știrea ține de domeniul senzaționalului, ea nu a fost deocamdată confirmată și rămâne a fi o enigmă pentru cercetători, deoarece până în prezent manuscrisul autograf sus-numit încă nu a fost identificat. Așa prezentându-se situația, soluția definitivă privind soarta și conținutul opului *Introducerea în muzica turcească* ține de viitoarele cercetări.

Astfel, semnificația celor expuse mai sus ni se pare evidentă. Includerea lui D. Cantemir în registrul figurilor notorii ale culturii muzicale imprimă, în primul rând, o notă particulară suplimentară performanței lui de excepție în peisajul lexicografiei de specialitate din arealul lingvistic francofon, în al doilea rând, îi probează o dată în plus ținuta

profesională și vocația artistică, care i-au menținut autoritatea în epocă, cucerind nu doar stima și admirația contemporanilor, ci și a urmașilor pentru aportul adus culturii umanității.

Un pasaj prezentat în stil telegrafic, dar relevant pentru subiectul care ne interesează, conține hebdomadarul de limbă franceză *Revue et Gazette Musicale de Paris* din anul 1838. Semnificația relatării furnizate de acesta se rezumă la faptul că cititorului îi este prezentată o primă informație în literatura occidentală de specialitate din secolul al XIX-lea referitor la calitatea lui Cantemir de virtuoz al tanburului. În pofida laconismului relatării transmise de săptămânalul francez, conținutul acesteia împropătează argumentele despre muzicianul complet care a fost Dimitrie Cantemir [Cf. 9, p. 1 (434)].

O altă sursă de informare din Occident, editată la hotarul primei jumătăți a secolului al XIX-lea în arealul lingvistic francofon, înscrie personalitatea lui D. Cantemir în lista figurilor marcante ale umanității.

Volumul *Biographie universelle ancienne et moderne ...* (1843–1847), publicat în capitala Belgiei, transpune în linii mari istoria vieții și activității științifice a savantului în limitele trasate de izvoarele documentare existente. Articolul lexicografic nu urmează algoritmul unei biografii *stricto sensu* structurate șablonard, cu expunerea copilăriei, adolescenței, instruirii, activității profesionale ș.a., ci mai degrabă reliefează unele etape biografice. Încheind prezentarea cronologică a elementelor de ordin general, autorul acestui articol evidențiază performanța științifică a lui D. Cantemir, relevând cunoștințele lui lingvistice, precum și cele din domeniul „desenului [graficii – n.n.], arhitecturii, muzicii, științelor matematice etc.” În lista celor nouă lucrări cantemiriene figurează și *Introduction à la musique turque* (en moldave) [1, p. 8].

Numele lui D. Cantemir este consemnat într-o altă lucrare apărută la sfârșitul secolului al XIX-lea, *Histoire de la musique en Russie* (1898), redactată de Albert Soubies (1846–1918), muzicolog, critic muzical, teatrolog francez. Ocupându-se de istoria muzicii în Rusia, autorul opusului menționează activitatea lui Cantemir raportată la contribuția acestuia în domeniul muzicii religioase: „*Prințul Dimitrie Cantemir, devenit vasal al lui Petru cel Mare, scriitor poliglot, a aprofundat idiomurile slave, în mod special slavona veche, care au servit la traducerea liturghiilor bizantine pentru uzul în Biserica Ortodoxă Rusă*” [11, p. 54]. În lumina ideilor citate, vom remarca nu doar cunoașterea, ci și dezvoltarea slavonei de către D. Cantemir – limba cântului din cultul bisericesc răsăritean –, o altă dimensiune a contribuției sale puțin cunoscută și semnalată în literatura de specialitate, dar substanțială, pe care a desfășurat-o în domeniul unei vechi limbi, folosită până în prezent în mediul liturgic al ortodoxiei slave.

Parcurgând exegezele demersului muzical întreprins de Cantemir, transpus în lumina literaturii franceze de specialitate din secolul al XIX-lea, se poate constata că o bună parte a acestora au reflectat explicit sau implicit, au diseminat constant și consecvent imaginea unei personalități notorii, în special cea a unei figuri exponențiale, strâns atașată teoriei și practicii artistice sonore orientale, fapt ce i-a asigurat muzicianului vizibilitate, credibilitate, prestigiu și, în același timp, recunoaștere la nivel european și universal.

Semnele de prețuire ale activității ilustre a lui D. Cantemir în mediul cercurilor muzicale din lumea francofonă și expuse în cele mai prestigioase enciclopedii, lexicoane, dicționare, istorii și alte lucrări muzicale de peste hotare, dau strălucire moștenirii lui spirituale. Prin contribuțiile majore în domeniul științei, culturii și cunoașterii, ele amplifică dimensiunile istorice ale muzicii orientale, afirmând, astfel, pe scară largă virtuțile acestei arte, precum și cele ale gândirii și ale personalității cantemiriene.

Referințe bibliografice

1. *Biographie universelle ancienne et moderne, ou Dictionnaire de tous les hommes qui se sont fait remarquer par leurs écrits, leurs actions, leurs talents, leurs vertus ou leurs crimes.* Nouvelle édition, revue corrigée et considérablement augmentée d'articles omis, nouveaux et de célébrités belges. Tome quatrième. Bruxelles, chezh.ode, éditeur, 24, boulevard Waterloo, 1843/1847.
2. *Biographie universelle, ancienne et moderne, ou histoire, par ordre alphabétique, de la vie publique et privée de tous les hommes qui se sont distingués par leurs écrits, leurs actions, leurs talents, leurs vertus ou leurs crimes.* Tome septième. A Paris, chez Michaud frères, libraires, rue des bons-enfants, n°. 34. de l'imprimerie de L. G. Michaud, 1813.
3. Castellan A.-L. *Moeurs, usages, costumes des othomans, et abrégé de leurs Histoire.* Tome sixième. Paris: Nepveu, Lib., passage des Panoramas, n° 26, 1812.
4. Choron Al. et Fayolle F. *Dictionnaire historique des musiciens, artistes et amateurs, morts ou vivans...* Précédé d'un sommaire de l'historique da la musique. Tome premier. Paris: chez Valade, Imprimeux, rue Coquillière, n°.27, Lenormant, rue de Seine, faubourg St.-Germain, n°. 8, 1810.
5. Cosma Viorel. Contribuții inedite la studiul moștenirii muzicale a lui Dimitrie Cantemir (II). În: *Muzica*, 1973, nr. 11 (252), p. 13-28.
6. Dumitrescu Dinu A. O recenzie necunoscută din 1756 la „Istoria imperiului otoman”. În: *Contemporanul*. București: nr. 16 (1379), 13 aprilie 1973, p. 2.
7. Fétis François Joseph. *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique.* Deuxième édition, entièrement trepondue et augmentée de plus de montié. Tome deuxième. Paris: Librairie de Fermin Didot Frères, Fils et CIE. Imprimeurs de L'Institut, rue Jacob, 56, 1861.
8. Fétis François Joseph. *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique.* Tome troisième. Bruxelles: Meline, Cans et Compagnie. Imprimerie, librairie et fonderie, 1837.
9. Fonton Charles. *Essay sur la musique orientale, comparée européenne.* IV. Instruments de musique des orientuax. 2. Le tanbour. In: *Revue et Gazette Musicale de Paris.* Cinquième année, n° 44, Paris: 1838, au Bureau d'abonnement, 97, rue Richelieu, p. 2 (434).
10. Gerber Ernst Ludwig. *Historisch-Biographisches Lexicon der Tonkünstler welches Nachrichten von dem Leben und Werken musikalischer Schriftsteller, berühmter Componisten, Sänger, Meister auf Instrumenten, Dilettanten, Orgel und Instrumentenmacher, enthält;* Erster Their, A – M. Leipzig: verlegt Johann Gottlob Immanuel Breitkopf, 1790.
11. Soubies Albert. *Histoire de la musique en Russie.* Paris: Société Française d'Édition d'Art, 9 et 11, rue Saint-Benoît, 1898.
12. Villoteau André Villoteau. *État modern. De l'état actuel de l'art musical en Égypt, ou relation historique et descriptive des recherches et observations faites sur la musique en ce pays.* Première partie. Chapitre premier. De la musique arabe. Paris: Imprimerie de C.L.F. Panckoucke, M.D.CCC.XXVI.

Muzică tradițională, folclorică, neo-tradițională și populară: de la metaforă la metodă de cercetare a sistemului culturii populare sincretice contemporane din Republica Moldova

Rezumat

Muzică tradițională, folclorică, neo-tradițională și populară: de la metaforă la metodă de cercetare a sistemului culturii populare sincretice contemporane din Republica Moldova

Schimbările majore din epoca modernă (secolele XIX–XX), dialogul cultural european și global din perioada de tranziție post-sovietică (răspântia secolelor XX–XXI) impun o revizuire critică și modernizarea aparatului teoretic și metodologic al etnomuzicologiei. Studiul argumentează necesitatea actualizării conceptelor romantice despre *muzica populară* (Volksmusik, Musique populaire) și *folclor* (Folklore), în scopul ajustării metodei de cercetare la noile realități socioculturale. Uzul metaforic și denaturarea conținutului termenilor în mass media din Republica Moldova creează confuzii și dificultăți suplimentare în abordarea științifică a fenomenului.

Discursul se axează pe patru concepte de bază ale etnomuzicologiei occidentale: 1) *muzică tradițională* (Traditional Music), cultura orală, rurală, țărănească, 2) *muzică folclorică* (Folk Music), cu branșe în mișcarea *folk revivalism*, 3) *muzică neo-tradițională* (Neo-traditional Music), cu branșe în cultura mediatică și de reprezentare scenică, 4) *muzică populară modernă* (Popular Music), cu branșe în cultura urbană pop și *World Music*.

Cuvinte-cheie: cultură, muzică, populară, folclorică, tradițională, neo-tradițională, etnomuzicologie, societate modernă, urbanizare, Moldova, Basarabia.

Summary

Traditional, folk, neo-traditional, and popular music: from metaphor to research method of contemporary popular culture system in The Republic of Moldova

The major changes in modern time (XIX–XX-th centuries) and the influences of the European and the global cultural dialogue in post-soviet transition process call the needs for critical revision and for modernization of theory and methodology system in ethnomusicology. The study attempt to argue the necessity in actualisation of the romantic concepts on *Popular Music* (Volksmusik, Musique populaire) and *Folklore*. The metaphoric uses and semantic corruption of basic terms in mass media from The Republic of Moldova create the confusions and additional difficulties in science research process of this phenomenon.

The discourse is founded on four main concepts in western ethnomusicology: 1) *Traditional Music*, with the roots in peasant, oral, rural culture, 2) *Folk Music*, with the roots in urban folk revivalism, 3) *Neo-traditional Music*, with the roots in urbanized theatrical, orchestral stage representations, 4) *Popular Music*, with the roots in the modern Pop Culture and *World Music*.

Key words: culture, music, popular, folk, traditional, neo-traditional, ethnomusicology, modern society, urbanization, Moldova, Bessarabia.

A fost suficient să treacă nu mai mult de două decenii, la limita dintre secolele XX și XXI, ca să înțelegem, cu o evidentă întârziere față de savanții din Occident, că vechile concepte despre

muzica zisă *populară* (asociată cu epitetul *folclorică, orală, tradițională, țărănească, din popor*), cu care operează etnomuzicologia, nu mai sunt lucrative și relevante în noul context social și cultural,

substanțial schimbat, sub imboldul proceselor de modernizare, globalizare economică, culturală și tehnologică, ce s-au înregistrat în așa-numita „perioadă de tranziție”, marcată de căderea „cortinei de fier” în anii 1989–1990, care despărțea, abuziv și totalitar, două lumi: Estul de Vestul bătrânului continent.

Ne-am dumerit, dintr-odată, că nu știm cu destulă claritate care este adevăratul obiect de studiu al etnomuzicologiei, ce reprezintă muzica populară astăzi în raport cu cea de ieri, cum se integrează ea în structurile, mereu dinamice, ale societății moderne și care-i sunt resorturile culturale și formele actuale de manifestare în arealul estic al românității, respectiv, Republica Moldova /Basarabia.

Obiectul de studiu:

o istorie în contemporaneitate

Cu peste un secol și jumătate în urmă a apărut termenul *folklore*, propus de arheologul englez J. W. Thoms în anul 1846, pentru a desemna producțiile culese din popor, adică creațiile emaneate din „știința sau înțelepciunea poporului” de jos. Treptat, acesta va înlocui pe cei aflați în uz, precum *antichități populare* (la englezi), *tradiții populare* (la francezi, italieni, români), *laografie* (la greci), *demopsihologie* sau *etnopsihologie* (la diverse popoare) etc. [16, p. 7]. Sensul inițial al termenului *folklore* se referea strict la cultura orală a comunităților țărănești. Considerată a fi moștenitoare a unor tradiții, obiceiuri, datini, practici rituale și artistice vechi, specifice societăților premoderne și preindustriale, cultura rurală era percepută ca depozitară a trăsăturilor originale ale națiunii, expresie fidelă a sufletului național al poporului. Acest sens i se atribuie și termenului german *Volkskunde* (cu derivatele *Volkslieder*, *Volksmusik*), care fusese acreditat cu șapte decenii înainte de apariția termenului *Folklore*, de iluministul Johann Gottfried Herder, prin publicarea a două volume de cântece populare (*Volkslieder*, 1778 și 1779), culese de el, în calitate de pastor, în mediul poporului „natural” (*Naturvolk*), de la sate. Romanticii germani vor extinde însă aria de cuprindere a noțiunilor „popor și popular” la scara întregii națiuni, validând astfel și producțiile intelectualilor, scrise pe înțelesul și puse în circulație pentru popor [26, p. 37].

Tratarea ambiguă a termenilor *folclor muzical*, *muzică populară* și *cultură populară* s-a manifestat pe parcursul istoriei, din epoca romantică până în prezent. Folclorul a devenit un „concept

tehnic, deschis mereu perfecționării, ajustării la realitatea socială”, redefinirii, reformulării, revizuirii, renegocierii [8, p. 34]. Istoriceste, s-au evidențiat două viziuni în abordarea fenomenului. Prima – o viziune îngustă, conservatoare, reducționistă, care leagă folclorul exclusiv de domeniul culturii țărănești vechi, orale, nescrise, colective, native, genuine, pe care o consideră a fi singura „autentică”, pură și reprezentativă pentru istoria și cultura națiunii. A doua – o viziune mai largă, dinamică, holistică, care extinde aria folclorului la cultura întregului popor, cuprinzând atât formele vechi, „primare”, orale, istorice, regionale, reminiscente la sate, cât și pe cele mai noi, „secundare”, moderne, urbane, cosmopolite, de largă circulație la orașe, datorate progresului tehnic, valorificării mediatice, dialogului dintre rural și urban, vechi și nou, oral și scris, naiv și savant, regional și național, local și global, național și internațional, etnocultural și intercultural. Între viziunea îngustă și cea largă a folclorului au existat dintotdeauna relații dialectice de comunicare și excomunicare, atragere și respingere, suprapunere și sinteză, ele influențându-se reciproc și continuu, sub imboldul tendințelor estetice și concepțiilor ideologice (de dreapta sau de stânga) dominante în societate. Dată fiind economia extremă de spațiu, în prezentul demers ne vom limita la unele observații și sugestii sumare.

Printre primii promotori ai viziunii înguste, reducționiste a folclorului în cultura românească s-au evidențiat scriitorii pașoptiști moldoveni A. Russo, C. Negruzzi și V. Alecsandri. Începând cu deceniul cinci din secolul al XIX-lea, aceștia au publicat masiv creații populare țărănești, culese de ei în comunități izolate, în special, la munte, sub formă de texte de cântece, doine, balade, povești, istorii orale etc., pe care le considerau a fi veritabilele documente ale nobleții sufletului românesc. Ei operau însă intervenții personale în textele culese, ceea ce contravine principiului autenticității, pe care, teoretic, îl idealizau. Astfel, V. Alecsandri, spre exemplu, s-a folosit intens de metoda prelucrării, îndreptării, întocmirii, corijării originalului țărănesc [1, p. 52-54]. Mai mult, el a creat numeroase poezii originale în ton popular, pe care le-a inclus în colecțiile sale, ca în cazul renumitei poezii *Doina*. Încercând să disocieze sensul îngust de cel larg al folclorului, B. P. Hașdeu propune termenii *poporan* – pentru folclorul creat de țărani, și *popular* – pentru folclorul iubit de întregul popor (Etimologicum Magnum Romaniae).

Evoluția studierii fenomenului muzical popular a luat o turnură surprinzătoare odată cu invenția fonografului. Patentat în anul 1877, de către inginerul american Th. Edison, acest aparat a oferit cercetătorilor posibilitatea captării, înregistrării pe disc, audierii, analizării și comparării muzicilor orale ale diferitor popoare. Rezultatele folosirii fonografului nu s-au lăsat așteptate. În articolul *On the Scales of Various Nations* (1885), Alexander J. Ellis fundamentează teoria măsurării intervalurilor în cenți, pe care o aplică analizei muzicilor native ale diferitor popoare. Teoria cenților prefigurează apariția unei noi discipline, numită *muzicologia comparată*, în germană – *Vergleichende Musikwissenschaft*, conceptualizată de cercetătorul vienez G. Adler, în faimosul articol *Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft* (1885) [14, p. 4]. Ramură autonomă a muzicologiei, ea se va axa pe metoda studierii *in situ*, în mediul natural, a muzicilor primitive, autentice, extra-europene, exotice, distante geografic și cultural. Prin anii '30 ai secolului al XX-lea se impune însă o nouă direcție a disciplinei, numită *folclorul muzical*, ale cărei baze sunt trasate de savantul român Const. Brăiloiu, în cunoscuta sa *Schiță a unei metode de folclor muzical* (1931). Obiectul noii discipline îl constituie muzicile orale, țărănești, vernaculare, locale, din Europa, privite ca fenomen viu și dinamic, contemporan, care „se face și se reface mereu”. Apare astfel „un soi de muzicologie rurală, o știință a muzicii țărănești” [4, p. 33; 3, p. 21-130]. În țări, precum Franța [16] și, în special, în estul Europei, domeniul folclorului va constitui o categorie restrânsă la mediul rural, agricol și preindustrial.

În anul 1950, cercetătorul olandez Jaap Kunst botează denumirea disciplinei în *etnomuzicologie*, substituind-o pe cea de *muzicologie comparată*. Spre deosebire de muzicologia clasică, noua disciplină studiază toate speciile de muzică non-academică, ne incluse în muzica cultă de tradiție europeană, adică muzicile „ignorete și neglijate de savanții occidentali” (B. Nettl). Axată pe o viziune holistică, multidisciplinară și interculturală, etnomuzicologia își extinde obiectul de studiu la toate muzicile populare urbane contemporane, până atunci ignorete și stigmatizate de folcloriști. Acestea sunt privite ca parte indispensabilă a culturii populare globale, ca produs al societății și ca element al interacțiunii dinamice cu alte domenii [15, p. 12-13]. Sistemul conceptual se îmbogățește cu noi elemente. Astfel, în 1964, Alan Merriam

propune conceptul de *antropologie a muzicii*, care tratează muzica drept formă a unui comportament social, ca „sunet socialmente organizat”, ca obiect cultural care nu poate fi înțeles în afara sistemului de valori și credințe în care se înscrie. El apreciază, în același timp, că „nici o cultură nu scapă dinamicii schimbărilor în timp” [13, p. 303]. Mantle Hood elaborează noțiunea de *bi-muzicalitate*, prin care descrie caracterul dual, bi-centrat al educației muzicale în unele societăți tradiționale. Mark Slobin propune termenul *multiplimitate*, menit să surprindă noul tip de autenticitate populară, caracterul emergent al identității muzicilor tip *klezmer*, principiul eclectismului, bricolajului și fuziunii creației în societatea modernă [21, p. 108-114]. Pentru caracterizarea noului tip de autenticitate a muzicii populare, Martin Stokes folosește noțiunea de *hibriditate* [24, p. 60]. Erik Hobsbawn observă tendința inventării tradițiilor [6], iar Larry Starr ajunge la concluzia, că în societatea modernă nu poate fi vorba doar de o singură muzică, ci de o constelație de muzici populare mutual îmbogățite [22, p. 3]. Carlos Vega introduce în circulație noțiunea de *meso-musics* [25], prin care descrie poziția mediană, rolul de liant și de barometru social al noilor muzici populare [18, p. 49]. Studiind fenomenul *folk revivalism*, la modă în anii 1950-1980, T. Levinston evidențiază ambiguitatea sa estetică, pendularea între autenticitate, fidelitate istorică, inovație tehnologică, comercialism și avantaj economic [10, p. 76-80]. Kirshenblatt-Gimblett distinge două categorii de fenomene culturale în societatea modernă capitalistă: 1) folclorul nativ, pur și 2) folclorul aservit, aplicat, scenarizat [9, p. 140-142]. Spre sfârșitul anilor '70 se impune termenul *muzică tradițională*, prin care savanții încearcă să delimiteze domeniul muzicilor rurale, vechi, orale, de cel al folclorului contemporan, urbanizat, prelucrat de profesioniști. Începând cu anul 1975, se prefigurează și o nouă ramură a disciplinei – *etnomuzicologia urbană*, având ca obiect de studiu procesele de modernizare și transformare a muzicilor populare în mediul urban. În 1987, apare noțiunea de *World Music* (muzica lumii), inițial – ca termen lansat de companiile engleze drept etichetă pe piața înregistrărilor de muzică populară din diferite părți ale lumii, care, cu timpul, s-a impus drept simbol al globalizării culturale. Din 1991, *World Music* este inclusă ca și categorie distinctă în revista muzicii populare *Billboard* [24].

Evoluția fulminantă a tehnologiei, industriilor culturale și formelor mediatice de diseminare,

dar și incorporarea culturii populare în afacerea capitalistă, a favorizat schimbarea radicală a aspectului sonic, stilului și caracterului muzicilor orale. În etnomuzicologia occidentală, acest fenomen de deviere a originalului muzical a fost conceptualizat de Steven Feld, sub noțiunea de *schizofonie*, pentru a pune în evidență, în principal, practicile și formele artistice noi, provenite din inspirația transculturală [7, p. 7, 13-14].

În muzicologia sovietică postbelică procesele de modernizare a folclorului sunt tratate sub prisma conceptului de *folclorism*. V. Gusev evidențiază tendința negativă a speculării, contrafacerii și mistificării romantice a folclorului pe valul „noii unde folclorice”, ce începuse în perioada dezghețului ideologic hrușciovist de la mijlocul anilor '60 [27, p. 7]. Y. Zemtsovski atestă apariția a unor noi forme de organizare și manifestare a creației populare în perioada sovietică, legate, în principal, de prezentarea scenică, urbană, secundară, de interpretarea profesionistă a surselor primare [28, p. 4-8]. A. Kopusov critică formele oficiale, de propagandă, ale folclorului: colectivele artistice profesioniste, corurile și ansamblurile de cântec și dans „populare”, sponsorizate de stat, care tind să se substituie folclorului genuin, țărănesc, promovând la scară largă „forme, stiluri și maniere de interpretare pseudo-folclorice”, deviate, contrafăcute și ideologizate [29, p. 16].

Muzicile populare din Republica Moldova traversează astăzi un proces de profunde schimbări, mutații și reconfigurări, dictate de noile condiții socioculturale din perioada tranziției post-sovietice de după 1990. Declinul colectivității rurale autohtone s-a accentuat dramatic, iar configurația de tip țărănesc a intrat în recul. Întregul sistem de articulații, care lega altădată existența colectivă și individuală într-un tot întreg, s-a prăbușit. Satul nu mai constituie astăzi unicul focar, depozitar și cadru de referință al culturii populare. Normele și valorile culturii orale, tradiționale, încep să resimtă impactul puternic al globalizării economice și al revoluției tehnologice. În noile condiții de viață socială, se impune o nouă artă populară, axată pe mecanismele economiei de piață și aflată în relații complexe cu vechea artă tradițională. Repertoriul și stilurile populare devin tot mai dinamice. Noii lăutari pun mare preț pe asimilarea ingenioasă a inovațiilor tehnologice. A fi un bun muzicant înseamnă astăzi, mai mult ca oricând, „a stăpâni eclectismul, competența tehnică și experiența” [17, p. 684]. Modelele culturii tradiționale sunt antre-

nate într-un „joc hermeneutic al interpretărilor și evaluărilor succesive” [12, p. 14]. Apar noi forme de muzică, bazate pe elementele populare, tradiționale și etnice, pentru a răspunde necesităților societății în tranziție. Se impune genul de muzică comercială *pop* „ca derivație modernă a formelor muzicii etnice locale” [19, p. 26]. Fuziunea dintre tradițional și modern favorizează apariția unor stiluri hibride: *popfolk*, *rockfolk*, *ethnopolop*, *ethno-jazz*, *ethno-rock* etc.

Încă pe la începutul anilor '90 muzicologul Gruia Stoia semnală fenomenul confuziei și supraunerii sensului adjectivelor *tradițional*, *popular* și *folcloric*, mai cu seamă, în mass media [23, p. 212]. Se cunoaște că, mult timp, sintagma „muzică populară” a fost confiscată de romantici, pentru a desemna doar folclorul sătesc, deși, în realitate, ea cuprindea mult mai multe genuri de muzică [20].

Discrepanța dintre sensul atribuit termenului *popular* și starea de fapt devine tot mai evidentă astăzi. Noua muzică populară este, prin forța lucrurilor, oglinda tuturor demersurilor globalizante ale societății. Pentru a fi înțeleasă, e necesară, deci, o nouă abordare. Etnomuzicologia nu poate să rămână fixată în tiparele conceptelor și metodelor depășite, înguste, reduționiste. Ea trebuie, în primul rând, să-și extindă câmpul de vizualitate la scara întregii societăți, să adopte o viziune holistică, apelând la bogata experiență teoretică și metodologică a școlilor europene și americane. Ea trebuie să trateze muzica populară ca fenomen social global, dinamic, în care se reflectă modul cum este creată de forțele sociale din mediile din care face parte. Etnomuzicologia secolului al XXI-lea nu poate ignora perspectiva holistică, cuprinzătoare, sistemică, imaginea întregului, în care interacțiunea, interdependența, relația, osmoza părților determină calitatea și identitatea culturii muzicale populare moderne. Ea trebuie să studieze, așadar, toate categoriile culturale implicate în funcționarea popularului muzical în societate.

Categorii ale popularului muzical în Republica Moldova

În condițiile socioculturale actuale distingem patru categorii (=genuri sau tipuri) și domenii principale de manifestare ale popularului muzical: 1) muzica tradițională, 2) muzica folclorică, 3) muzica neo-tradițională și, 4) muzica populară modernă. Aceste categorii sunt în strânsă relație și nu pot fi disociate decât la nivel analitic. În domeniul public, ele interacționează, se influențează

și se induc reciproc. Sunt părți componente ale sistemului sincretic al culturii muzicale populare contemporane. De aceea, nu pot fi înțelese și nici studiate separat. Fiecare reprezintă un stil distinct de muzică, cu norme estetice, genuri și forme de creație, producere, transmisie și circulație specifice, agreate și promovate în anumite medii sociale, mai restrânse sau mai largi, fiind recunoscute ca și valori ale culturii imateriale, cu funcții sociale și psihologice coercitive, unificatoare și educative, cu rol de mediator și liant social, în calitate de obiect de schimb și consum social. Le vom caracteriza pe scurt, fără a intra însă în detalii.

Muzica tradițională – un termen mai nou, acreditat în muzicologie pe la mijlocul anilor '70, care vine să se substituie celui mai vechi de muzică *folclorică* sau *populară*, inclusiv calificativelor folosite în antropologie (muzică *exotică*, *primitivă*, *tribală*, *analfabetă*) – reprezintă domeniul culturii muzicale orale a comunităților rurale, altădată analfabete, ale cărei norme de generare și funcționare se axează și astăzi pe tradiție, adică pe transmisia orală din generație în generație, din gură în gură, fără scriere, în baza practicării, co-participării, învățării, asimilării și interpretării vii. În virtutea circulației orale, creațiile muzicii tradiționale se fac și se refac mereu, în funcție de context și circumstanțe, fiind produse anonime, colective, spontane, improvizatorice, variaționale, puternic integrate obiceiurilor și tradițiilor culturale locale, etnice, comunitare. Muzica tradițională se manifestă în forme vechi instrumentale, vocale și vocal-instrumentale, în genuri specifice, precum muzica de dans (tipuri locale, naționale și interculturale de dans), muzica păstorească (cântece, balade, poeme păstorești, melodii de fluier, tilincă, cimpoi, semnale de buciom, complexe sonore naturale de talancă, clopoțel etc.), muzica festivă și ceremonială de nuntă (cântece, melodii, dansuri rituale, repertoriul de delectare pentru banchetul nupțial), repertoriul calendaristic de Crăciun și Anul Nou (colinde, cântece de stea, piese de teatru popular), muzica de înmormântare (bocete, cântece funebre, melodii rituale de fluier și de taraf), cântecele de joc ale copiilor, cântecele de leagăn, cântecele lirice non-rituale, doinele, cântecele de pahar, cântecele epice, baladele etc. Muzica tradițională constituie un element important al patrimoniului cultural imaterial, parte a istoriei și memoriei culturale naționale. Astăzi, în epoca globalizării, odată cu destrămarea comunităților rurale tradiționale, ea a intrat într-un proces accentuat de desuetudine

și recul. Multe genuri ale muzicii tradiționale sunt amenințate cu dispariția și necesită protecție și documentare specială, așa cum prevede Convenția UNESCO din 2003.

Muzica folclorică reprezintă domeniul activității de restaurare, resuscitare și valorificare a elementelor de muzică tradițională (țărăneasă) veche într-un context sociocultural nou, mai larg, diferit de cel nativ: scenă, festival, concurs, concert, serbare populară, turneu artistic, radio, televiziune, mass media, educație, industrie discografică, campanie turistică etc. Promotorii acestei categorii de muzică sunt ansamblurile folclorice amatoricești și profesionale, apărute la oraș, prin anii '70, drept ecou întârziat al mișcării *revival* din Occident (1950–1980), dar și ca simbol al noii unde folclorice din spațiul sovietic, debutate pe la mijlocul anilor '60, în contextul tendinței de emancipare și afirmare națională, controlată politic, din perioada dezghețului ideologic hrușciovist. Agenții principali ai mișcării sunt folcloriștii, intelectuali, tineretul studios, cărturarii, în general, oamenii instruiți la oraș, al căror scop este să descopere marelui public urban și turiștilor autenticitatea, valoarea estetică, istorică, națională a creației țărănești deja apuse sau date uitării. La afirmarea demersului folcloristic a contribuit și rețeaua meșterilor de instrumente și costume populare, catedrele de etnologie, de educație muzicală și canto popular, deschise, prin anii '70–'90, în cadrul unor instituții de învățământ. Folcloriștii se axează pe metoda culegerii *in situ*, înregistrării audio și/sau notării, audiției, selecției, învățării, cultivării manierei și stilului de interpretare al surselor și prezentării în spectacolul scenic. Accentul estetic se pune, de obicei, pe imaginile culturale paseiste, pe repertoriul pastoral (instrumente vechi, cântece, jocuri păstorești). Exigențele spectacolului conduc însă uneori la anumite devieri de la normele tradiției (rupere din context, selecție arbitrară, scenarizare, dramatizare, teatralizare, intonare exagerată, modificarea cadrului cronotopic al creațiilor), iar altele – la inventarea, mistificarea, prezentarea fragmentară și trunchiată a tradițiilor și repertoriilor muzicale. Unul din modelele emblematice ale muzicii folclorice din Moldova este reprezentat de ansamblul „*Tălăncuța*” din Chișinău, fondat în 1983 și condus de Andrei Tamazlăcaru. Acesta a creat, de-a lungul a peste 30 de ani, o veritabilă școală folcloristică, devenind o puternică sursă de inspirație și imitație pentru zeci de ansambluri de profil din Republica Moldova.

Muzica neo-tradițională – un termen propus de cercetătoarea americană Donna Buchanan în 1995 [5], – desemnează o nouă categorie de muzici populare, promovate de orchestrele populare, ansamblurile de muzică și dans popular, profesioniste sau amatoriști, sponsorizate și patronate de stat, apărute în perioada sovietică postbelică și prolifează până în prezent, fiind un simbol al profesionalizării, standardizării naționale și instituționalizării formelor și stilurilor de muzică tradițională, în contextul hegemoniei culturale și controlului guvernării politice. Muzica neo-tradițională tinde să reprezinte un etalon de modernizare a moștenirii muzicale de secole în sensul alinierii culturii orale la modelele și practicile profesionalismului muzical occidental. Infrastructura socială și principiile de creație și diseminare a acestei muzici se axează pe: standardizarea structurilor, rolurilor și competențelor în cadrul orchestrei populare; standardizarea vechilor instrumente populare (cobză, fluiet, țambal, nai); interpretarea în grup; gruparea instrumentelor după modelul simfonic; cooptarea (în locul lăutarilor) a muzicienilor școliți; diferențierea funcțiilor de dirijor, solist vocal și instrumentist; scrierea, notarea materialului muzical sub formă de știmă, partitură, compoziție, prelucrare și aranjament; afilierea instituțională a ansamblurilor la filarmonici, studiouri radio și TV, case de cultură, universități etc. Standardizarea instrumentelor, augmentarea componenței și structurarea orchestrei populare după modelul simfonic a favorizat tratarea simfonică a surselor de muzică tradițională. În schimb, forma scrisă, partitura muzicală a redus puternic sau a eliminat caracterul spontan, improvizatoric, variațional, specific interpretării orale, lăutărești. O evoluție fulminantă au avut genurile concertistice (suita, potpuriul, horele și sârbele de concert), cântecele și melodiile în stil sau pe motive populare (tradiționale), scrise de autor (compozitori, poeți, dirijori, aranșori), fenomen cunoscut în muzicologia balcanică, sub noțiunea de *muzică populară nou-compusă* (novokomponovana narodna muzica).

Muzica populară modernă reprezintă domeniul valorificării surselor de muzică tradițională locală în albia culturii globale, constituind un subgen al categoriei de muzică comercială *World Music* (muzica lumii). Ne mai găsim și un răspuns adecvat momentului de schimbări radicale în viața socioculturală, politică și economică, muzica tradițională este nevoită astăzi să accepte noile forme de modernizare tehnologică, de incorporare electronică și digitală, în baza noilor stiluri ale culturii populare occidentale, venite pe valul deschiderii și globalizării de după 1990. Destinul ei depinde, în mare măsură, de calitatea de a fi resursă economică, un produs comercializabil pe piața locală și regională. În valorificarea vechilor genuri de muzică tradițională, noua muzică populară pune accent pe utilizarea instrumentelor electronice, *keyboard*-ul (sintetizatorul), calculatorul, mijloacele multimedia. Schimbări substanțiale se produc la nivelul calității sonice a muzicii: culoare, intensitate, timbru și ritm. Sunetul muzical nu e pur și simplu emis de instrumente sau de vocea umană, ca în trecut, ci e de-construit, re-modelat, „pus pe fire”, difuzat puternic de diverse mașinării, regizat și reintonat după parametrii noilor tehnologii electronice. Adoptând noile schimbări de infrastructură, genurile vechii muzici locale de dans (horă, bătută, brâu, sârbă), cântecele și melodiile de nuntă, de petrecere, de dragoste etc. capătă o nouă viață pe scena lumii moderne, fiind vehiculate de numeroase formații artistice ce valorifică stilurile de fuziune culturală, aflate în topul muzicilor *world: ethno-pop, ethno-jazz, ethno-folk, ethno-rock, pop-folk, balkan-ethno* ș.a. Fenomenul muzicii populare moderne din Republica Moldova se înscrie într-un trend cultural mai vechi din regiunea Europei de Sud-Est, exprimat în stilul *čalga* la bulgari, *rebetiki* sau *laika* la greci, *turbo-folk* la sârbi ș.a. El merită atenția sporită și studiul serios din partea muzicologilor, așa cum o demonstrează și ramura specială a muzicologiei populare, fundamentată în paginile revistei internaționale electronice *Popular Musicology Online* (PMO).

Referințe bibliografice

1. Alecsandri Vasile. *Opere. III. Poezii populare*. Studiu introductiv, note, comentarii și variante de Gheorghe Vrabie. Chișinău: Hyperion, 1991.
2. Aubert Laurent. *Muzica celuilalt*. Versiunea română: Emanuela Geamănu. Versiune revizuită de Speranța Rădulescu. Ploiești: Premier, 2007.
3. Brăiloiu Const. Folclorul muzical. În: *Opere*, Vol. II. Traducere și prefață de Em. Comișel. București: Editura muzicală, 1969, p. 21-130.
4. Brăiloiu Const. Schiță a unei metode de folclor muzical. În: *Opere*, vol. IV. București: Editura muzicală, 1979, p. 33-54.
5. Buchanan Donna A. Metaphors of Power, Methaphor of Truth: The Politics of Music Professionalism in Bulgarian Folk Orchestras. In: *Ethnomusicology*, Vol. 39, No. 3, University of Illinois Press, 1995, p. 381-416.
6. Hobsbawn Eric, Ranger Terence (eds.). *The Invention of Traditions*. Cambridge: University Press, 1983.
7. Feld Steven. Pygmy POP: A Genealogy of Schizophonic Mimesis. In: *Yearbook for Traditional Music*, Vol. 28 (1996), p. 1-35.
8. Ispas Sabina, Coatu Nicoleta (coord.). *Etnologie românească (I). Folcloristică și etnomuzicologie*. București: Editura Academiei Române, 2006.
9. Kirshenblatt-Gimblett Barbara. Mistaken Dichotomies. In: *Journal of American Folclore*, Vol. 101, april-june 1988, no. 400, p. 140-155.
10. Livingston Tamara. Music Revivals: Toward a General Theory. In: *Ethnomusicology*, Vol. 43, 1999, No. 1, p. 66-85.
11. Lynch Edouard. L'agriculture au Centre rural de l'Exposition internationale de 1937: entre agrarisme, folclor et modernisation. In: Christophe J., Boëll Denis-Michel, Meyran R. (sous la direction). *Du folclor à l'ethnologie*. Paris: Maison des sciences de l'homme, 2009, p. 63-75.
12. Mamulea Mona. *Dialectica închiderii și deschiderii în cultura română modernă*. București, Editura Academiei Române, 2007.
13. Merriam Alan. *Antropology of music*. Evanston: Northwestern University Press, 1964.
14. Meyers Helen (ed.). *Ethnomusicology. An Introduction*. In: *The Norton / Grove Handbuch in Music*. New York, London: W.W. Norton & Company, The Macmillan Press LTD, 1992, p. 3.
15. Nettl Bruno. *The Study of Ethnomusicology. Thirty-one Issues and Concepts*. New edition. The University of Illinois Press, 2005.
16. Oprea Gh., Agapie L. *Folclor muzical românesc*. București: Editura didactică și pedagogică, 1983.
17. Perrenoud Marc. La figure du musicos. Musiques populaires contemporaines et pratique de masse. In: *Ethnologie française*, 2003/2, Tome XXX-VII, p. 684.
18. Rădulescu Speranța. *Peisaje muzicale în România secolului XX*. București: Editura muzicală, 2002.
19. Rice Timothy. Bulgaria or Chalgaria: the attenuation of bulgarian nationalism in a mass-mediated popular music. In: *Yearbook for Traditional Music*, Vol. 34, 2002, p. 25-46.
20. Șerban-Pârâu Oltea. *Muzica din Bucureștii de odinioară*. <http://atelier.liternet.ro/articol/128/Oltea-Serban-Parau> (vizitat 13.03.2003)
21. Slobin Mark. Musical multiplicity: emergind thoughts. In: *Yearbook for Traditional Music*, Vol. 39, 2007, p. 108-116.
22. Starr Larry & Watermann Christopher. *American Popular Music: From Minstrelsy to MP3*. Oxford University Press, 2006.
23. Stoia Gruia. O chestiune de terminologie: folclor și muzică tradițională. În: Centenar Constantin Brăiloiu. Îngrijitori de ediție Vasile Tomescu și Michaela Roșu. București: Editura muzicală, 1994, p. 211-213.
24. Stokes Martin. Music and global order. In: *Annual Revue of Anthropology*, vol. 33, 2004, p. 47-72.
25. Vega Carlos. Mesomusic: An Essay on the musics of the masses. Translated by Gilbert Chase and John Chappell. In: *Ethnomusicology*, Vol. 10, No. 1 (January 1966), p. 1-17.
26. Vrabie Gheorghe. *Folclorul. Obiect-principii-metodă-categorii*. București: Editura Academiei Române, 1970.
27. Гусев Е. Фольклор и социалистическая культура (К проблеме современного фольклоризма). В кн.: *Современность и фольклор. Статьи и материалы*. Ред. коллегия: К. Вертков, А. Горковенко и др. Москва: Музыка, 1977, с. 7-26.
28. Земцовский И. О современном фольклоризме. В кн.: *Традиционный фольклор в современной художественной жизни (Фольклор и фольклоризм)*. Сборник научных трудов. Ред. коллегия: И. И. Земцовский, В. А. Лапин, И. В. Мациевский. Ленинград: ЛГИТМиК, 1984, с. 4-15.
29. Копосов А. О русских народных хорах. В: *Советская музыка*, 1964, № 4, с. 22-24.

Liudmila REABOȘAPCA

Dynasties of musicians: pianist Mark Zeltser

Rezumat

Dinastii muzicale: pianistul Mark Zeltser

Acest articol este dedicat dinastiilor muzicale M. Pester – M. Zeltser și A. Stadnitschi – T. Voitsehovschi care au inclus un mare aport în dezvoltarea artei muzicale în Republica Moldova. Prodigioasa lor activitate pedagogică a contribuit la formarea școlilor profesioniste interpretative: pianistice, violonistice, vocale. Activitatea de creație a pianistului moldo-american Mark Zeltser, unul dintre cei mai vestiți interpreți, este un apogeu în dezvoltarea acestor dinastii. Concertele lui, discurile cu cei mai cunoscuți dirijori ca: Herbert von Karajan și Rudolf Barshai au fost incluse în tezaurul artei muzicale.

Cuvinte-cheie: dinastie, M. Pester, M. Zeltser, A. Stadnitschi, T. Voitsehovschi, aport, artă muzicală, activitate pedagogică, școli profesioniste interpretative, concerte, discuri, dirijori, Herbert von Karajan, Rudolf Barshai.

Summary

Dynasties of musicians: pianist Mark Zeltser

This article is dedicated to the musical dynasties M. Pester – M. Zeltser, A. Stadnitsky – T. Voitsehovsky who contributed greatly to shaping and development of professional performing art in the Republic of Moldova. Their productive teaching activities facilitated the establishment of the national violin, piano, and vocal schools. The successes of the Moldovan-American pianist Mark Zeltser, one of the greatest pianists of our time, are a major peak in the development of these dynasties. His concerts, audio recordings with the outstanding conductors Herbert von Karajan and Rudolf Barshai are now part of the world wide musical patrimony.

Key words: dynasty, M. Pester, M. Zeltser, A. Stadnitsky, T. Voitsehovsky, contribution, musical art, teaching, professional performing schools, concert, audio recordings, conductors, Herbert von Karajan, Rudolf Barshai.

It is a tradition in human society to transfer knowledge, expertise and skills between generations. That way the art of music has been successfully developed by whole dynasties of composers and performers representing diverse directions and schools. The musical heritage of Johann Sebastian Bach, François Couperin, Wolfgang Amadeus Mozart, and Ludwig van Beethoven could have been much less magnificent unless it had been underpinned by several generations of musicians – ancestors steadily accumulating expertise and skills in the same sphere for decades and even centuries.

Moldova also knows a number of artistic dynasties. The tradition has started with dynasties of the Moldovan folk musicians – *lautari* – whose descendants are still active nowadays in many cases. With time, as professional performing emerged

and was shaping into a separate segment of art, such tradition became prominent in a number of families where similar artistic professions could be seen in each generation; the family names of Neaga, Stircea, Aksonov, Tcaci, Herschfeld, Tushmalov, Shramko, Dailis, Strahilevici, Propiscean are well known in Moldova. On multiple occasions, hereditary background has been a powerful driver for the emergence of new talents in music and in other spheres of human activity.

As musical education was evolving in Moldova, professors coming here to stay and teach included more and more professionals educated and trained in the cultural hubs of Europe – St. Petersburg, Moscow, Vienna, Leipzig, Geneva, and Milan. Mark Pester (1884–1944), a concert violinist, conductor, piano soloist, and professor, was among

this galaxy of musical talents at the headwaters of the Moldovan national professional arts. Mr Pester finished primary music school in his native town of Bender and continued his musical education in the Odessa musical college and St. Petersburg Conservatory where he attended classes of the prominent concert violinist Leopold Auer.

After 1922, Mark Pester was professionally active in the Chisinau conservatories – Unirea Private Conservatory, National Conservatory, and Municipal Conservatory. In his book *Extracts from the history of musical relationships among Moldova, Ukraine, and Russia* musicologist Boris Kotlearov paid a tribute to Mark Pester as an outstanding professor, conductor and violinist „In addition to the transfer of knowledge as such, he made an effort to nurture in his students certain valuable qualities, such as: love of music, diligence and preparedness to work hard” [1, p. 157].

The researcher also points out that Mark Pester „performed as a violinist in solo recitals and in chamber music concerts together with the city’s best musicians – pianists I. Guzand, A. Stadnitska, cellists G. Yatsentkovsky and M. Schieldkret, violist I. Colbaba. He was the first local violinist to perform in Chisinau (with A. Celan as conductor) P. Tchaikovsky’s magnificent *Violin Concerto in D major, Op. 35* – a violin piece that requires superb skills from the performer. His performance (together with I. Guz) of the *Kreutzer sonata* by Ludwig van Beethoven was also a memorable event. Mark Pester mastered excellent performance techniques but he never went for a formal show of virtuoso skills; rather, he was trying to reveal the internal beauty of each piece in the best tradition of the Russian performing school. Given his in-depth knowledge of the wealth of classical and romantic pieces and his excellent sense of partnership and rhythm, he was an excellent partner to perform sonatas, trio and quartet pieces with.

For example, Mark Pester’s performance together with I. Guz and M. Schieldkret of P. Tchaikovsky’s immortal *Piano Trio in A Minor, Op. 50* subtitled *In memory of a great artist* was much praised for its intimate lyricism and high drama. Mark Pester was often conducting orchestras in concerts. Chisinau had no permanent symphonic and operatic orchestra of its own at that time. Orchestras for performances were assembled from time to time with much difficulty and mainly due to altruistic efforts of a team of enthusiasts where Mark Pester was among the most active members.

Mark Pester reproduced from memory the orchestration of Felix Mendelssohn’s *violin concerto in E minor, Op. 54*, Henryk Wieniawski’s *Fantaisie Brillante sur Faust de Gounod, Op. 20*, and Giuseppe Verdi’s *Aida* (this latter one jointly with G. Yatsentkovsky). That says much about the dedication and erudition of the musicians as well as environment in which they had to work” [1, p. 156].

Mark Pester was a co-founder (together with the popular opera singer Anastasia Dicescu) of the Opera Studio at Unirea Private Conservatory. His motto was, „A musician who wants to achieve continuous professional development must be able to overcome obstacles” [1, p. 155]. Multiple concerts in which Mark Pester performed with his students (O. Dain, I. Soroker, B. Cotlearov, M. Cojusner) or conducted the Opera Studio’s symphonic orchestra invariably attracted big audiences. Thus, a concert was organized in the concert hall of the Eparchial House to celebrate the end of the 1922–1923 academic year and Mark Pester took part in it as a violinist and professor.

The Opera Studio’s concerts and theatricals were a major cultural event. On 23 December 1928, students from classes of A. Dicescu, Mark Pester and M. Berezovski performed in an operatic and symphonic concert in *Express Theatre*. On 9 February 1929, the National Theatre saw the first night of *Rigoletto* by Giuseppe Verdi (directed by A. Dicescu and conducted by Mark Pester, with M. Berezovski as choirmaster). The operatic concert of 29 January 1929 included fragments from *La Traviata* by Giuseppe Verdi, *Lohengrin* by Richard Wagner, *Eugene Onegin* by P. Tchaikovsky and was accompanied by a symphonic orchestra conducted by Mark Pester. His student O. Dain (violinist) took part in the symphonic and operatic concert of 9 January 1930 that presented fragments from *Lakme* by Leo Delibes and *Aida* by Giuseppe Verdi. On 24 July 1931 Mark Pester conducted a concert where the performers were students from A. Dicescu’s operatic class. The repertoire included fragments from *La Traviata* and *Aida* by Giuseppe Verdi, *Carmen* by Georges Bizet, *Faust* by Charles Gounod, and *Eugene Onegin* by P. Tchaikovsky. During subsequent years Mark Pester was active in the Municipal Conservatory. A major event of that period was a solo recital by Mark Pester’s student I. Soroker who performed pieces by Ludwig van Beethoven, Niccolò Paganini, Johannes Brahms. On 20 December 1931 the orchestral class of Mark Pester held a symphonic

concert in three parts. The repertoire included Mozart's *First Symphony in E flat major*, the overture from *Fidelio* by Ludwig van Beethoven, and some arias from *Aida*, *La Traviata*, *The Demon*, and *Faust* [2, p. 202].

This indicative list of concerts (which is by far not complete) gives us an idea of the prolific performing and academic career of this outstanding musician, not with standing modest opportunities during that time, negligently scanty governmental financial support of arts, and his immense love of music that has brought to life the above and many other artistic events in Chisinau, attracting crowds of passionate lovers of art and beauty.

Mark Pester's daughter Bertha Pester was also a trained musician – she completed C. Fainstein's piano course at Unirea Conservatory and then the vocalism course offered by Lidia Lipkowska, a famous singer, in the Municipal Conservatory. We often encounter Bertha Pester's name in programs of the concerts organized by the Municipal Conservatory: on 12 December 1937 she performed P. Tchaikovsky's *Lullaby (Cradle Song)*, an aria from Charles Gounod's *Romeo et Juliette*; on 3 December 1938 Mark Pester and Bertha Pester together performed Pablo de Sarasate's *Carmen Fantasy, Op. 25*, on themes from *Carmen* by Georges Bizet, in a major concert with participation of conservatory professors.

When the Chisinau Conservatory was established in 1940, Mark Pester became its first full professor and headed the department of stringed instruments; his daughter continued her studies at the Chisinau Conservatory together with S. Lobel, T. Ceban, T. Gurtovoi, A. Stircea, L. Bocsan, G. Tchaikovsky, G. Neaga, E. Bogdanovski, L. Ocsinoit, H. Talmatska. During World War II, Bertha Pester-Zeltser was concertmaster in Doina – Moldavian Folk Song and Dance Ensemble headed by famous conductor S. Aranov. Mark Pester was evacuated to Kokand in Uzbekistan where he died on 7 March 1944 – long before his time.

One more dynasty can be clearly traced in Bessarabia's musical culture of that period. Its history is closely intertwined with the emergence and shaping of the pianistic performing school founded, among others, by Antonina Stadnitska-Andrunachevici. She studied music at St. Petersburg Conservatory (where her professor was Maria Barinova) and subsequently was an intern at the City of Basel Music Academy in Switzerland where she took classes from the outstanding pianist Ferru-

cio Busoni, and at the Bucharest Conservatory where she was taught by Florica Musicescu, a renowned Romanian pianist and musical pedagogue. In 1911 Antonina Stadnitska was among award winners of S. Malozemova music contest. She was a professor in Unirea private Conservatory since 1927. Antonina Stadnitska made a career as a prolific performer and professor. Concert programs cited in G. Ciaicovschi-Meresanu's monograph *Musical Education in Moldova* often include names of A. Stadnitska's students – G. Strahilevici, E. Tseitlina, T. Andrunachevici (A. Stadnitska's daughter). On 15 March 1931 T. Andrunachevici performed *Piano Concerto No. 20 in D minor, K. 466* in the concert in memory of W. A. Mozart. Antonina Stadnitska-Andrunachevici was a gifted performer known for her presentation of S. Rachmaninoff's *Suite No. 1 (or Fantaisie-Tableaux for two pianos), Op. 5*, together with I. Guz [2, p. 32]. *Basarabia Daily* published in early 1939 a review of the concert with performances „by the most outstanding musical forces of the Conservatory, including the singer L. Lipkowska and Professor A. Andronache” [2, p. 92].

Antonina Stadnitska's daughter, Tatiana Andrunachevici-Voitsekhovska was also a major contributor to the development of the Moldovan pianistic school. V. Aksyonov wrote in his article titled T. Voitsekhovska: The basics of pianistic performance and teaching that „the shaping of T. Voitsekhovska as a musician was largely determined by her mother Antornina M. Stadnitska. Alongside with I. Guz, her mother was the most authoritative professor of music in Chisinau in the first half of 20th century. Having graduated from the St. Petersburg Conservatory, she was famous for her excellent knowledge of Russian music; she opened the door to the world of arts to her daughter T. Voitsekhovska and became her first teacher” [3, p. 38]. Tatiana Andrunachevici-Voitsekhovska studied music at Unirea Conservatory and subsequently at the Royal Academy of Music and Drama in Bucharest where her professor was Florica Musicescu, a renowned Romanian pianist and musical pedagogue, daughter of the renowned composer, conductor and musicologist Gavriil Musicescu. Thus T. Voitsekhovska developed as a musician under the influence of two fundamental pianistic schools – the Russian and the Western European. These two directions united in harmony in T. Voitsekhovska's pianistic and professorial personality. The repertoire of her students demonstrates her

focus and priority use of romantic pieces by Frederic Chopin, Ferenc Liszt, Felix Mendelssohn, Edvard Grieg, P. Tchaikovsky, S. Rachmaninov, and others, and of Wagner – Liszt, Schumann – Liszt, and Schubert – Liszt piano transcriptions. T. Voitsekhovska was known as a prolific performer as early as her student years with Unirea Conservatory and the Royal Academy of Music in Bucharest. In his book *Extracts from the history of musical relationships among Moldova, Ukraine, and Russia*, musicologist Boris Kotlearov noted that „Performing and teaching was viewed as two mutually complementing aspects of the same occupation that helped achieve the same goal” [1, p. 63]. The concert on 28 October 1939 of a popular singer Lidia Lipkowska accompanied by the young pianist Tatiana Andrunachevici was a memorable event. T. Voitsekhovska’s career started in 1940 and was closely linked with the Chisinau Conservatory, Eugen Coca Music School, and the National Committee of Radio, which still has some of her records (Stefan Neaga’s Sonata for violin and piano (*Sonata pentru vioară și pian*) performed together with a popular violinist Oscar Dain; Viktor Kosenko’s *Sonata for Cello and Piano* performed together with Pavel Bachinin). Her professorial class saw in diverse years a number of known musicians: V. Aksyonov, R. Scheinfeld, N. Zeltser, I. Shramko, L. Stratulat, among others.

T. Voitsekhovska practiced an amazing approach to teaching of music and musical education; she made an effort to cultivate in her students love of many hours of laborious practicing. She was inspiring them with stories of various composers and details of the historical background for the emergence of diverse pieces. She often invited her students to her home where she allowed them to listen to her abundant collection of records and then discussed the recorded pieces with them. Her students frequently lingered to leave her place after lessons and spent hours leafing through books from her home library that included a large number of albums with reproductions of masterpieces by great artists; her husband, a well known architect A. Voitsekhovsky, was collecting such albums. Thus, in a very unobtrusive and subtle way, T. Voitsekhovska was developing love of good paintings, literature, theatre and opera in her students, educating them as broad-minded and creatively imaginative personalities. She was pointing at her best students

as an example and thus making weaker ones want to improve and compete for leadership. There was always a leader in her class from whom other students wanted to take cue, who they wanted to imitate and ultimately to surpass in skills. She was very democratic in her choice of a repertoire for her students, invariably taking their opinion in consideration, analyzing thoroughly their personalities and performance strengths, choosing the pieces that were close to their temperament. Her approach to analysis of a musical piece was very thorough, in-depth and demanding. After an analysis she made it a point to listen to the performance of the total piece, without any unnecessary pauses or comments, thus giving her student a possibility to fully express the idea behind his or her performance without excessive possessiveness or drilling. Tatiana Voitsekhovska had a talent to reveal the student’s personality and its strengths and to develop them in order to expand considerably the student’s performing repertoire and to bring her student to a point where he or she could independently face the most daring performing challenges. T. Voitsekhovska’s students were demonstrating the highest performing diversity. She was a distinctive personality herself and so she was open as a musician to diverse influences and schools. She paid great attention to articulation of sound and the performer’s psychological freedom at the piano. She was accepting each student’s right to personal interpretation of the piece and personal approach to its performance. Students in her classes were like a large family. She treated her students like her children and wished them well. It is a teacher’s great talent to choose one’s students a correct repertoire for a concert or a competition. She was inspiring her students, making them daring performers, sharing with them her wealth of musical knowledge and performing techniques. She was invariably sympathetic to her students of any age. Listeners can differ in their temperaments similar to performers. Some professors treated a concert as a possibility to find faults and drawbacks with their students while T. Voitsekhovska was enjoying each concert as an occasion to be proud for her students and their successes. As Head of Piano Division, she attended all exams and concerts; her amiable disposition and good will was determining the general atmosphere in the performing room and facilitating the upsurge of performing effort on stage and its reception by the audience.

Mark Zeltser has doubtless been one of T. Voitsekhovska's most talented students. He first came to her class in 1954 and quickly became one of its acknowledged leaders. The article „Chronicles of Musical Life in Moldavia” by A. Cavun, a known viola player, in Issue 1 of the monthly *Musical Life in Moldavia* for 1959 so summarized on the final results of the young performers musical competition, „*The secondary specialized music school in Chisinau held a competition for best performance of a music piece by a Soviet composer. About one hundred students from this school's all classes and departments entered the competition. The jury awarded the first places to I. Shramko (from T. Voitsekhovska's piano class) and M. Shor (from E. A. Viscautsan's violin class) among junior participants, and to pianists R. Fraimovich (from A. Sokovnin's class) and M. Zeltser (from T. Voitsekhovska's piano class) among senior competitors*” [4, p. 27]. The young pianist's making as a performer was largely determined by his mother Bertha Zeltser. „*As regards music lessons, she was a strict mother. A professional pianist herself, she knew first-hand what patience it took to work laboriously throughout stale musical drills. This strictness was combined with close supervision and assistance with homework to her children; it helped shape Mark as a personality capable to face challenges and achieve successes. Mark remembered his piano studies with his mother at home when he was a small kid. He used to ask her how this or that fragment should be performed and she often answered, „It should be performed with talent!*” Mark never forgot her words” [7, p. 161-162] wrote S. Bengelsdorf in his article „Mark Zeltser on his visit to Moldova”.

Mark Zeltser made his orchestral debut with the chamber orchestra conducted by E. A. Viscautsan, performing Haydn (Piano Concerto in D major) and E. Grieg concertos. Musicologist G. Ciaicovschi-Meresanu noted that the year 1961 saw a large number of solo recitals by students in diverse classes of Eugen Coca Music School. One of these soloists from the piano department was T. Voitsekhovska's Year 7 student Mark Zeltser [2, p. 136]. Mark Zeltser continued to study music in the class of Yakov Flier, a Soviet concert pianist and teacher (who taught piano at the Moscow Conservatory. In his monograph „Y. V. Flier” G. Tsipin describes the characteristic features typical of performing style of Y. Flier's all students, „*Not with standing the great variety of personalities all students taught by Y. Flier generally dem-*

onstrate certain common features. They are singled out for their high pianistic culture, convincing elegance and clarity of the performing concept, excellent sensitivity to musical form, attention to finishing details, and brilliant virtuosity. Among the most important effectiveness indicators of this class are awards and prizes won in major international competitions of young performers. The Soviet award winners in more recent competitions are certain to include a steadily increasing number of Y. Flier's students, such as Bella Davidovich, Lev Vlasenko, ...Mark Zeltser” [5, p. 64]. The above characteristic accurately describes Mark Zeltser's performing style. Y. Flier's assistant I. Lelchuk said about the characteristic features of his school that „*the primary characteristic of Y. Flier's teaching is a most close, seamless bond and harmonious alliance between performing and teaching skills. It can be concluded that Y. Flier's teaching is a direct product of his artistic concert experience; in other words, his performing career cannot be separated from his professorial career*” [5, p. 85].

While still a Moscow Conservatory student, Mark Zeltser entered and won several major competitions, including the National Competition of Young Performers in Moscow (1965), the Marguerite Long-Jacques Thibaud Competition in Paris (1967 Grand Prix), the Ferruccio Busoni International Piano Competition in Bolzano, Italy (1968) where he was the fourth.

Having completed his postgraduate training program, Mark Zeltser returned to Chisinau in 1972 and became a professor of the local Conservatory's piano department and a soloist of the Moldovan Philharmonic Orchestra. He taught piano for three years. A known pianist and teacher Arthur Aksyonov singled out Mark Zeltser as his piano professor, saying that „*the time in the class of the phenomenal pianist Mark Zeltser has been the most productive of all and I cannot omit expressing my gratitude and recognition to him*” [6, p. 23]. However Moldova's territory was too small a springboard for an international concert career in case of an eminent pianist on such a grand scale. Mark Zeltser emigrated to the USA in June 1976. His first public appearance in Spoleto Festival USA was followed by multiple performing tours in Europe and the USA. His concerts won enthusiastic acclaim of the audience in Salzburg, Lucerne, Berlin, Edinburgh, Monte Carlo, New York, Washington, Chicago. His triumphal first appearance with the New York Philharmonic Orchestra on 20 October 1977

was to perform S. Prokofiev's *Piano Concerto No. 2 in G minor, Op. 16*. Music critics gave praise to this former Soviet pianist, pointing out his impressive techniques, smooth musical speech and infectious temperament. *The Titan of the Keyboard, One of the greatest pianists of our time*, are among the frequent accolades that music critics and journalists in Europe and America have bestowed on him. His appearances with the world's greatest orchestras – the Berlin Philharmonic, the Chicago Symphony, the Philadelphia Orchestra, the New York Philharmonic, the Boston Symphony, the Montreal orchestras, the Royal Philharmonic, to mention just a few – were hailed by critics and audiences alike as major musical events. Mark Zeltser's recording in 1980 with the legendary Herbert von Karajan, Yo-Yo Ma (cello) and Anne-Sophie Mutter (violin) of the Beethoven *Triple Concerto* on the *Deutsche Gramophon* (DG) label is featured in the special celebrity album to mark the 100th Birthday of the Berlin Philharmonic as well as in „The Best 100 Classical Recordings of the XX Century”. Judging by his releases of diversely aged recordings, Mark Zeltser is a virtuoso pianist in the true sense of this term. He was a virtuoso from the very start when he won an award of the National Competition of Young Performers in Moscow as a sixteen-year old boy. Mark Zeltser's artistic profile is inconceivable without mention of his virtuosity, which is truly immense and by far deserves the above-cited accolades of critics. Virtuosity is an essential characteristic pervading his performance. His accurate and decisive finger movements reveal powerful leonine plasticity in passage work. His personal performing style is singled out for its majestic proportions, inherent strength and serenity. The performer easily overcomes pianistic challenges in M. Balakirev's *Islamey*, S. Prokofiev's *Piano Sonata no. 8 in B flat major, Op. 84*, S. Rachmaninoff's piano concertos *no. 2 in C minor (Op. 18)* and *no. 3 in D minor (Op. 30)*. The pianist avoids affected sound and exaggerated forte while performing dramatic fragments. Music critics speak of brilliant virtuosity, an avalanche of low basses, but an aspect invariably highlighted is the harmonic manner, artistic integrity of interpretation, and its symphonic style which is particularly prominent in Mark Zeltser's performance of the Beethoven *Triple Concerto* for piano, violin and cello.

Mark Zeltser visited Chisinau twice with guest performances. In his first guest concert in December 1998 he performed S. Rachmaninoff's

Rhapsody on a Theme of Paganini (Op. 43) and then, as an encore, S. Prokofiev's *Suggestion Diabolique* (from *Four pieces for piano, Op. 4*), F. Chopin's *Nocturne* and *Fantaisie in F minor (Op. 49)*. S. Bengelsdorf wrote, „His[Mark Zeltser's] contracts and concert performances worldwide were preventing him from a visit to Moldova where he wanted to go after 22 years of life overseas. This is where he was born and made his first steps as a performing pianist in the Chisinau Music School in the class of an excellent professor Tatiana Voitsekhovska... Now we have seen a mature pianist, a global scale master without any limitations in terms of pianistic skills. Good training in Chisinau and Moscow has combined with his inborn virtuosity, imaginative approach and expressive temperament to produce this great musician's performing style” [7, p. 161-162].

On his second visit to Chisinau Mark Zeltser performed S. Rachmaninoff's *Piano Concerto no. 2 in C minor (Op. 18)*. „The audience was ecstatic – same as in his first guest concert. Mark Zeltser's two guest performances in Chisinau have become memorable events in the city's cultural life” [7, p. 172].

The sound recordings library of G. Musicescu Academy of Music includes a record presented by Mark Zeltser to Maria Biesu, a known Moldovan opera performer and prima donna of the Chisinau Opera Troup. The record autographed by Mark Zeltser „To dear Maria Biesu, outstanding performer, from her committed fan” is a collection of Russian piano music masterpieces: S. Prokofiev's *Piano Sonata no. 8 in B flat major, Op. 84*, and *Sarcasms, Five Pieces for Piano, Op. 17*, as well as M. Balakirev's *Islamey*. With Rudolf Barshai as conductor, Mark Zeltser recorded and released S. Rachmaninoff's *Rhapsody on a Theme of Paganini (Op. 43)* and *Piano Concerto no. 3 in D minor (Op. 30)* – a task where only a great master can succeed.

At present Mark Zeltser continues his performing and professorial career inherited from his family according in the best artistic tradition. His daughter Elisabeth Zeltser-Voloshin is a talented musician who studied at the prestigious Juilliard School and is now a violinist with the New York Philharmonic. She continues the artistic of M. Pester – M. Zeltser and A. Stadnitska – T. Voitsekhovska familial tradition that has contributed so much to the development of music culture. Thus, inheriting of an artistic profession ensures continuance between generations which is so vital in art. Familial traditions facilitate development of music as an art and progress of human knowledge.

Bibliographical references

1. Котляров Б. *Из истории музыкальных связей Молдавии, Украины, России*. Кишинев: Штиинца, 1982.
2. Ceaicovschi-Meresanu G. *Învăţământul muzical din Moldova*. Chisinau: GrafemaLibris, 2005.
3. Аксенов В., Войцеховская Т. А. Принципы фортепианного исполнительства и педагогики. В: Вопросы теории, истории и методики фортепианного искусства. Кишинев: Штиинца, 1991.
4. *Музыкальная жизнь Молдавии*. Кишинев: Партиздат, 1959.
5. Цыпин Г. Я. В. *Флиер*. Москва: Музыка, 1972.
6. Столяр И. А. Л. *Соковнин*. Кишинев: Понтос, 2008.
7. Бенгельсдорф С. *Жизнь в еврейской культуре*. Кишинев: Елан Полиграф, 2007.

**Operele compozitorilor din Moldova pe scena
Liricului chișinăuian (4).
Casa mare de Mark Kopytman**

Rezumat

**Operele compozitorilor din Moldova pe scena Liricului chișinăuian (4).
Casa mare de Mark Kopytman**

Autorul trece în revistă creația lui M. Kopytman, prezentând și unele date biografice ale compozitorului, oprindu-se mai pe larg asupra operei *Casa mare*, una din cele mai interesante lucrări ale genului, montate pe scena Teatrului Liric din Chișinău. Premiera spectacolului a avut loc la 20 decembrie 1968. Deși nu a rezistat multe reprezentații, opera *Casa mare* a constituit un eveniment în viața culturală a Moldovei, compozitorul propunând atât publicului, cât și specialiștilor în domeniu o partitură cu un limbaj muzical modern, cu o armonie neobișnuită pentru urechea ascultătorului de rând, o partitură ce a dat de muncit orchestrei, dar și cântăreților. Truda interpreților, a echipei de montare (I. Ciudnovski – dirijor, E. Platon – regizor, F. Hămuraru – scenograf) a fost elogiată în presă, cele mai multe aplauze și aprecieri revenindu-i mezzosopranei T. Alioșina, care a creat un chip emoționant și plin de dramatism al eroinei principale – Vasiluța.

Cuvinte-cheie: Mark Kopytman, spectacol, interpret, orchestră, dirijor, operă, rol, compozitor, voce, scenă, cântăreață, artistă, cor.

Summary

**Operas written by composers from Moldova on the Chisinau Opera House stage.
Casa mare by M. Kopytman**

The author makes a review of M. Kopytman's creation presenting some data on the composer's biography, stopping in more details on his opera *Casa mare*, one of the most interesting works of this genre, have been produced on the stage of the Chisinau Opera House.

The premiere took place on 20th of December 1968. Despite this work didn't resisted a lot of performances, *Casa mare* has become an important event in the cultural life of Moldova, composer proposing both the public and professionals in the field a score with modern musical language, with unusual harmonies for common listener's ear, a score, which force artists to work.

The performers' and production staff's hard work (I. Ciudnovski – conductor, E. Platon – stage director, F. Hămuraru – stage design) was praised in the press, the most applause and appreciation assuming the mezzo-soprano T. Alioșina, who has created an exciting and full of dramatic force image of the main heroine Vasiluța.

Key words: Mark Kopytman, performance, singer, orchestra, conductor, opera, role, composer, voice, scene, female singer, female artist, choir.

La începutul anilor șazeci ai secolului trecut la Chișinău se stabilește compozitorul M. Kopytman, care până la Conservatorul din Lvov, mai absolvește și Institutul de medicină din Cernăuți, reușind să se impună, într-o scurtă perioadă, ca iscusit tămăduitor. Însă extraordinarele capacități muzicale și firea de artist adevărat îl fac pe tână-

rul medic să abandoneze ocupația de vindecare a oamenilor și intră la aspirantura Conservatorului „P. I. Ceaikovski” din Moscova în clasa de compoziție a cunoscutului profesor S. Bogatâriov. În 1958 susține teza de candidat în studiul artelor (*Despre imitația canonică*), după care activează timp de cinci ani la Conservatorul din Alma-Ata.

Fiind unul din cei mai dotați, mai culti și mai cu „carte” profesori ai Institutului de Arte „G. Musicescu”, M. Kopytman studia cu multă atenție folclorul moldovenesc, pentru a-l folosi în creațiile sale.

Teme din creația populară autohtonă există în diverse piese corale, poeme simfonice, oratoriul *Cântecul codrilor*, dar mai cu seamă în opera *Casa mare* (după I. Druță, libretul de V. Teleucă), cea mai valoroasă lucrare a compozitorului din perioada aflării sale în Moldova și interzisă pentru înscenare din 1972, când M. Kopytman emigrează în Israel, unde timp de douăzeci de ani a fost prorector al Academiei de muzică și dans din Ierusalim. Scrie un șir de creații simfonice, vocal-simfonice, Concerte instrumentale, muzică de cameră, corală, opere, balet. A decedat în 2012.

... La Chișinău premiera operi *Casa mare* a avut loc la 20 decembrie 1968. Cu certitudine a fost un adevărat eveniment. De menționat că pregătirea pentru înscenarea operi a fost una din cele mai dificile, cu începere de la scrierea libretului și terminând cu însușirea partiturii atât de orchestră cât și de soliști și cor. Inițial libretul fusese tălmăcit de poetul V. Tatarinov, care a versificat crâmpoșele din piesa lui I. Druță, propunând pentru început un prolog, dorit să fie imn al văduvelor rămase în urma războiului. În „citirea” operi cu pianul, se evidențiază destul de pronunțat stângăcia libretului, fapt remarcat atât de audițiile la Uniunea compozitorilor, cât și în timpul studierii creației de către colectivul teatrului. Devenise foarte clar că libretul trebuie conceput sub un alt unghi de vedere. Păstrând aproape integral concepția piesei, dar și cea mai mare parte a dialogurilor, poetul V. Teleucă a propus o variantă a libretului, care s-a dovedit a fi destul de acceptabilă atât pentru compozitor, cât și pentru grupul de montare al spectacolului. Cunoscutul critic muzical din Moscova V. Iuzefovici „auzea” în dramaturgia operi „contrastul a două sfere intonaționale, două începuturi tematice pe care le numește convențional „forța *Primăverii* și forța *Toamnei*”.

Primăvara reprezintă înflorirea naturii, iar *Toamna* – eoul unor cântece de altădată. Înfațurate pe de o parte de băieți și fete tinere, pe de altă parte – de bune și bunici, aceste două începuturi se luptă între ele rând pe rând, obținând victorii ba unii, ba alții (...) „Lipsa unei intrigi captivante a unui subiect desfășurat, bogat în evenimente exteriorizate, a determinat necesitatea dezvoltării proceselor interne, deseori pur psihologice. Numai cu condiția aceasta opera a putut să devină viabilă” [1].

Autorii operi s-au străduit să fie cât mai aproape de sursa literară, iar libretul să păstreze nu numai canavaua de subiect, dar în multe cazuri și textul original. „În același timp, menționa muzicologul E. Kletinici, având în vedere specificul operi ca dramă muzicală, M. Kopytman a citit piesa în felul său. Prozei simple, laconice și cu rigoare în expresie a lui I. Druță îi este contrapuz un limbaj muzical emoționant, plin de tensiune tragică, de culminații dramatice” [2].

Urma ca partitura operi să prindă „viață” pe scenă.

Deși se presupunea de la bun început că nu va fi ușor de încheat un spectacol din muzica propusă, lucrul dirijorului, a soliștilor, maestrului de cor cerea o muncă istovitoare. Orchestra, cărei i se încredința o partitură de un larg simfonism de o expresivitate și dramatism accentuat, avea să îndeplinească un rol din cele mai importante, achitându-se destul de reușit, până la urmă, cu limbajul modern și original, îmbrăcat într-o armonie formată deseori sub influența cântecului popular, limbaj propus anterior în ciclul vocal *Cântecul unei dragoste anevoioase* (pe versuri de S. Kaputikean), dar și în creația amintită deja, oratoriul *Cântecul codrilor*.

Se considera că structura partiturii operi nu este specificul genului, deși exemple de procedee similare, când nu există numere separate, lipsesc diviziunile tradiționale, specifice operi clasice, se cunoșteau în operele contemporane de ceva vreme. Evitând diviziunea, care împiedică dezvoltarea muzicală și scenică, fracționând-o în arii, ansambluri și coruri independente, compozitorul împletește în același timp în rolurile personajelor elemente mai dezvoltate: monologul, care modifică importanța ariei, și, uneori, cântecul. Aceasta se face, pe de o parte, cu scopul de a individualiza mai mult caracteristica personajului; pe de altă parte, aceasta constituie un tribut dat naturii operi, care, în ultimă instanță, continuă să fie vocală, în toate timpurile și indiferent de stiluri. Totuși, muzicologul G. Ceacovschi neîmpăcat parcă, până la urmă, de „haina” în care este îmbrăcată opera, remarcă ușurel următoarele: „*Posedând la perfecție măiestria componistică și pătruns de caracterul intim al dramei, compozitorul, după părerea noastră, avea toate posibilitățile să introducă în „Casa mare” cel puțin o arie, romanță ori cântec și atunci lucrarea n-ar fi rămas la nivelul unei drame de dragul muzicii*” [3]. Apreciind prezența elementului folcloric în caracterizarea personajelor („ași

iubi pe cea mai mică” – apariția lui *Păvălache*), apariția *Soficăi*, muzicologul amintit se arată totodată nemulțumit, când e vorba de unele melodii, pe care le numește „răsuflăte”, „împrumutate” de la ansamblul „Joc”, sau când e vorba de expresia „zum-bai” (corul din tabloul patru), expresie ce aparține „folclorului” vulgar.

În timpurile sovietice exista o aprigă polemică în revistele de specialitate, mai ales în anii '80, despre primatul în spectacolele de operă: dirijorul sau regizorul. Nu înțelegeam nici atunci, nu înțeleg nici acum, dacă această chestiune, la modul serios, poate fi, în genere, discutată. Se pare a fi foarte clar: dacă într-un spectacol dirijorul este mai talentat, mai inspirat decât regizorul, atunci el, dirijorul, este principalul. Și vice-versa. Pot fi ambii foarte buni, după cum tot ambii pot fi „întâmplători”. În cazul nostru avem de a face cu două personalități remarcabile, care au depus mult suflet și dăruire de sine să plămădească un spectacol la un lăudabil nivel artistic. Este vorba de directorul muzical I. Ciudnovski, o scurtă perioadă dirijor-șef al teatrului nostru și directorul de scenă E. Platon, considerat pe atunci, dar și în urma multor altor spectacole montate pe parcursul vieții, regizor înzestrat cu prețioase calități necesare unui tălmăcitor de librete.

I. Ciudnovski a avut grijă ca orchestra să sune curat, a avut grijă să imprime partiturii o dramaturgie pe măsura talentului său, dar preocupat a fost, în special, de „citirea” veridică a fragmentelor muzicale inspirate, sau „împrumutate” din creația populară, să reliefeze elementul folcloric doar atât cât și cum s-ar cuveni. Și i-a reușit. Chiar dacă uneori, mai auzim niște accente exagerate (*Perinița*), „cunoașterea temeinică a muzicii, exigența fără compromis față de interpreți, claritatea indicațiilor par a fi însușirile sale definitorii (a dirijorului – n.n.), care s-au afirmat cu prilejul reprezentării acestei opere (Casa mare de M. Kopytman – n.n.)” [4].

Cel mai mare merit al lui E. Platon, și acest lucru l-a menționat toată presa de specialitate în urma premierei spectacolului, constă în faptul că regizorul a conceput montarea scenică pornind nu de la sursa literară, ci de la partitura muzicală, de la caracteristica fiecărui personaj de către compozitor. Prin aceasta se explică acel ansamblu încheșat și sarcina clară a fiecărui personaj, iar renunțarea la decoruri greoaie a creat interpreților posibilitatea de a se mișca liber și natural, ingenioasă fiind „ideea cadrului decorativ permanent,

compus dintr-o ramă și un stâlp ornamentate în stilul moldovenesc, destinate să simbolizeze înfățișarea casei moldovenești...” [5]. Exemplificăm prin tabloul șapte, în care „*jocul de lumini, mișcarea soliștilor, a corului și baletului creează impresia unei succesiuni de numere vocal-coregrafice, ce par să decurgă în mod firesc dintr-una în alta*” [6].

Opinii diferite au fost în privința scenografiei, majoritatea susținând că viziunea pictorului F. Hămuraru se aranjează fericit pe muzica și libretul operei și exprimă cu destulă inspirație mesajul autorilor. Mai multe critici au fost aduse costumelor eroilor, care nu au mai fost modificate, dat fiind că spectacolul a avut o viață (spre regret) prea scurtă pe scena moldovenească.

S-a vorbit de bine despre corul condus de Gh. Strezev, una din personalitățile notorii ale artei corale, care a jucat un rol important în dezvoltarea Operei Naționale din Chișinău.

Dintre interpreți a fost remarcată, în primul rând, mezzosoprana T. Alioșina în rolul *Vasiluței*, una din cele mai mari realizări ale artistei. Era dificil să te expui categoric cine merită mai multe elogii: Alioșina cântăreața, sau Alioșina actrița dramatică. Se constata o îmbinare fericită a gamei de culori vocale, a expresivității adânci ale vocii cu strădaniile, retrăirile redată cu multă dăruire, astfel, chipul creat se ridica la un înalt nivel artistic. „*Alioșina a pătruns în sufletul Vasiluței, cu tulburătoarele sentimente contradictorii ale zburcimatei eroine – amestec de pasiune, de credință și deznădejde, de mistuitoare dragoste de viață și definitivă renunțare la tot ce este legat de bucuria triumfală a ei. Vasiluța trăiește spaima sfârșitului brutal din finalul operei, în care se consumă drama. În sfârșit, tristețea și deznădejdea Vasiluței constituie pilonii de emoție, pe care s-a sprijinit această interpretare*” [7].

Diferit au fost apreciați ceilalți interpreți. Ludmila Erofeeva, spre exemplu, în rolul *Soficăi* la unii a plăcut, la alții – nu. Argumentele nici în primul caz, nici în al doilea, nu erau, după părerea noastră, suficient de convingătoare. Am fi mai mult de părerea (după spectacolul de premieră) că L. Erofeeva a creat un chip după propria intuiție, după propria „citire” a partiturii, realizând o lucrare convingătoare, chiar dacă admiți că ar exista și alte variante. A impresionat, îndeosebi, vocea frumoasă, dar și comportarea scenică.

Deși cu voci bune, încă nu-și „găsise” eroinele nici E. Botezatu (*Tudosiica*) și nici R. Goralci (*Eleonora*). (Pentru că, după cum am menționat, specta-

colul nu s-a reținut mult în repertoriu, artiste, se pare, nu au mai reușit să-și perfecționeze rolurile).

Observația e valabilă și pentru R. Esina, L. Mihailova și A. Șevenco (*Vecinile*), care „făceau prea multă bufonadă”, dar și pentru L. Abolini (*Gafița*).

Lăsând în urmă realizări reușite în *Rigoleto*, *Cneazul Igor*, B. Raisov se produce în rolul lui *Păvălache* cu mai puțină inspirație, însă calitățile lui vocale și actricești i-au permis să se prezinte în *Casa mare* onorabil. Pe măsura talentului lor au mai evoluat L. Oprea (*Tudosiiica*), C. Cramarciuc (*Ion*), B. Vasiliev (*Nistor*), A. Grom (*Fancic*), M. Cilipic (*Timofte*) și alții. În câteva publicații găsim și cuvinte de laudă pentru pianiștii V. Vais,

ulterior dirijor la Teatrul „Bolșoi” din Moscova, și O. Iancu, cel mai de preț corepetitor pe care l-a avut Chișinăul de-a lungul câtorva decenii ale veacului trecut.

Și încă ceva. Am fi vorbit despre pronunțarea cuvântului cântat (în cazul nostru, în limba română). Iată ce scria muzicologul G. Ceaicovschi: „*Pentru a înlătura defectele dicției e necesară o muncă minuțioasă. Într-o operă, în care predomină recitativul, muzica trebuie să exprime cuvântul, iar el, fiind atât de prețios în orice creație a lui I. Druță, ne pare uneori, că nu e auzit și înțeles în condițiile scenice*” [8]. Cizelarea operei, pentru a o aduce la condițiile artistice necesare, prea puțin a continuat, din motivele expuse mai sus.

Referințe bibliografice

1. Юзефович В. Новая опера. В: Советская Молдавия, Кишинев, 07.01.1969.
2. Kletinici E. Reflecții după premieră. În: Chișinău. Gazeta de seară, 06.01.1969.
3. Ceaicovschi G. Semnificația unei premiere. În: Moldova socialistă, Chișinău, 02.02.1969.
4. Țurcanu L. Opera „Casa mare”. În: Cultura, Chișinău, 11.01.1969.
5. Idem.
6. Idem.
7. Idem.
8. Ceaicovschi G. Op. cit.

Missa de Vladimir Ciolac. Aspecte conceptuale

Rezumat

Missa de Vladimir Ciolac. Aspecte conceptuale

Articolul este dedicat analizei aspectelor religioase și filosofice ale noii compoziții corale a lui Vladimir Ciolac. La momentul actual este prima și unica adresare la genul complex de *Missa* în componistica din Republica Moldova. Se urmăresc modurile de îmbinare organică în secolul al XXI-lea ale ideii *bisericești* fundamentale de „communio” cu conflictul interior intrinsec genului *de concert* vest-european, contrapuse în viziunea slavofililor. La fel se depistează modalitățile de „înviore” a țesutului sonor. Este avansată o viziune de sinteză asupra tuturor compozițiilor lui V. Ciolac în genuri de inspirație catolică ce conturează un uriaș macro-ciclu, cu dinamica evolutivă definitorie a unei convenționale macro-forme-sonată. Sunt relevate dominantele istorico-stilistice ale imagisticii muzicale a creației analizate. Se fixează reperele analitice ale unui alt studiu axat pe aspectele muzical-stilistice ale *Misei* de V. Ciolac.

Cuvinte-cheie: *Missa*, compoziție corală, aspecte religioase și filosofice, țesut sonor, analiză de sinteză, dinamică evolutivă definitorie a formei-sonată.

Summary

Vladimir Ciolac's Mass. Conceptual aspects

This article *Vladimir Ciolac's Mass. Conceptual aspects* presents analyses of religious-philosophical aspects of the new choral composition by V. Ciolac. This composition is the first and the only, for the present time, work written in genre of a *Mass* in the Republic of Moldova. It combines the fundamental *Church* idea of „communio” with internal conflict of the Western European *secular* genre of *Mass* in the 21st century, which was opposed by Slavophiles. Furthermore, this research exposes specific traits of „revival” of the musical texture in this composition. All of the V. Ciolac's works written on catholic themes are summarized and generalized in a form of a gigantic macro-cycle that reveals trends characteristic for a conditional sonata-allegro form. There are identified historical and stylistic dominants of musical imagery of the artwork. There are presented ideas for a new research article dedicated to musical traits and stylistic aspects of the V. Ciolac's *Mass*.

Key words: *Mass*, choral composition, religious-philosophical aspects, musical texture, generalizing analysis, defining dynamics of sonata form development.

Articolul de față este o încercare de analiză sintetică a unor „explorări” muzical-spirituale de anvergură ale lui Vladimir Ciolac în terenul genurilor oferite de tradiția muzicală religioasă a catolicismului. Am studiat anterior toate celelalte creații ale compozitorului. *Missa* nu putea să nu-i atragă atenția, fiind unul dintre cele mai complexe și ample genuri pentru cor. Ea îi oferă autorului un câmp imens de noi experimente și o revalorificare a realizărilor precedente, obținute în creațiile corale și orchestrale cu imagini preponderent tragice și

lugubre (*Requiem, Stabat Mater, Luttuoso, In Memoria*), în cele solemne (*Magnificat, Salve Regina, Laudate Dominum, Poem festiv*), precum și în cele de rezonanță stilistică quasi-medievală, cum ar fi corurile miniaturale, concepute în sfere de imagini contrastante, ca *Miserere* și *Ave Maria* [15].

În tradiția muzicală europeană *Missa* încununează căutările creative într-un domeniu specific al muzicii corale, transferată de sub bolțile bisericesti în sălile de concert. Conform cercetărilor lui Iu. N. Kholopov, componistica europeană în

acest gen, este reperat pentru ultima dată în 1948 (*Missa* de Igor Stravinski) [8]. Au trebuit să treacă 75 de ani, pentru ca și în Republica Moldova să se trezească interesul pentru acest gen și să apară lucrarea care face obiectul prezentului studiu. Vladimir Ciolac este la moment unicul compozitor din țară care a „atentat” la genul *Missei*, după ce a fost omologat drept primul și unicul autor de muzică pe toate celelalte texte sacrosancte latine, semnând compoziții de proporții diverse, de la miniaturi corale (*Miserere, Ave Maria, Laudate Dominum*) la lucrări de amploare (*Requiem, Stabat Mater, Magnificat, Missa*). Respectiv, ea ocupă un loc de frunte în palmaresul compozitorului, dirijorului și pedagogului Vladimir Ciolac. Lucrarea a atras deja atenția uneia dintre cele mai repute și erudite cercetătoare din Republica Moldova, Margarita Belâh, care i-a făcut o primă analiză perspicace și minuțioasă [4]. Distinsa reprezentantă a muzicologiei din Republica Moldova include *Missa* în aceeași categorie de lucrări pe care o reprezintă și compozițiile de tradiție ortodoxă ale compozitorului, cum ar fi *Liturghia, Всенощное бдение* și un număr de miniaturi corale cu texte în română și în slavona bisericească, deși acestea toate se subordonează direct dezideratelor unor anumite slujbe în biserica ortodoxă. Șirul respectiv de creații, numeric impunător, cu texte în română, în slavona bisericească și în latină, se încheie, în viziunea exegetei, cu cel mai complex dintre genurile muzicale religioase, *Missa*. În ce ne privește, nu ne putem ralia întru totul acestei opinii. Compozitorul a pornit de la genurile muzicale ample tradiționale ale ortodoxiei (*Liturghia* și *Всенощное бдение*), destinate anume ofierii divine. Ulterior, în ordine alternativă, a compus creații de concert, de proporții ample și miniaturale, generate de tradiția catolică, și miniaturi corale solicitate de propria practică de regent al corurilor bisericilor ortodoxe din capitală. Or, cercetarea trebuie să departajeze creațiile bisericești de cele religioase, acestea având la bază concepții diferite: primele sunt raportate riguros la dezideratele ofierii divine anume, celelalte, în cazul nostru, cu texte canonice latine, sunt subordonate concepției muzicii de concert [3].

Dar, în creația lui Vladimir Ciolac, de la o compoziție la alta, se relevă tot mai clar tendința unei influențe stilistice a compozițiilor bisericești de tradiție ortodoxă asupra celor religioase de concert de inspirație catolică. Și nu este ceva senzațional, cum ar părea la prima vedere. Lucrul paralel în ambianța muzicală a ortodoxiei (cu tex-

te în română și în slavona bisericească) și în cea a catolicismului (cu texte latine) îl face să intuiască înrudirea dintre ele și rădăcinile lor comune. Spre exemplu, Iu. N. Kholopov, în baza analizei mai multor *Misse* medievale, confirmă, la nivel teoretic, remarca lui P. Wagner despre asemănarea structurii *tractus*-ului pregregorian cu centonizarea *troparelor după irmos* în canonul bizantin și rus, ceea ce compozitorul din Moldova vine să reflecte în propria creație [13].

În baza acestor informații, nu mai pare paradoxal că, în cele două compoziții ale lui Vladimir Ciolac (*Magnificat* și *Laudate Dominum*), concepția catolică este îmbinată firesc cu viziunile pur ortodoxe ale regentului bisericilor din Chișinău și Căpriană. În *Missă*, însă, se demonstrează nu atât unitatea, cât *lupta contrariilor* în reflectarea realității prin prisma celor două concepții creștine. Până la *Missă* V. Ciolac încalcă expres legea *negării negației*, și anume: în compozițiile sale, mai cu seamă în cele miniaturale, se îmbină pe orizontală procedee *respinse* de epoci succesive antecedente în procesul elaborării noilor modalități de exprimare ale concepțiilor muzical-filosofice. La acestea se referă, în primul rând, tehnicile antifonului (*antiphona ad communeonem*, prezentat în studiul teoretic al lui Iu. N. Kholopov) [14]. Ideea de *Communio* [9] a avut o funcție determinantă în muzica bisericească catolică medievală; Europa renunță la ea ulterior, în *Missa proprium*, cu mult înaintea transformării *Missei ordinario* în gen de concert. În muzica ortodoxă, însă, se mențin genurile similare, *dogmaticele*, ulterior doar *troparele, condacele* la care se referă A. Losev. Filosoful rus, de altfel, pune, nejustificat, muzica rusă bisericească pe o poziție superioară celei laice vest-europene, considerând că ele nu pot fi comparate nici în plan spiritual, nici în plan estetic [5]. Elementul esențial al concepției ortodoxe rămâne a fi *соборность* [7].

Conform *Dicționarului filosofic*, termenul *соборность* nu are analogii în alte limbi, deși, după cum se indică în această sursă de referință, Kiril și Metodiu, în expunerea articolului al 9-lea al Simbolului credinței, au tradus în acest fel termenul grecesc *katholikos*, având în vedere biserica ortodoxă. În acord cu viziunile slavofile [2] Vladimir Soloviev l-a definit prin următoarea formulă: „*Catolicismul este unire fără libertate, protestantismul este libertate fără unire, ortodoxia este unire în libertate și libertate în unire*” [7]. Discrepanțele dintre viziunile diverselor concepții religioase și

filosofice, atât de evidente în secolul al XIX-lea și marcând până și în estetica muzicală, nu apar mai importante decât repercusiunile, generate de ele, dacă sunt privite din perspectiva secolului al XXI-lea. Mai importante apar căile de restabilire a valorilor eterne ale unirii constructive, pentru care optează, de altfel, mai multe religii și confesiuni. Și V. Ciolac, din Republica Moldova, după I. Stravinski, din Rusia, caută în genul *Missei*, repudiat de compozitorii din Europa, acele valențe latente, care au fost neglijate de romantismul european și de epocile care au urmat în istoria muzicii universale. Or, spre deosebire de *Magnificat*, *Ave Maria* sau *Salve Regina*, *Missa* – în viziunea lui V. Ciolac – nu este un gen idilic, angelic, liber de confruntări interioare de imagini și idei. Afirmarea și contestarea concepției unirii, privită din unghiuri de vedere diametral opuse, colectiv și individual, este, după cum consideră și M. Belâh [4], nodul de conflict ideatic al ciclului.

Pentru a ne da seama care sunt căile pe care V. Ciolac readuce conceptul de *communio*, *соборность*, în genul bisericesc catolic, și care este cauza contestării acestei idei prin introducerea elementului de conflict interior în *Missă*, să aruncăm o privire retrospectivă asupra creațiilor precedente care, după opinia noastră, merită să fie cadrate ca și un macro-ciclu, sau ca și o convențională macro-formă-sonată. Evident, autorul, în procesul creării muzicii cu texte latine, nu-și punea acele sarcini de elaborare a unui macro-ciclu coral, pe care le găsim realizate în muzica simfonică a lui A. Bruckner, D. Șostakovici, G. Kancheli sau rămase nerealizate la G. Enescu (amintim că din cele trei poeme simfonice ale macro-ciclului *Vocile naturii* compozitorul român a dovedit să încheie doar *Vox maris*). Totuși, privite în ansamblu, compozițiile cu texte latine în creația lui V. Ciolac se divizează în trei compartimente ce se suprapun pe secțiunile constitutive ale formei-sonată. *Requiem* și *Stabat Mater* sunt exprimări ale unor emoții tragice extrem de personalizate, legate de plecarea în lumea celor dreپți a tatălui compozitorului, dar și de degradingolada din domeniul componisticii naționale, provocată de seismele sociale. Aceste două cicluri formează *Expoziția* macro-formei-sonată, deoarece se asociază cu o ipotetică *temă principală* și o ipotetică *temă secundară* (în muzicologia din România sunt în uz respectiv *tema primă* și *tema secundă*). Miniaturile corale cu texte canonice latine (*Miserere*, *Ave Maria*), ușor marcate de un descriptivism sonor

rafinat (procedeu denumit în muzicologia rusă *звуконисъ*), deschid o zonă de experimentări muzicale. În ele, sub formă de stilizări ale modalităților de exprimare renescentiste și medievale, compozitorul își exprimă admirația pentru muzica corală vest-europeană din trecutul tot mai îndepărtat. Acestea ar reprezenta, în viziunea noastră, prima parte a *Tratării* în macro-forma-sonată, deoarece, cu toată relevanța lor artistică, ele dau senzația că sunt piese de tranziție, de legătură (ceea ce nu înseamnă că nu ar putea fi apreciate ca opusuri cu valoare autonomă). *Magnificat*-ul l-am omologat cu zona centrală a *Tratării*, iar *Salve Regina* și *Laudate Dominum* – cu partea finală a aceleiași secțiuni. *Salve Regina* și *Laudate Dominum* sunt subordonate atât conceptual, cât și stilistic, compoziției monumentale ce le-a premers *Magnificat*-ului, dar au, totodată, și o funcție de tranziție spre un ciclu de amploare ce nu se lasă mult așteptat, acesta fiind *Missa*. Lucrările invocate căpăta semnificația de *доминантовый предъикт*, dacă e să folosim un termen în rusă, sau *zonă de pregătire a Reprizei*, și pe plan arhitectonic, și pe plan tonal, construită pe *pedala de dominantă* cu rezolvare în tonică în *Repriză* (în muzicologia română a căpătat acreditare termenul *punte* sau *zonă de punte*).

De la un moment dat, nu mai apar de sub pana lui Vladimir Ciolac compoziții inspirate direct din conceptul ortodox (cauza: autorul pierduse speranța de a-și mai auzi interpretate *Liturghia* în varianta ei integrală și *Всенощное бдение* cel puțin în varianta selecțiune de fragmente. Aceasta din urmă a fost interpretată în premieră absolută doar după 20 de ani, în 2013, și doar în sala de concert, nu și în edificiul sacru). Dar anume din perioada scrierii compoziției *Всенощное бдение* aderă Vladimir Ciolac la acest concept, de unire liberă în dragoste pentru divinitate a tuturor credincioșilor, numită în filosofia religioasă rusă *соборность*; mai apoi conceptul revine în forță în *Magnificat* și în *Laudate Dominum*. Și în *Missa* (care în macro-forma-sonată capătă semnificația unei uriașe reprize dinamice) *соборность* este, după cum evidențiază M. Belâh [4], una dintre axele ideatice centrale. Ea reafirmă sensul primar al *misselor* antice și medievale, *communio*, opus lirismului individualizat al *Requiem*-ului mozartian și al *Missei Solemnis* beethoveniene. Totodată *Missa* lui Vladimir Ciolac se vrea o sinteză a tuturor celor trei concepte artistice evocate: liric-psihologic (*Requiem*, *Miserere*), dramaturgic-de-

scriptivistic (*Stabat Mater*, parțial *Magnificat*) și „alleluiatic” (de la „versus alleluaticus”) [12] de slăvire universală a divinității și de generalizare a armoniei sociale, completată de senzația concordanței totale între omenire și natură (*Ave Maria*, *Salve Regina*, *Magnificat*, *Laudate Dominum*). Mixajul și reconcilierea unor concepte muzicale atât de diferite solicită o sinteză superioară a mijloacelor de expresie. Până acum, în *Requiem*, *Stabat Mater*, *Miserere*, *Ave Maria*, *Salve Regina* se observa o tendință clară de a nivela până la invizibilitate, atât pe verticală, cât și pe orizontală, „sudura” între segmentele axate pe procedee și elemente stilistice din diferite epoci: modernă, postromantică, barocă, medievală. Mobilul redimensionării și revalorificării diverselor stileme în același context pornește de la ideea că în toate timpurile și spațiile, creștinii se unesc la fel în slăvirea divinității (*ubi non est gentilis et Iudaeus circumcisio et praeputium barbarus et Scythia servus et liber sed omnia et in omnibus Christus*) [1].

În *Magnificat* și în *Laudate Dominum* s-a remarcat o contrapunere semantică, stilistică și conceptuală-imagistică insesizabilă între cor și orchestră, mai rar între solist și cor, și rar de tot între cor și solist. În *Missa* această contrapunere devine una dintre forțele motrice în dramaturgia întregului, un procedeu de „înviorare” a țesutului sonor, văzut ca și un organism viu și extrem de complex, în toate „dihotomiile” numite. După cum etalează și M. Beláh, *Missa* lui V. Ciolac unește toate cele trei linii conceptuale ale dramaturgiei: 1. lirico-psihologică (arcul: I. *Kyrie* – VI. *Agnus Dei*); 2. dramatico-descriptivă (3 episoade din III. *Credo*, angrenate cu IV. *Sanctus*), și 3. gloriificarea divinității și a armoniei dintre universul uman și cel al naturii (II. *Gloria*, III. *Credo* (refrenul și un alt șir alternativ de episoade), IV. *Sanctus* și V. *Benedictus*). Rădăcinile istorice ale acestor concepte trebuie căutate, ca și în cazul celorlalte compoziții ale lui V. Ciolac cu texte catolice, în dorința de a topi într-un întreg viziunile epocilor muzicale europene precedente. Romantismul determină linia latentă de conflict care nu se rezolvă nici pe planul dramaturgiei, nici pe cel tonal (d-moll – as-moll). De rigurozitatea credinței colective, ca de stâncă, se lovește spiritul individual, chinuit de conflictualitatea dialectică inerentă. Credința nestrămutată rămâne axul vieții unui credincios, un intelectual *neoromantic* însă nu poate să nu releve discordanța dintre sclipirea luxuriantă a Idealului și deficitul spiritual al realității. Amplituda oscilează de la

contrastare la conflict de stiluri și imagini. Contrapunerea apare nu doar între numere adiacente ale ciclului, cum se întâmplă în creațiile precedente de proporții ample, în special în *Requiem*, ci în interiorul unor elemente componente ale formei muzicale sau între segmentele unei structuri muzical-arhitectonice integre. Aceste procedee sugerează aluzia la principiul de *gradual* (fie în interpretare antifonică, fie în interpretare responsorială) [11]. Aceleași modalități sunt de găsit anterior în compozițiile orchestrale funebre ale lui V. Ciolac, *In memoria* și *Luttuoso*. În muzică corală ele apar pentru prima dată în *Missa*. Utilizarea principiului de *Passion* în trasarea celei de-a doua linii a dramaturgiei *Missei* vine din dorința implicării afective a tuturor credincioșilor în evenimentele sacrale ale istoriei creștine: răstignirea, moartea și înhumarea lui Iisus Hristos, regăsită pe două volute ale spiralei istoriei muzicii europene: Epoca Medievală (*Missa*, *Stabat Mater* ș.a.) și Barocco (*Passion*). Imaginilor reliefate deja foarte sugestiv în *Requiem* și *Stabat Mater*, V. Ciolac le adaugă în *Missa* nuanțe noi, mai puțin personalizate, mai generalizate, înaintând tot mai departe spre trecutul artei muzicale catolice. Sub acest raport, de abordare mai detașată de propriile sentimente, de accentuare a sentimentului colectiv (*communio*), *Missa* (2012) își află un corespondent în *Liturghia* (1993). Cele două lucrări ar putea fi unite imaginat printr-un arc. De remarcat că simbolul arcului este în principiu potrivit pentru a caracteriza specificul gândirii componistice a lui V. Ciolac. Iar bucuria și fericirea pură a gloriificării zeității, eliberată de coliziunile spirituale, contradicțiile și zbucliumul postromantismului și neoromantismului, se obține prin sinteza muzicii ortodoxe, a celei catolice renascentiste (resuscitată în special prin repere italiene: Palestrina, Lassus pentru *Salve Regina*) și a celei protestante (pentru *Magnificat* și *Laudate Dominum*). Îngemănarea unor elemente ce s-au exclus reciproc în cursul mai multor secole la V. Ciolac pare a fi o încercare de a contracara – cel puțin pe plan artistic – intoleranța și discordia și de a pune „forța malefică în serviciul Binelui”, după cum îndemna S. Taneev (această referință constituie o apreciere înaltă a creației și a poziției civice a artistului din Republica Moldova). Ideea occidentală, la un pol, și panslavismul, la altul, pot, în viziunea compatriotului nostru, să conlucreze spre binele tuturor în loc să se înfrunte și să-și revendice, fiecare, supremația, cu atât mai mult cu cât discordia contravine eticii creștine.

S-a văzut că interesul pentru diverse aspecte conceptuale și stilistice ale muzicii universale a îmbogățit considerabil paleta mijloacelor de expresie ale lui Vladimir Ciolac. Modalitățile de exprimare rodate anterior capătă, în *Missa*, valențe noi și o elevație specială. Organizarea intonativă, intervalică, acordică, ritmică, modală, arhitectonică, agogică a țesăturii polimorfe se sprijină, ca și în compozițiile corale premergătoare, pe procedee medievale, baroce și romantice, precum și pe modalități de exprimare specifice genurilor moderne, spre exemplu, operei secolelor XX–XXI. Toate elementele colaborează generând un organism sonic polistilistic viu și concludent. De remarcat că și Iu. Kholopov sesizează anumite similitudini între gândirea autorului anonim al *Missei* din secolul al X-lea și tehnicile componistice sofisticate ale secolului al XX-lea [10], fapt care probează o dată în plus perspicacitatea compozitorului de care ne ocupăm.

Spațiul restrâns al articolului nu ne permite să adâncim subiectul tratării tehnicilor polifonice în creațiile cu texte catolice ale lui V. Ciolac, ținem doar să atenționăm că cele utilizate în *Missă* au fost cercetate cu toată minuțiozitatea de M. Belâh.

Urmărirea în detalii a dinamicii încorporării tehnicilor componistice europene mai apropiate sau mai distanțate în timp, relevarea multiplelor aluzii polistilistice [6], precum și abordarea altor aspecte importante se amână pentru un viitor studiu pe care l-am și proiectat. Aici remarcăm doar că V. Ciolac este la momentul actual unicul compozitor din Republica Moldova care s-a apropiat consecvent de textele canonice latine. Simplitatea stilului său componistic coral este doar aparentă. El este autorul care altoiește pe tulpina muzicii corale curente stilistice de ultimă oră și concepte filosofice avansate fără a recurge la artificii sonice gratuite și prețiozitate tehnică. Dorința comunicării nemijlocite cu publicul, dar și necesitatea de a se conforma realităților practicii interpretative actuale, îl obligă să reducă la minimum efectivul interpretativ angajat (cor, orchestră de cameră și orgă cu omisiunea grupurilor de instrumente de suflat din lemn și de alamă și cu adăugarea grupului de percuție). Impactul spiritual al creațiilor lui V. Ciolac rămâne, oricum, unul major, iar contribuția sa la afirmarea ecumenicității muzical-artistice – de netăgăduit.

Referințe bibliografice

1. Collosians 3.10–3.12. <http://www.biblestudytools.com/vul/colossians/3-11.html>. (vizitat 21.05.2014).
2. Slavofil. <http://ro.wikipedia.org/wiki/Slavofil> (vizitat 19.05.2014).
3. Аверкий (Архиепископ Аверкий (Таушев)). *Руководство по гомилетике*. Москва: ПСТГИ, 2001, 143 с. http://www.pravlib.ru/averky_rukov_gomiletika.htm (vizitat 24. 09. 2012).
4. Бельх М. «Месса» Владимира Чолака: особенности творческого замысла. În: Anuar științific: Muzică, Teatru, Arte Plastice, АМТАР, 2014, Nr. 4, с. 177-190.
5. Лосев А. Ф. Диалектика мифа. В: Из ранних произведений. Москва, 1990, с. 489.
6. Назайкинский Е. Стилистика музыкального произведения. Часть 1. В: *Harmony. Международный музыкальный культурологический журнал*. <http://harmony.musigi-dunya.az/rus/archivereader.asp?s=7530&txid=107> (vizitat 19.05.2014); Шнитке А. Г. Полистилистические тенденции в современной музыке. В: Холопова В., Чигарёва Е. Альфред Шнитке. Москва, 1990, с. 327-331.

7. Соборность. В: *Философская энциклопедия*. http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_philosophy/9100/%D0%A1%D0%9E%D0%91%D0%9E%D0%A0%D0%9D%D0%9E%D0%A1%D0%A2%D0%AC. (vizitat 19.05.2014).
8. Холопов Ю. Месса. В: Кюгерян Т. С., Холопов Ю. В. Григорианский хорал. Москва: Научно-издательский центр «Московская Консерватория», 2008, с. 40. <http://www.kholopov.ru/hol-missa.pdf>. P. 2 (vizitat 19.05.2014).
9. <http://www.kholopov.ru/hol-missa.pdf>. (vizitat 19.05.2014), p. 6.
10. Idem, p. 12.
11. Idem, p. 12-13.
12. Idem, p. 14.
13. Idem, p. 15.
14. Idem, p. 27-28.
15. А се vedeа: Холопов Ю. В. Структурные уровни гармонии. <http://www.kholopov.ru/hol-str-harm.pdf> (vizitat 24.09.2012).

Victoria TCACENCO

„ОКЕАН ЕЛЬЗИ” versus „ZDOB ȘI ZDUB”: repere comparative

Rezumat

„ОКЕАН ЕЛЬЗИ” versus „ZDOB ȘI ZDUB”: repere comparative

Pe baza studierii pieselor formației din Ucraina „Океан Эльзи” (*Без бою, Ночи і дні*) și ale trupei din Moldova „Zdob și Zdub” (*Bunica bate doba, Hora cosmică*) autoarea le stabilește trăsăturile caracteristice ale stilului poetic și muzical, formulând unele concluzii în privința aspectelor verbale și sonore ale compozițiilor vizate. Dacă poetica textelor formației „Океан Эльзи” tinde spre reflectarea temelor lirice și filosofice, manifestând o integritate semantică și stilistică, atunci textele formației „Zdob și Zdub” demonstrează o abordare eclectică, polistilistică. Sub aspect lexic formația ucraineană demonstrează caracterul înălțător al discursului poetic, limba literară, în timp ce *Zdubii* folosesc un amestec al limbii române, ruse, engleze, ucrainene, țigănești, cu accentul pus pe graiul popular și pe lexica subculturii tineretului. Dacă textele formației „Океан Эльзи” exploatează formele strofice cu diferite devieri, textele formației moldave tind spre structuri pătrate, simetrice. În muzica formației ucrainene melodia se află pe prim plan, iar în hiturile formației „Zdob și Zdub” aspectul ritmic predomină. Pe plan armonic putem constata influența armoniei clasice și romantice, planurile tonale dezvoltate, folosirea modulațiilor complexe în piesele formației ucrainene, în timp ce în creația trupei din Moldova predomină centrul modal-tonal unic, procedeul de *ostinato*, factura lineară. În cazul formației „Океан Эльзи” se observă o dramaturgie timbrală dezvoltată bazată pe îmbinarea sonorităților muzicii rock cu orchestra simfonică, iar *Zdubii* folosesc o paletă timbrală împrumutată din tradiția populară. Sub aspectul compozițional în ambele cazuri au fost depistate structuri individualizate: în piesele trupei ucrainene este vorba de îmbogățirea formei tradiționale *strofă-refren* prin asimilarea gândirii structurale a muzicii academice, iar în piesele *Zdubilor* se observă crearea unor forme mixte cu rolul sporit al fragmentelor dansante în stil popular, care poate fi tratat ca influența logicii compoziționale a suitei populare instrumentale.

Cuvinte-cheie: „Океан Эльзи”, „Zdob și Zdub”, muzica rock, formație de muzică rock.

Summary

„ОКЕАН ЕЛЬЗИ” versus „ZDOB ȘI ZDUB”: comparative landmarks

Based on the study of songs written by rock-band from Ukraine „Океан Эльзи” (*Без бою, Ночи і дні*) and Moldovan rock-band „Zdob si Zdub” (*Bunica bate doba, Hora cosmică*) the author reveals the characteristic features of poetic and musical style, formulating some conclusions on verbal and sound aspects of analysed compositions. If poetic texts by „Океан Эльзи” band tend to lyrical and philosophical problems, showing a semantic and stylistic integrity, the texts written by „Zdob si Zdub” demonstrate eclectic and polystylistic approach. In terms of lexics, the Ukrainian band’ songs demonstrates the sublime character of poetic discourse, literary language, while „Zdob si Zdub” uses a mixture of Romanian, Russian, English, Ukrainian, Gypsy, with an emphasis on popular speech and lexical patterns of a youth subculture. If texts of „Океан Эльзи” exploit strophic forms with different deviations, the texts by Moldovan band tend to squared and symmetrical structures. If in Ukrainian band opuses melody takes the first place, then the rhythmic aspect predominates in hits by „Zdob si Zdub”. On the harmonic level in songs written by in Ukrainian band we find the influence of classical and romantic harmony, developed tonal plans, using complex modulations, while the creation of the Moldovan band predominates modal-tonal centralization, using of *ostinato*, linear texture. In case of „Океан Эльзи” one could observe a well-developed timbre dramaturgy based on combination of sonorities of rock-music with symphonic orchestra, while „Zdob si Zdub” uses a timbral palette borrowed from folk tradition. In terms of composition individual structures were detected in both cases: in Ukrainian band’s pieces we are talking about enriching the traditional *verse-chorus* form by assimilating structural thinking of academic music, in the songs by „Zdob si Zdub” have been observed creating of mixed forms with the enhanced role of dance fragments in popular style, which can be treated as the influence of compositional logic of Moldovan popular instrumental suite.

Key words: „Океан Эльзи”, „Zdob si Zdub”, rock music, rock-band.

Cultura rock-ului modern reprezintă un fenomen sintetic, polimorf, îmbinând multiple aspecte, calități și dimensiuni. Încercarea de a le sistematiza ne conduce la următoarea clasificare: 1) După țara de origine există două grupuri de formații rock: cele care au apărut în țările considerate baștina culturii rock-ului (Statele Unite ale Americii, Marea Britanie) și formațiile care activează în țări, unde cultura rock a fost cultivată, transformându-se considerabil sub influența realităților culturale locale; 2) După funcția socio-culturală putem diferenția fenomene care aparțin subculturii sau culturii oficiale; 3) Sub aspectul limbii se diferențiază formații care folosesc engleza (indiferent de țara de origine), și cele care cântă în limbile țărilor de origine; 4) Sub aspectul sintezei intra-stilistice putem numi stilurile, cum ar fi *rock-n-roll*, *hard rock*, *art-rock*, *psychedelic rock*, *heavy metal*, *punk*, *hard core* etc.; 5. Sub aspectul sintezei extra-stilistice există diferite tipuri de interacțiune a rock-ului cu alte sisteme estetice și stilistice (folclor, muzica tradițională, genurile academice, muzica electro-acustică ș.a.). În ciuda naturii sale cuprinzătoare, această clasificare, totuși, ignoră problema principală: cum fenomenele rock-ului reflectă psihologia artistică a popoului, arhetipurile muzicale și modelele mentale ale lui? Articolul de față reprezintă o încercare de a ajunge puțin mai aproape de cercetarea acestei probleme.

Obiectul articolului de față constituie creația celor mai reprezentative formații rock din Ucraina și Moldova – „Океан Ельзи” și „Zdob și Zdub”. Aceste formații se reunesc prin astfel de factori, cum sunt: succesul comercial indiscutabil, pozițiile de vârf în topurile naționale, calitățile artistice ale opusurilor formațiilor – atât pe plan verbal, cât și pe cel sonor, tratarea creatoare a particularităților psihologiei artistice naționale. În contextul sistematizării schițate mai sus, ambele formații exploatează limba țării de origine, sintetizează diverse surse ale rock-ului universal cu elemente folclorice, tradiția academică, reprezentând unele exemple de dezvoltare a fenomenelor rock-ului în contextul altei culturi. Menționăm și alte puncte comune în evoluția trupelor alese: ambii lideri ai formațiilor sunt originari din provincie (Roman Iagupov – din Strășeni, iar Stanislav Vakarchuk – din Lviv, capitala culturală a Ucrainei). Ambele trupe au apărut la începutul anilor 1990, în perioada de tranziție socio-culturală, nu doar au devenit lideri culturali în țările lor, dar au câștigat și piețele

muzicale mai mari de vest sau de est (Uniunea Europeană și Federația Rusă). Ambele formații au evoluat cu vedetele rock-ului universal: astfel, „Океан Ельзи” a avut un concert cu *Deep Purple* în cadrul rock-maratonului din Kiev în 1996, iar „Zdob și Zdub” a evoluat cu *Red Hot Chili Peppers* la Moscova în 1999.

Scopul acestui articol constă în identificarea trăsăturilor caracteristice ale stilului poetic și muzical al formațiilor „Океан Ельзи” și „Zdob și Zdub” pe baza studierii celor mai reprezentative piese (câte două de la fiecare formație). Este vorba de cântecele *Без бою* și *Ночи і дні* ale formației „Океан Ельзи” și *Bunica bate doba* și *Hora cosmică* din repertoriul formației „Zdob și Zdub”.

În cântecul *Без бою* al formației „Океан Ельзи” tematica de dragoste se tratează mai puțin obișnuit ca luptă, aspectul dat fiind reflectat atât în textul piesei, cât și în fraza-cheie „Я не здамся без бою”:

Що ж це я
 Що ж це я не зумів
 Зупинитися вчасно
 Все ясно
 Зі мною тепер і назавжди
 Пізно не йди
 Не йди від мене
 Я наллю собі, я наллю тобі вина
 А хочеш із медом
 [Refren]
 Хто ти є ти взяла моє життя І не віддала
 Хто ти є ти випила мою кров І п'яною впала
 Твої очі кличуть хочуть мене,
 Ведуть за собою.
 Хто ти є ким би не була ти
 Я не здамся без бою
 Я не здамся без бою etc.

În ciuda structurii tradiționale a cântecului (*strofă-refren*), logica internă de dezvoltare melodică pare destul de originală, fiind construită pe un echilibru subțire de repetiție și de reinnoire a fondului intonațional. Acumularea energiei pe parcursul strofei și a refrenului rezultă la „explozia” emotivă în punctul culminant al refrenului. În ceea ce privește structura strofei, melodica acesteia constă din două elemente: primul, care coincide cu primele șapte rânduri ale textului verbal, are o natură recitativă pe baza celulelor scurte organizate în jurul treptei a V-a a modului în condiții de instabilitate armonică, creând efectul de incertitudine, de așteptare.

Exemplul 1

Acest efect este accentuat prin structura modal-armonică a piesei:

Exemplul 2

Al doilea element al strofei, separat de la primul prin intermediul unei mici vocalize, este plasat asimetric, fiind mutat spre cea de-a treia pătrime a formei, în direcția refrenului. Această secțiune introduce un material muzical relativ nou pe textul verbal: „Я наллю собі, я наллю тобі вина, А хочеш із медом”. Specificul refrenului constă în folosirea aceluiași material melodic: acest procedeu contrazice tradițiilor genului de *șlagăr* din muzica pop sau *baladei* din muzica rock, în cadrul cărora în strofă predomină melodia declamatorie, iar în refren – de cantilenă. Aici, acumularea de energie se realizează treptat, și toată esența stării emoționale a autorului-interpretului se

evidențiază brusc în ultima frază a refrenului *Я не здамся без бою*, care se cântă cu o octavă în sus, pe *FF*, creând un efect expresiv exploziv.

Structurile sintactice asimetrice și impare, îmbinarea frazelor cu durată diferită, principiul de repetare variativă a melodiei, multiple repetări ale sintagmelor aparte – toate aceste procedee modelează efectului prozaic. Merită de menționat caracterul firesc, multistadial al expunerii melodice cu cucerirea treptată a diapazonului (de la intervale de secundă și terță până la octavă), tipice pentru muzica de tradiție academică. În același timp se observă și coerența, naturalețea mișcării melodice, venită aparent din folclorul ucrainean, care contribuie la ușurința percepției sonore a compoziției vizate.

Raportul expunerii declamatorii și al cantilenei este contrabalansat și prin intermediul procedurii de vocalizare a solistului, folosit de câteva ori (la sfârșitul strofei, în ultimul refren), precum și interpretarea fără cuvinte (a. n. fluierat artistic), care nu doar devine o culoare timbrală deosebită, cât accentuează conceptul *non-artificial* caracteristic *rock*-ului. O altă explozie a exprimării vocale se observă la sfârșitul refrenului, unde după repetarea de trei ori a frazei finale, solistul improvizează o frază-cheie a piesei pe baza silabelor.

Un alt cântec al formației „Океан Ельзи” intitulat *Ночі і дні* reprezintă una din cele mai expresive balade ale trupei, a cărei text poetic are un sens generalizat simbolic, filosofic:

*Серед думок,
Як між рядків,
Десь воно є, хто його знає.
Хто бі навчив
Та й розказав,
Як зберегти те, що ми маем.
Ночі і дні
Залишили свій слід
В моїх очах.
Скажи мені,
Куди нас заведе
Цей довгий шлях etc.*

Natura polisemantică a textului poetic se reflectă adecvat în toate mijloacele de expresivitate muzicală. De exemplu, autorii evită folosirea perioadelor închise, introducând acorduri de dominantă fără rezolvare ca un anumit simbol al întrebării rămase fără răspuns. Rezolvarea dominantei în tonica este imposibilă chiar în ultima cadență, simbolizând fraza finală a baladei *Куди нас заведе*

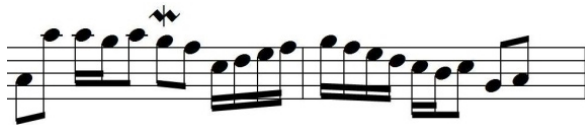
sau nai [3], se bazează pe mișcarea circulară, fiind plasată între strofă și refren, contrastând manierei interpretative a lui Roman Iagupov:

Exemplul 8



Cel de-al doilea fragment solo de sorginte folclorică plină de ornamentare melodică, se folosește în diferite secțiuni ale formei muzicale, ambele totodată, fiind plasate în zona centrală, mai aproape de secțiunea de aur. Este important de subliniat, că pentru prima dată acest fragment se plasează între refren și cea de-a treia strofă, deci, la nivelul compozițional superior (secțiunile unei forme complexe), iar ulterior el se penetrează în strofă, substituind astfel ritornela în zona dintre cea de-a treia strofă și refren.

Exemplul 9



Contrastul ca un principiu structural de bază se realizează în folosirea unui procedeu aparte: după o expunere a mai multor teme instrumentale, despre care era vorba anterior, apare o secțiune de proporții construită pe solo-ul instrumentelor de percuție, inclusiv și solo-ul faimoasei Bunici, susținut de improvizația solistului, care interpretează o versiune nouă a refrenului. Grație acestui procedeu refrenul în zona finală a cântecului se extinde, iar prin deformarea proporțiilor deja stabilite se afirmă *motto*-ul principal al piesei. Așadar, observăm prezența unei structuri individualizate, unice în felul său, care, pe de o parte, nu coincide cu standardele producției de muzică pop, iar, pe de altă parte, se construiește în concordanță cu toate legitățile percepției muzicale.

O altă capodoperă a rock-ului autohton este piesa *Hora cosmică*, a cărei text poetic se deosebește printr-un multilingvism aparte, manifestat prin pătrunderea frazelor românești în texte din engleză, inclusiv și cele de origine populară, iar frazele în limba română penetrează frazele în limba rusă.

Digli, digli, diglida
Hora cosmică cu Zdubii lumea va juca!
Zboară Zdubii înspre Marte,
Satul a rămas jos departe,
Bate vântul, cântă cântul
Și în ceață e Pământul.
Hai destupă butoiașul,
Scoate, nene, mări, fluierașul.
Toarnă, toarnă vinul în pahare,
Toată lumea în picioare
Bate hora mare.
Toată lumea, hai la joc!
Hop, hop și-așa,
Hora cosmică cu foc!
Iată, iată-așa.

Așadar, textul poetic se montează ca un *puzzle*, și acest procedeu își capătă originile sale în cultura pop, în cadrul căreia accesibilitatea stihiei vorbite este o condiție obligatorie a mesajului poetic. Din acest strat provine și procedeu de introducere în text a *leit*-frazelor, care umblă de la un text la altul, asigurând un stil distinctiv al trupei pe plan verbal. Printre ele le putem nominaliza cuvântul *everybody* în textele în româna, sau frazele împrumutate din folclorul autohton – *Bate vântul, cântă cântul, Toată lumea, hai la joc!, Hop, hop și-așa,* sau silabele onomatopice – *Digli, digli, diglida*.

Deoarece de mai multe secole astfel de procedee au fost tratate de către purtătorii folclorului național și fiind un mijloc de exprimare care subliniază aspectele ritmice ale întregului muzical-poetic, utilizarea lor în compozițiile formațiilor de muzică rock în zilele de azi este percepută în mod natural de generația tânără de ascultători din Republica Moldova. Această percepție se bazează pe unele straturi vechi ale conștiinței naționale, pe arhetipuri muzicale și nu numai, care, datorită importanței folclorului în societatea moldovenească contemporană, asigură o percepție adecvată și imediată a modelelor de origine folclorică în diferite tipuri de creativitate muzicale, inclusiv și muzica *rock*.

O altă calitate esențială a textelor formației este orientarea pe pronunțare, un potențial sonor foarte puternic. Un exemplu elocvent în acest sens prezintă fraza *Digli, digli, diglida*, în cadrul căreia la începutul fiecărui cuvânt se utilizează consoanele sonore, sau fraza *Bunica bate doba*, în cadrul căreia se folosesc consoanele sonore *b* și *d* la începutul fiecărui cuvânt al frazei respective. În cel de-al doilea caz efectul percusiv se atinge prin schimbarea consoanei surde *t* pe cea sonoră *b*. Acest procedeu,

pe de o parte, subliniază graiul local al limbii, deoarece DEX-ul accentuează că astfel de tratare a cuvântului este tipică anume pentru zona Moldovei [4]. Pe de altă parte, folosirea cuvântului *doaba* a fost determinată de o atenție sporită a autorului față de aspectele fonetice ale textului poetic.

În ceea ce privește tratarea muzicală a textului poetic, atragem atenția, în primul rând, la utilizarea unei melodii dezvoltate, bogat ornamentate în spiritul național, a cărei funcție constă în integrarea compoziției întregi: această temă apare de trei ori în funcție de preludiviu, interludiu (între strofa a 2-a și a 3-a), precum și după secțiunea lirică. Factura instrumentală are o origine lăutărească grație procedurii de expunere monodică a temei cu folosirea dublărilor în octavă și terță și cu implicarea diferitor instrumente de suflat (trompetă, trombon, clarinet):

Exemplul 10



O melodie contrastantă pe textul *Strugurii fac mult rău...* introduce un sentiment liric, cantabil, mai puțin tipic pentru creația formației în cauză.

Exemplul 11



Repetarea temei sus menționate se realizează multivocal, cu implicarea a.n. *block chords*, cvintelor paralele care adaugă o sonoritate arhaică (și concomitent tipică muzicii rock):

Exemplul 12



Generalizând cele expuse anterior, putem afirma, că analiza compozițiilor formațiilor „Океан Ельзи” și „Zdob și Zdub” a demonstrat o abordare opusă a mai multor aspecte, cum ar fi structura și stilistica textelor poetice, tratarea aspectului melodic, armonic, factual, preferințele genuiniste, particularitățile compoziționale etc.

Le vom reflecta în tabelul ce urmează.

| | „ОКЕАН ЕЛЬЗИ” | „ZDOB ȘI ZDUB” |
|----------------------------|--|--|
| STRATUL VERBAL | | |
| Poetica | Aspectele simbolice, filosofice, sentimentul liric, caracterul generalizator de exprimare poetică, integritatea semantică și stilistică a textelor | Eclectismul, polistilistica textelor poetice, influența culturii pop |
| Particularitățile lexicale | Integritatea și caracterul înălțător de exprimare poetică | Folosirea mediului lexic al culturii cotidiene, al subculturii tineretului |
| Specificul lingvistic | Limba literară ucraineană | Un amestec al limbii române, ruse, engleze, ucrainene, țigănești; folosirea silabelor onomatopice, lipsite de sens; accentul pe graiul popular în cadrul limbii române, folosirea citatelor, frazelor de uz cotidian |
| Aspectul structural | Forme strofice cu deferite devieri grație repetării cuvintelor, sintagmelor, folosirea frazelor cu durată diferită, asimetria structurală etc. | Predilecția structurilor pătrate, simetrice |

| STRATUL SONOR | | |
|---------------------------------|---|---|
| Structura melodică | Aspectul melodic se află pe prim plan: cantilena, naturalețea dezvoltării melodice, predominarea mișcării descendente ca rezultat al asimilării particularităților cântecului popular liric ucrainean | Aspectul ritmic se află pe prim plan: bazarea pe motive scurte de natură percusivă. Potențialul ritmic se evidențiază în toate mijloacele de expresivitate muzicală (melodie, factură etc.) |
| Tratarea armoniei | Influența armoniei clasice și romantice, planurile tonal-armonice dezvoltate ale compozițiilor, folosirea modulațiilor complexe, inflexiunilor, suprapunerilor tonale, sistemului major-minor etc. | Predominarea centrului modal-tonal unic, rolul procedurii de <i>ostinato</i> , pedală, factura lineară etc. |
| Tratarea timbrului, organologie | Dramaturgia timbrală dezvoltată bazată pe îmbinarea potențialului sonor al muzicii rock (chitară, clape) cu orchestră simfonică (instrumente cu coarde, percuție, de ex.: triumfiul) | Culorile timbrale de bază împrumutate din instrumentarul popular (fluiet, caval, trompetă, cimpoi, țilincă, acordeon, trombon, percuție) pe baza standardelor sonore ale formației rock |
| Aspectele arhitectonice | Structura <i>strofă-refren</i> ca baza compozițiilor formației | Structurile individualizate mixte cu rolul sporit al fragmentelor dansante în stil popular, influența aspectelor compoziționale ale suitei populare |
| Identificarea stilistică | <i>britpop, art-rock, alternative rock, indie-rock</i> | <i>folk-rock, rap-core, hardcore-punk</i> |

Referințe bibliografice și note

1. Analiza noastră se realizează pe baza versiunii pregătite de muzicieni pentru concursul *Eurovision*.

2. Despre rolul compensator al secțiunilor instrumentale în opusurile formației vezi compartimentul monografiei colective *Arta muzicală din Republica Moldova. Istorie și contemporaneitate*, fragmentul dedicat analizei piesei *Hăitura*.

3. Deși sunt folosite timbrele care modelează sonoritățile fluietului, naiului, flautului, structura melodică este mai aproape de temele interpretate la trompetă cu melismatică complexă caracteristică acestui instrument.

4. *Dobă* f. Mold. 1. tobă; În: <http://dexonline.ro/definitie/doba> (vizitat 01.07.2014)

Paradoxurile identitare ale artei cinematografice din spațiul românesc

Rezumat

Paradoxurile identitare ale artei cinematografice din spațiul românesc

În articolul cu statut de pionierat se accentuează actualitatea majoră a spectrului problemelor identitare în contextul reintegrării țărilor ex-socialiste în spațiul general european. Autorul semnalează, pe de o parte, starea teoretico-metodologică deplorabilă la acest capitol, iar, pe de altă parte, virtualitățile incitante ale evocării originalității conștiințelor identitare est europene prin polisemantismul cunoașterii cinematografice.

Lansând ideea inițierii prin intermediul artei cinematografice unui dialog dintre vestul și estul european, autorul pornește la dezvăluirea particularităților desfășurării fenomenului în arealul românesc. Pentru prima dată se întreprinde analiza paradoxurilor manifestării sentimentului identitar, determinate de stările de spirit a cineaștilor din România și Republica Moldova diametral opuse: cosmopolitismul primilor, suprasaturați de naționalismul turistic în stil ceaușist și românismul pasional al celorlalți, impulsionați de o necurmată nostalgie originilor pierdute.

Se argumentează oportunitatea joncțiunii virtuților filozofico-estetice ale arhetipurilor cinematografice cristalizate în epoca „renașterii etnice” în Basarabia cu spiritul protestatar și autocritic al „noului val” românesc.

Cuvinte-cheie: identitate est-europeană, mancurtizare, dialogul „est-vest”, neoromantism, registru de voci artistice, metalimbaj al culturii, nostalgia originilor, „fruct oprit”.

Summary

Identity paradoxes of cinematographic art in the Romanian space

The article emphasizes the pioneering status spectrum timeliness major identity issues in the context of general space reintegration ex-socialist European countries. The author indicates, on the one hand, theoretical and methodological deplorable state of this chapter, and on the other hand, virtuosity exciting evocation of originality consciences Eastern European identity through knowledge polysemy film.

Launching the idea of initiating a dialogue through art cinema of Western and Eastern Europe, the author proceeds to disclose specifics conduct Romanian phenomenon in the area. For the first time in Romanian movie critic paradoxes event analysis is done in the country and MSSR sense of identity determined by the mood of filmmakers opposite: first cosmopolitanism, nationalism super saturation tourist passionate style of Romanism ceușist and others, spurred by a perpetual nostalgia origins lost.

In order to overcome the identity crisis in society and in the seventh art promotes opportunity philosophical-aesthetic virtues junction archetypes crystallized film era „ethnic revival” in Bessarabia spirit of protest and criticism of the new wave of Romanian cinema film signaled XXI century.

Key words: East European identity, dialogue „east-west”, neoromantism, registry artistic voices, meta-culture, nostalgia origins „forbidden fruit”, „new wave” in Romanian movie.

Reintegrarea țărilor ex-socialiste în contextul general european reactualizează la o cotă maximă problema statutului identitar al etniilor. Or, complexul identitar în toate ramificațiile sale (istorice, culturale, religioase etc.) a fost înfierat de ideologia comunistă, care lupta înverșunat cu

toate „rămășițele trecutului burghez”, inoculând cu litera de lege mitul apariției unei entități umane noi – poporul sovietic. Spiritul identitar era etichetat drept cea mai condamnabilă manifestare a apucăturilor disidente, uitarea a cine ești și de unde vii fiind decretată de ideologii siste-

mului totalitar drept un imperativ primordial al făuririi *homo sovieticus* [9]. Marele scriitor Cinghis Aitmatov, prin revigorarea mitului kazah al mancurtului [6] – celui lipsit de memorie, suflet, sentiment, ucigaș al propriei mame pe care n-o mai recunoaște, a dat glas consecințelor mancurtizării tuturor popoarelor din fosta URSS, dar și, tangențial, din alte țări est-europene. Atitudinea dușmănoasă a puterii față de orice manifestare a genurilor etnoculturale ale etniilor explică situația dezastruoasă a științelor umanistice la capitolul identității est-europene.

În cadrul tendinței socio-culturale, cu un randament iluminist fără precedent, a Europei moderne de a-și regăsi toate ramificările etnice neluate în seamă în urma cataclismelor istorice, problema scoaterii din anonimat a unor universuri etnoculturale prea puțin cunoscute în lume devine problema-cheie în procesul inițierii unui dialog „vest-est” întru cunoașterea și recunoașterea reciprocă. În actualul demers ținem să etalăm unele idei cu statut de ipoteză în vederea depășirii, apelând la tezaurul cinematografic, a „insuficienței identitare”, provocatoare a sfâșietorului complex de intrus omniprezent în psihicul est-european. Viziunile noi s-au cristalizat în urma situării demersului filmologic în contextul mitologiei, filozofiei culturii, etnopsihologiei în scopul evidențierii funcțiilor culturologice cu valențe integratoare unice ale actului cinematografic [3]. Astfel s-a constatat metastructura mitică a filmului est-european determinată de particularitățile culturilor „minore” [1], situate la însuși originile actului de creație, guvernate de exaltările dionisiace. Evocarea acestui substrat de o exuberanță vitală, aproape uitată în vestul european, explică efervescența discursului cinematografic al lui Kusturica, dar și al lui Pintilie, al lui Paradjanov și al lui Loteanu, încântător prin prospețimea descoperirii lumii.

Impulsionată de reflecțiile vizionare ale geniului teoretic al lui S. Eisenstein, am reprofilat ideea „sinesteticii” [8, p. 164] filmice din domeniul interferenței limbajelor în cel al simbiozei generative a diferitelor stadii și niveluri de conștiință, modele și tipuri de gândire artistică, atestând rolul imuabil al revelațiilor spiritualității arhaice. Având în vedere că în secolul al XX-lea arta filmului și-a însușit cele mai importante mesaje socio-culturale, protagoniștii filmelor acaparând funcțiile eroilor mitologici ai societății moderne, a fost lansată concepția excelării celei de a șaptea arte în ipostaza de metalimbaj al culturii.

Or, anume datorită capacităților sale integratoare unice, arta filmului găzduiește manifestările identitare la toate nivelurile conștientului și ale subconștientului uman. Cea mai realistă, dar și cea mai convențională, marcată de un pronunțat caracter oniric, cinematografia vorbește din partea tuturor artelor, tuturor conștiințelor creative (literare, muzicale, teatrale, scenografice etc.), și această polifonie a registrului de voci artistice dezvăluie, deopotrivă, lumea înconjurătoare în veșnica ei transformare, dar și specificul unic al caracterului național determinat de ierarhia valorilor spirituale, dar și de particularitățile psihice inconfundabile.

Aceste virtualități generoase au atins apogeul în mostrele inspirate ale neoromantismului și neo-folclorismului cinematografic – curente artistice care au reactualizat valențele eterne ale arhetipurilor mito-folclorice. Premiza socio-culturală a involburării și certificării acestor neo-tendințe fiind condiționată de reprofilarea căutării idealului din sfera viitorului în cea a trecutului, proprie anilor '50-'60 ai secolului al XX-lea, s-a semnalat o revenire la origini întru cunoașterea sensurilor perene ale existenței. Astfel în arta filmului s-au produs mutații antologice din sfera efemeră a realității imediate în cea eternă a reconstituirii continuității spirituale a ființei și remodelării nostalgiei consacării eroice în spațiul imuabililor situații-limită. Pasiunea redescoperirii cinematografice, în contrasens cu propaganda sovietică, a originalității nealterate a viziunii lumii, a filozofiei aparte a vieții, a concepțiilor etice și memoriilor estetice ale diverselor suflete etnice îi călăuzeau pe cei mai talentați cineaști din Georgia, Ucraina, Moldova, Lituania, dar și Polonia, Cehoslovacia, Bulgaria etc. Indiscutabil, neoromantismul a atins performanțe spectaculoase nu numai de ordin estetic, ci și antropologic, ripostând egalitarismului comunist animat de patosul denigrator atât față de irepetabilitatea ființei umane, cât și față de incomparabilitatea harului său creativ.

Astăzi ne dăm seama că acest neo-curent axat, deopotrivă, pe nostalgia paradisului pierdut al Timpului primordial, dar și pe revitalizarea mitului visului romantic, aducând, prin contrast, votul de blam realismului socialist prin dezavurarea caracterului efemer, scolastic, dar și profund antiuman al ideologiei totalitariste, animat de instinctul de autoapărare al culturii, a demonstrat un efort titanice de supraviețuire. Anume sub cerul eferescent al acestui generos curent artistic și-au

destăinuit sufletul „întârziații istoriei” – ostacii pereni ai timpurilor mereu nefaste, cei născuți în estul european.

Dacă e să conștientizăm existența aceluși univers cinematografic prin care ar ieși în evidență destăinuirile profunde ale metafizicii sufletului românesc, am îngădui să expunem o idee în aparență paradoxală. Paradoxul constă în faptul că inconfundabilul spirit etnic se regăsește preponderent în cinematografia basarabeană, care a luat naștere și a trăit în cea mai extremă formă a dictaturii comuniste marcate de o acerbă românofobie, mai puțin în cea din România, deși antrenată în tăvălugul regimului comunist, însă cruțată de falsificările identitare.

În fosta RSSM lucrurile stăteau diametral opus, criza identitară luându-și avântul chiar de la începuturile ocupației sovietice. Or, ținem să subliniem încă o dată faptul nu îndeajuns cunoscut chiar și în spațiul general românesc: evoluția procesului cultural-artistic în Basarabia, iar mai târziu în RSSM, se desfășura în condițiile expansiunii imperiale a Rusiei, apoi a URSS, scopul suprem al căreia era distrugerea la băștinași a sentimentului continuității istorico-culturale. Din primele zile ale apariției republicii fantome RSSM cenzura comunistă s-a manifestat ca un instrument feroce al inchiziției sovietice cu scopul primordial de a mutila conștiința istorică și etnică a poporului. În urma lansării unor concepte „istorice” ce falsificau cu înverșunare etnogeneza românilor din stânga Prutului prin sloganul „două națiuni, două limbi, două culturi”, criza de identitate s-a manifestat în cea mai cumplită variantă din câte au cunoscut popoarele ostatice ale sovietizării violente. Inoculându-le intelectualilor cu rădăcinile basarabene complexul de orfani, oficialitățile comuniste „i-au privat de toate valorile fundamentale ale ființei umane: patria, istoria, neamul, Dumnezeu” [4, p. 32]. Iată de ce în perioada excepționalului și inimaginabilului fenomen cultural din fosta URSS – „renașterea etnică” de la sfârșitul anilor '50-anii '60 s-a înregistrat un entuziasm și o fervoare creatoare fără precedent în toate genurile de artă. Anume în acest răstimp, fulgerător de scurt, s-a produs o incursiune ontogenetică în profunzimile sufletului etnic, în zonele generatorii ale spiritului filozofic și estetic al poporului. Nostalgia patriei pierdute a generat îmbătătorul sentiment de a se revanșa nedreptăților seculare ale istoriei, gustând cu nesaț din fructul oprit – arhetipuri, mituri, simboluri ale spiritualității românești. Arta anilor '50-

'60 din RSSM se distinge printr-un mult mai pronunțat sentiment al românismului decât cea din Țară, mai ales la capitolul dimensiunii ancestrale mito-folclorice, deoarece era o revenire la identitatea renegată de decenii. Misiunea secretă de a se elibera de complexul de a fi pribeag în propria țară stătea la originea actului recuperării „rupturii” în continuitatea istorico-culturală prin exaltarea paradigmelor spiritualității românești.

Una din culmile cunoașterii artistice a zonelor ancestrale ale neamului s-a manifestat în arta filmului, semnificând o ieșire din anonim întru a da glas unei galaxii artistice fascinante prin nostalgia originilor, discursul mito-poetic fiind întrepătruns de altruismul eroului romantic, care își exprimă mesajul arhetipal prin ascensiunea spirituală și prin efervescenta aspirației spre ideal. Excelând în spațiile generoase ale genurilor limitrofe – filmul-baladă, filmul-poem, filmul-elegie, drama mitică, înscrise în formula parabolică a filmului-călătorie, peliculele artistice *Poienile roșii*, *Lăutarii*, *Ultima lună de toamnă*, *Se caută un paznic*, *Gustul pâinii*, precum și documentarele *Fântâna*, *Piatră, piatră*, *De ale toamnei*, *Amar*, premiate la prestigioase festivaluri internaționale, prefigurau prin noi sensuri și emoții estetice peisajul cinematografiei universale [5].

Aceste pelicule inspirate au scos în relief inconfundabila ierarhie de valori a spiritualității românești, confirmând persistența ispitelor și obsesiilor etnice. Este semnificativ că această redescoperire cinematografică s-a produs pe malul stâng al Prutului, relevând stări de spirit diametral opuse ale cineaștilor din Țară și RSSM, primii trăind o suprasaturație a patriotismul în stil ceaușist (vezi spectacolul suprafeței al Cântării României), pe când ceilalți erau animați de căutarea febrilă a identității pierdute, nemaifiind în stare să suporte singurătatea glacială a seminței latine în spațiul imperiului sovietic. O trăsătură deosebit de răscolitoare a filmului basarabean al acelei perioade constă în încăpățânarea de a cânta viața ca un pariu câștigat eternității prin dăruirea pasională mai rar întâlnită sentimentelor, viselor, miracolelor (conform arhetipului mioritic!). Regăsirea de sine se confirmă prin excelarea filmului basarabean în spațiile ancestrale de cea mai mare rezonanță în cultura românească – mitul pastoral și mitul creației. Importanța majoră a acestei renașteri fulgerătoare constă în faptul că arta cinematografică, cu valențele unice ale discursului său polisemantic, a demonstrat în modul cel mai impresionant unitatea estetico-artistice dintre Basarabia și Româ-

nia, infirmând teoria existenței a „două națiuni” și, deci, a „două culturi”. Copleșiți de sentimentul împlinirii, cineștii nu bănuiau că și-au semnat de fapt sentința de moarte, ceea ce a confirmat Hotărârea Biroului CC al PCM din 30 martie 1970, în care au fost hăituiți cei mai talentați dintre ei și suse unor denigrări cinice cele mai inspirate filme ce au cucerit deja nu numai spectatorul din URSS, ci și pe cel internațional. Aici, în acest document macabru cu statut de genocid, a fost interzisă cu litera de lege orice interacțiune cu trecutul istoric și tradițiile spirituale. Desigur, cerberii comuniști, ghidați de românofobia lor necurmată, se răfuiu cu cei care au îndrăznit să pună la îndoială mitul noii națiuni moldovenești. Urmează o eclipsă a spiritului cutezător de lungă durată situând filmul autohton în rândul altor cinematografii din estul european, care nu au avut șansa să-și manifeste plenar vocația filmului.

În secolul al XXI-lea misiunea identitară a celei de a șaptea artă din spațiul românesc a fost preluată de noul val al filmului românesc, impulsivat de spiritul polemic față de teatralitatea gravă a cinematografului anterioare. Peliculele-pilon ale noului cinema au dezvăluit omenirii o Românie absolut necunoscută în realitatea nemiloasă a crudei sale existențe sub dictatura comunistă. Considerăm, totuși, că etapa neorealismului pur și-a epuizat resursele social-artistice.

Referințe bibliografice

1. Vezi exegeza inedită a acestui tip de cultură la Blaga Lucian. *Geneza metaforei și sensul culturii*. București: 1937.
2. Noica Constantin. *Sentimentul românesc al ființei*. București: Humanitas, 1978.
3. Plămădeală Ana-Maria. *Mitul și filmul*. Chișinău: Epigraf, 2001, unde a fost argumentată necesitatea elaborării unui nou model exegetic în vederea depistării codurilor ontogenetice ale filmului european.
4. Plămădeală Ana-Maria. Modelul autohton al relației „artist-putere” în contextul regimului stalinist. În: *Intertext*, Nr. 3/4, Chișinău: 2010, p. 20-35.

În vederea necesității depășirii cunoașterii cinematografice doar prin virtuțile *cinema-verite*-ului, ar fi oportună o coeziune dintre arhetipurile cinematografice, cristalizate în cadrul neoromantismului basarabean cu spiritul protestatar al postmodernismului. Reintegrarea de facto nu de jure a filmului basarabean în contextul general al cinematografului românesc ar însemna în acest sens confirmarea dăinuirii în film a „sentimentului românesc al ființei” [2], contracarând provocările acerbe ale „sfârșitului istoriei” și „sfârșitului lumii” prin triumful memoriei asupra uitării.

Problema supraviețuirii cinematografiilor estice în toate ramificările sale multiculturale își reactualizează importanța în contextul integraționismului european modern, consolidând virtuțile identitare unice ale fenomenului artistic atât în ceea ce ține de familiarizarea spectatorului cu insulele cinematografice anonime, dar viabile și dornice de un continuu dialog cu omenirea, cât și de descotorosirea de falsificările persistente ale ontogenezei popoarelor din Europa de Est. Or, în cazul în care nu vor fi „șterse greșelile memoriei istorice”, cum a intuit filozoful culturii Mihail Bahtin [7, p. 325], și el un martir al ortodoxiei totalitare, vom fi sortiți să ne trezească într-o zi bubuitul asurzitor al tunurilor pe pământul sângerând. Evenimentele tragice din Ucraina confirmă acest adevăr neluat în considerare...

5. Vezi, în special, Plămădeală Ana-Maria. Mitul și filmul, dar și Neoromantismul cinematografic, Reconsiderări filmologice. În: *Arta. Seria Arte audiovizuale*. Chișinău: Tipografia Reclama, 2011, p. 58-65.
6. Айтматов Чингиз. *И дольше века длится день*. Москва: Художественная литература, 1980.
7. Бахтин Михаил. *Эстетика словесного творчества*. Москва: Искусство, 1979.
8. Эйзенштейн Сергей. *Избранные произведения*. В 6-и томах. Москва: Искусство, 1964.
9. Zinoviev Alexander. *Номо Sovieticus*. New York: The Atlantic Monthly, 1985.

Filmul de ficțiune: narațiunea în timp și timpul în narațiune

Rezumat

Filmul de ficțiune: narațiunea în timp și timpul în narațiune

Factorii de ordin *non-artistic* care pot avea efecte artistice asupra dramaturgiei filmului de ficțiune decurg din rigorile producției cinematografice și constituie competența producătorului, iar factorii de ordin *artistic* care determină subiectul unui scenariu de ficțiune se configurează în rezultatul a două procese: *organizarea* (intențiile narative asumate de autor și armonizarea lor cu logica interioară a subiectului dramatic) și *autoorganizarea* (acțiuni asumate de un element constitutiv al scenariului care condiționează comportamentul celorlalte elemente și gradul de participare a acestora la configurarea subiectului)

Rolul de lider (în limbaj sinergetic – „atractor”) în procesul de autoorganizare a scenariului și-l pot revendica: elemente temporale sau spațiale, evenimente incitante, caracterele personajelor centrale etc. Ne vom referi la coordonatele temporale ale scenariului, în special la durata acțiunii în raport cu dinamica subiectului.

Cuvinte-cheie: producător, dramaturg, scenariu, setting, sinergetică, atractor, organizare, autoorganizare, coordonate temporale, durata acțiunii, dinamica subiectului.

Summary

The fiction film: narration in time and time in narration

Non-artistic factors that can have artistic effects on the drama of the fiction film depend on film production standards and the producer's prerogatives. *Artistic factors* that determine the subject of the script develop as a result of two processes: *organization* (the author's narrative intentions and their harmonization with the internal logic of the dramatic subject) and *self-organization* (actions prompted by a constitutive element of the script, which influence the behavior of other elements and their degree of involvement in the subject's configuration).

The role of the leader (also known as „atractor” in synergetics) in the self-organization process of the script can be assumed by: temporal or space elements, inciting events, the main characters' personalities, etc. We will refer to the time coordinates of the script, especially the duration of the action vs. the subject's dynamic.

Key words: producer, script writer, script, setting, synergetics, attractor, organization, self-organization, time coordinates, duration of the action, subject's dynamic.

„O poveste trebuie să asculte de legile interne ale probabilității.
Libertatea scriitorului este limitată așadar de evenimentele posibile
în lumea pe care acesta o creează”
Robert McKee

Nu i-ar trece nimănui prin cap să-i impună unui prozator restricții referitoare la volumul operelor sale. O povestire poate avea de la două până la două sute de pagini, iar un roman – de la două sute până la două mii, ba se poate întâmpla ca volumul unui roman să fie mai mic decât al unei povestiri și nu va îndrăzni nici un critic ori editor să-i reproșeze autorului că a încălcat careva reguli. Spre deosebi-

re de literatură, în cinematografie durata unui film devine clauză contractuală și dacă filmul depășește limita stabilită, conflictele sunt inevitabile: producătorul îi cere regizorului să respecte contractul, iar dacă regizorul insistă să-i fie respectată viziunea artistică, el poate fi înlocuit cu... un alt regizor.

De fapt, durata filmului este determinată nu atât de capriciile producătorului, cât de capacitatea

de percepție a spectatorului. Dacă facem abstracție de anumite pelicule experimentale [1], durata medie a unui film este de două ore. În funcție de durata filmului, este limitat și volumul scenariului. Spre exemplu în Rusia, scenariul unui film de 90 min are în jur de 80 de pagini, iar dialogurile nu trebuie să depășească 4-5 mii de cuvinte. Conform formatului american, scenariul pentru un film de două ore trebuie să aibă circa 120 de pagini (1 pagină de scenariu = 1 minut de film).

Specificul producției cinematografice prevede și alte reglementări, pe care scenaristul și le asumă benevol, uneori înainte de a scrie primul rând. Poate fi vorba de numărul locațiilor de filmare, auditoriul sau genul viitorului film.

Aceste reglementări fac parte din *organizarea* scenariului și pot fi divizate în două categorii:

– Acțiuni organizatorice de ordin *non-artistic* care decurg din rigorile producției cinematografice (parametri de ordin tehnic, financiar sau de altă natură), sunt inițiate în perioada pre-creativă și constituie competența producătorului, dar pot avea efecte artistice asupra dramaturgiei filmului și, de regulă, sunt stipulate în contractul încheiat cu autorul scenariului, care își asumă respectarea lor.

– Acțiuni organizatorice de ordin *artistic*, care decurg din intențiile narrative asumate de autor, pe care acesta le armonizează cu logica interioară a subiectului dramatic.

Dar procesul de elaborare a scenariului este determinat (uneori în mod decisiv) și de acțiunile de *autoorganizare*, inițiate de anumite elemente constitutive ale scenariului, care în limbajul sinergeticii se numesc atractori.

Noțiunea de atractor în sinergetică se identifică cu un regim (o stare), care parcă ar atrage spre sine toată diversitatea „traietoriilor” sistemului. Atractorul mai este definit ca „un focar stabil, spre care se orientează toate traietoriile sistemului dinamic” [6]. Pentru un sistem aflat în proces de autoorganizare, atractorul servește drept semnal că haosul se transformă în ordine.

Dacă încercăm să stabilim corespondențe terminologice între sinergetică și creația dramatică, vom ajunge la concluzia că în domeniul care ne interesează rolul de atractor este asumat de elementele setting-ului. Acest termen provine de la verbul „a seta” – a stabili, a selecta sau a configura parametrii de funcționare ai unui sistem. În contextul vizat de noi „setting”-ul ar putea avea următoarele semnificații: „aranjare”, „configurare”, „structurare”, „dispunere”, „ordonare”, „poziționare” etc. Vom opta pentru „configurare”.

Conform lui Robert McKee, seting-ul are patru dimensiuni – perioada, durata, locația și nivelul conflictului – care formează carcasa universului istoriei și determină modul de organizare a narațiunii dramatice și limbajul plastic al filmului.

Locația reprezintă „geografia narațiunii”, locurile în care se desfășoară acțiunea filmului.

Nivelul conflictului indică locul istoriei în ierarhia bătațiilor sociale și derivă din anvergura și gradul de tensiune a pericolelor și amenințărilor, care afectează destinul personajului.

Celelalte două dimensiuni ale setting-ului se referă la configurarea temporală.

Perioada reprezintă locul istoriei în timp (trecut, prezent sau viitor) și îl determină pe pictorul scenograf să reconstituie cadrul material al unei epoci trecute (arhitectură, recuzită, armament, mijloace de locomoție etc.) sau să inventeze o realitate inexistentă (în cazul unui film de anticipație). Costumele, recuzita, coloana sonoră vor fi și ele concepute în parametrii istorici descriși de scenarist.

Durata, spre deosebire de Perioadă (care are un caracter univoc) se manifestă în mod divers, iar efectele ei sunt multiple, având un caracter polivalent. Iată de ce vom acorda o atenție specială anume acestor dimensiuni.

Pentru a evita niște eventuale confuzii sau interpretări neadecvate, ne vom delimita de zonele care constituie preocuparea naratologiei (timpul fabulei, timpul discursului și timpul lecturii), deoarece nu analizăm efectele configurării temporale într-un text finalizat, ci modul în care temporalitatea se manifestă în procesul de elaborare a textului dramatic. Este necesar să mai trasăm o linie de demarcație care să ne separe de modalitățile de manifestare a timpului în film și în spectacolul teatral, care constituie zona de creativitate a regiei, procedeele artistice și mijloacele de expresie fiind altele decât cele care fac parte din arsenalul dramaturgului. Regizorul are în față un text dramatic, iar dramaturgul se confruntă cu realitatea.

Viața este un șuvoi neîntrerupt din care scenaristul trebuie să aleagă ceea ce i-ar putea fi de folos pentru narațiunea pe care intenționează să o aștearnă pe hârtie. În funcție de experiență și pregătire profesională, unii autori sunt în căutarea eroului central sau a evenimentului incitant, alții caută conflictul sau se lasă ademeniți de dialoguri. De fapt, scenaristul trebuie să caute evenimente, deoarece anume ele conțin toate elementele enumerate. Se pare că de aceeași părere este și Alfred Hitchcock, care afirmă că „drama este viața, din care a fost omis tot ce este plictisitor” [5, p. 45]. Dar

ce rămâne din viața unui om după ce este „curățită” de tot ce este plictisitor? Ce ne facem dacă din viața unui protagonist rămân doar câteva minute? Este prea puțin pentru un film de două ore. În acest caz protagonistului nu-i rămâne decât să se mulțumească cu un rol secundar sau să cedeze locul unui alt protagonist, deoarece viața eroului central trebuie să fie atât de atractivă încât să capteze necondiționat interesul viitorilor spectatori, cu alte cuvinte să fie o sursă sigură pentru o istorie „bine povestită”. Iar „o istorie bine povestită presupune îmbinarea armonioasă a structurii dramaturgice, setting-ului, caracterelor, genului și ideii” [4, p. 19].

Configurarea temporală, la care ne referim, este „ascunsă” în setting, dar pentru a-i dezvălui potențialul dramatic pe care și-l manifestă în organizarea și autoorganizarea scenariului este necesar să identificăm nu numai corespondențele terminologice și conceptuale dintre creativitate și... sinergetică, dar și corespondențele funcționale. „Operația” respectivă este necesară pentru a demonstra că „îmbinarea armonioasă” a elementelor setting-ului nu presupune și o participare egală a acestora la elaborarea subiectului. Unele elemente se remarcă prin contribuția lor cantitativă, altele prin performanțe de ordin calitativ, unele sunt mai active, altele au un comportament pasiv, dar își manifestă potențialul creativ prin cooperarea cu alte elemente și prin faptul că se înscriu în intențiile compoziționale ale „liderului”. De la caz la caz, unele elemente își asumă (sau le este predestinat) rolul de lider, altele se mulțumesc cu roluri complementare, fiind „conștiente” că își pot valorifica potențialul doar în parteneriat cu celelalte elemente.

Totul se produce conform principiilor sinergeticii: acțiunea simultană a mai multor agenți în vederea îndeplinirii aceleiași funcții, cumându-și sau potențializându-și reciproc efectele.

În limbajul sinergetic „liderul” (sau elementul care își asumă atribuții organizatorice) este numit atractor.

Dacă am încerca să schițăm o tipologie a atractorilor în termenii dramaturgiei cinematografice, aceasta ar fi următoarea:

- timpul (perioada, durata);
- spațiul (locațiile în care se desfășoară acțiunea);
- nivelul conflictului;

Aceste elemente cu aspirații de atractori, fiind cele mai răspândite, au fost identificate de Robert McKee, dar considerăm că lista poate fi prelungită. În primul rând trebuie să ne referim la setul de per-

sonaje, numărul și configurarea cărora determină în mod decisiv structura și dramatismul scenariului. Practica cinematografică s-a îmbogățit și cu câteva cazuri cu totul speciale și în acest sens un exemplu edificator ar fi obiectele-personaje: automobilul „Roud Master” din filmul *Rain Man*, cătușele din *Lanțul* lui Stanley Kramer, balonul din *Le Ballon rouge* de Albert Lamorisse, bicicleta din *Hoții de biciclete*, pianul din filmul lui Jane Campion *Pianul*, mingea de volei din *Naufregiatul*, regizat de Robert Zemeckis, cu Tom Hanks în rolul principal, bancnota de 20 \$ din filmul *Twenty Bucks*, semnat de Keva Rosenfeld.

Am identificat de asemenea personaje sonore (melodia „Vous le femmes” din repertoriul lui Julio Iglesias care organizează subiectul scurtmetrajului *Comme une air*) și personaje-inscripții (în scurtmetrajul *Tricoul* [7]).

Fie că e vorba de configurarea spațială sau temporală, de nivelul conflictului sau configurarea compozițională, pentru toate aceste elemente asumarea rolului de lider implică și asumarea unor atribuții (și „responsabilități”) suplimentare. Fiecare dintre ele, prin faptul că în anumite proiecte dramatice poate fi prima opțiune creativă a autorului, condiționează parametrii celorlalte elemente.

Dacă ne referim la coordonatele configurării temporale, vom sublinia că cea mai importantă este DURATA. În funcție de corelația dintre durata filmului și durata istoriei relatate, producția cinematografică poate fi împărțită în trei categorii:

1. Durata filmului este mai mică decât durata istoriei. Din această categorie fac parte majoritatea filmelor.

2. Durata filmului este egală cu durata istoriei (*Cina mea cu Andre – My dinner with André – un film de două ore despre o cină de două ore*, semnat de Louis Malle).

3. Durata filmului este mai mare decât durata istoriei (*Rashomon* de Akira Kurosawa sau un caz cu totul special – filmul *Night On Earth* de Jim Jarmusch, compus din cinci istorii care încep la aceeași oră, în diferite colțuri ale planetei).

În linii mari, durata nu este altceva decât intervalul de timp în care se desfășoară istoria. Vom sublinia: istoria care urmează să fie relatată în film. Este un raport similar cu relația fabulă-subiect sau istorie (diegeză) și discurs. Adeseori însăși titlul filmului ne informează despre durata istoriei care a servit drept pretext pentru narațiunea filmică. Spre exemplu, în filmul lui Ettore Scola *O zi neobișnuită* [7], acțiunea se desfășoară pe parcursul unei

zile, 8 mai 1938, când Adolf Hitler i-a făcut o vizită lui Benito Mussolini. Fundalul sonor – reportajul radiofonic de la evenimentul istoric – acompaniază o istorie de dragoste absolut „nefirească” dintre două personaje care au lipsit de la grandioasa manifestație din centrul Romei: Antonietta, soția unui fascist, mamă a șase copii, rămasă acasă cu treburile casnice și Gabriele – un... homosexual, intelectual fără partid, crainic concediat de la radio, care urmează să fie expulzat din oraș pentru că este un indezirabil pentru regimul lui Mussolini. Seara, profund emoționat de evenimentul la care a participat, soțul o anunță pe Antonietta că dacă vor mai avea un copil, acest va purta numele Adolf, fără să bănuiască că tatăl copilului ar putea fi... Gabriele.

Alt film, *127 Hours (127 ore)* [1], este bazat pe un episod real din viața alpinistului american Aron Ralston, care în urma unei escaladări riscante se prăbușește într-o despicătură îngustă dintre pereții canionului, iar un bolovan uriaș îi imobilizează brațul drept. Anume de 127 de ore are nevoie eroul pentru a se salva.

Există mai multe filme, titlurile cărora fac referire directă la dimensiunea temporală a narațiunii. Vom aminti doar câteva: *Piati vecerov* (Nikita Mihalkov), *Dvadțati dnei bez voini* (Aleksi Gherman), *Ultima lună de toamnă* (Vadim Derbeniov, 1965), *Sto dnei posle detstva* (Serghei Soloviov, 1974), *Șapte ani în Tibet* (Jean-Jacques Annaud).

De ce timpul narativ este etalat în titlul filmului? Pentru că abilitatea de a construi o narațiune către se desfășoară într-o perioadă redusă de timp este o dovadă a virtuozității profesionale a scenaristului, pe de o parte, și o dovadă a potențialului comercial al filmului, pe de altă parte, deoarece e o promisiune că acțiunea este dinamică și palpitantă, că într-o unitate de timp, fie și convențională, are loc un număr maxim de acțiuni, ceea ce asigură o mai mare implicare emoțională a spectatorului în narațiunea cinematografică.

Există o doua categorie de filme, în care timpul narativ este strict delimitat, dar această opțiune a naratorului nu este etalată în titlu. Spre exemplu, în *Omul merge după soare* acțiunea durează o singură zi, – atâta timp îi pun autorii la dispoziție protagonistului (un copil de 6 ani) ca să descopere lumea.

Alteori durata istoriei nu este sugerată de titlul filmului, dar are un rol determinant în organizarea subiectului. Spre exemplu, în filmul lui Gr. Ciuhrai *Balada soldatului* [2]. În urma unui act de vitejie (reușește să imobilizeze două tancuri ale

inamicului) ostașul Alioșa Skvorțov este propus spre decorare, însă el îl roagă pe general, dacă se poate, să fie recompensat printr-o permisie acasă pentru a o vedea mama și a o ajuta să repare acoperișul casei. Înduioșat de alegerea tânărului ostaș, generalul îi aprobă o permisie de șase zile – două pentru dus, două ca să repare acoperișul și două pentru întors. Doar șase zile are la dispoziție Alioșa. „Ja seama să nu te reții!”, îl atenționează generalul. Avertismentul ar putea fi adresat și autorilor scenariului, Valentin Ejov și Grigori Ciuhrai, deoarece și ei au la dispoziție doar șase zile pentru a ne relata istoria lui Alioșa Skvorțov. Și dacă pentru scenariști timpul prevăzut este suficient, Alioșa nu izbuteste să repare acoperișul și în scena finală mamei și fiului le rămâne timp doar să se îmbrățișeze și să-și ia rămas bun... De astă dată pentru totdeauna.

Am putea ilustra contribuția configurării temporale cu zeci de opere cinematografice în care reperatele temporale au o contribuție decisivă în derularea narațiunii dramatice, fie că timpul își asumă rolul de detonator al evenimentului incitant, de organizator al subiectului sau de purtător al mesajului.

De regulă, elementele setting-ului participă în mod egal la construirea subiectului, dar am insistat doar asupra filmelor în care autorii evită căile bătătorite și propun soluții dramaturgice surprinzătoare atât pentru colegii de breaslă cât mai ales pentru spectatori. Deci, scenariii în care un element al setting-ului își revendică drepturi deosebite. De regulă, anume astfel de scenariii se învrednicesc de premiul Oscar la categoria respectivă. Care este secretul acestor performanțe?

Înainte de a face prima opțiune creativă scenaristul are libertatea absolută, dar odată făcută, această primă opțiune își revendică anumite drepturi, pe care autorii talentați și curajoși, le tratează cu respectul cuvenit. Cu alte cuvinte, scenaristul trebuie să accepte serviciile unui... coautor. Un coautor, care nu pretinde să figureze în generic, nu pretinde la o parte din onorariu, dar care își asumă misiunea autoorganizării scenariului și, pe această cale, a unor soluții originale. În cazurile examinate în această comunicare coautorul respectiv este... TIMPUL.

Ne putem întreba: e obligatoare sau nu cunoașterea acestor reguli de către un autor dramatic? Vom răspunde în felul următor: nu este obligatoare cunoașterea, dar e obligatoare aplicarea lor. Dacă, desigur, autorul dorește să evite clișeele și să ne surprindă cu un scenariu original.

Referințe bibliografice și filmografice

1. *127 Hours* („127 de ore”) Scenariul Danny Boyle, Simon Beaufoy, regia Danny Boyle, distribuție James Franco, Amber Tamblyn, Kate Mara, producție Film 4, Hand Made Films, 2010, durata 94 min.

2. *Баллада о солдате*, автори сценария Валентин Ежов, Григорий Чухрай, режиссер Григорий Чухрай, в главных ролях: Владимир Ивашов, Жанна Прохоренко, Антонина Максимова, Николай Крючков, Евгений Урбанский. Киностудия „Мосфильм”, 1959.

3. Filmul regizorului francez Gerard Courant *Cinematon* are o durată de 150 de ore și a fost realizat timp de 30 de ani. Premiera filmului a avut loc în Avignon (noiembrie 2009), iar apoi în Paris, în luna ianuarie 2010.

4. McKee Robert. *STORY: conținut, structură, metodă și principii scenaristice*. Cluj-Napoca: Asociația Filmtett, 2011, p. 19, 55.

5. Citat după Митта Александр. *Кино между адом и раем*. Москва: Издательский дом „Подкова”, p. 45.

6. Новейший философский словарь // http://slovari.yandex.ru/dict/phil_dict/article/filo/filo-707.htm (vizitat 15.04.2014)

7. *Tričko*, scenariul și regia Hossein Martin Fazeli, Cehia, 2006, 8.40 min.

8. *Una Giornata Particolare*, scenariul Maurizio Costanzo, Ruggero Maccari, Ettore Scola, regia Ettore Scola, distribuția Sophia Loren, Marcello Mastroianni, Producție Italia-Canada 1977, durata 110 min.

Marian ȚUȚUI

Balkan Aristocrats and Villains in Western and American Cinema

Rezumat

Aristocrați și ticăloși balcanici în cinematograful vest-european și american

Peninsula Balcanică a intrat destul de rar în atenția scriitorilor și regizorilor vest-europeni și americani. De aceea, imaginea acestei zone rămâne cel mai adesea convențională. Pe lângă adaptarea pentru ecran a unor opere literare, motivațiile realizării unor filme despre Balcani țin de ponderea unor evenimente și personalități politice locale, precum și de actualizarea scrierilor de aventuri și a celor sentimentale („romances”, „romanțuri”). În atenția cineaștilor persistă curiozitatea descoperirii unei regiuni exotice și utilizarea reputației negative a zonei în cadrul unui subiect de suspans. În articol a fost luat în vizor spectrul de filme ancorate în filmul occidental și american și diversitatea de genuri și stilistică.

Cuvinte-cheie: Balcani, exotism, clișeu, ecranizare, miniserie TV, film de aventuri, thriller, parodie, țări fictive, escapism.

Summary

Balkan Aristocrats and Villains in Western and American Cinema

The Balkan Peninsula have got rarely the attention of Western Europeans and Americans writers and film-directors. Therefore, the image of this area remains mostly conventional one. Besides the screen adaptation of certain literary works, motivations of making films about the Balkans relate to share some local events and political figures, as well as updating of adventures and sentimental writings („romances”, „romanțuri”). In the filmmakers' attention still persists the curiosity to discover of an exotic region and to use the negative reputation of the area in a matter of suspense. In the article was taken in the viewfinder the spectrum of the Western and American film, as well the genuistic and stylistic diversity.

Key words: Balkans, exoticism, cliché, screening, TV miniseries, adventure film, thriller, parody, fictive countries, escapism.

Preliminaries

Unlike other regions of the world, the Balkans has not enjoyed the attention of many Western and American writers and filmmakers. The most obvious reason is that Western powers had little interest in the region which remained quite obscure. Moreover, the information on the Balkans has been scarce and therefore quite often the image is conventional and ultimately imbued with stereotypes. However, finally there are a lot of literary works and films on the Balkans and their characters therefore I shall mention them in passing, but focusing on the motivation of making certain kind of films and building certain characters.

Besides screening literary works the films about the Balkans were born of three reasons: in order to portray several local historical figures, due to the need to locate romances, to use the negative reputation of the region or simply to tell adventurous travels in exotic places and even stories based on real facts. Obviously motivations could also mix.

Some writers such as Byron, Saki, Saul Bellow, Alistair MacLean, Olivia Manning and Lawrence Durrell spent some time in the Balkans; Jules Verne, Eric Ambler, Graham Greene, Marguerite Yourcenar and Julian Barnes tried to be well docu-

mented while others like Voltaire, Bram Stoker, Karl May, G. B. Shaw and Sydney Sheldon have never stepped there. Agatha Christie is a special case as she wrote *Murder on the Orient Express* (1935) in a hotel in Pera after travelling by the famous train from Paris to Istanbul. Some writers reacted with humanitarian spirit to dramatic events in the Balkans (Byron and G. B. Shaw), while others looked for an exotic region propitious for adventures (Jules Verne and Karl May), vampires (Bram Stoker), espionage (Eric Ambler and Lawrence Durrell) or commando operations (Alistair MacLean). Their writings on the Balkans have been screened quite successfully and fortunately Julian Barnes's novel *The Porcupine* (about Todor Jivkov's trial) will also be screened soon by Serbian director Srdjan Dragoević.

Screening literary works

Few times it is about screening writings of local writers. We can mention Greek writer Nikos Kazantzakis in *He Who Must Die / Celui qui doit mourir* (1957, France-Italy, d. Jules Dassin) after his novel *Greek Passion* (1954) and *Alexis Zorbas* (1964, USA-UK-Greece, d. Michael Cacoyannis) after his novel *Zorba the Greek* (1947) and Turkish writer Necati Cumali in the TV miniseries *The Last Prince in the Balkans / Le dernier seigneur des Balkans* (2005, France – Greece – Poland – Spain – Bulgaria, d. Michel Favart), loosely based on his novels *Devasted Cliffs* (1972) and *Macedonia 1900* (1995).

The miniseries in four episodes *The Last Prince in the Balkans* proves most recently both the interest in redeeming the Balkan exoticism in the past as well as the concern for keeping a certain authenticity through the use of the local expertise. They take from Cumali the history of a family of Turkish beys in Macedonia which occasions inclusively the reconstruction of the real events in the historical Macedonia, in Greece and Albania between 1890–1950, as well as of some real personalities such as Albanian King Ahmed Zogu (featured by Tasos Noutsias) or of dictator Enver Hoxha (Petar Popiordanov). The miniseries receives a dose of authenticity by costumes and sets as it is filmed in Bulgaria and by the use of some Bulgarian and Greek actors. It is important that also the photography, costumes and music belong to Bulgarian Svetlana Ganeva and Marta Mironska, respectively to Mikis Theodorakis. Zulfikar's marriage with a Greek woman from Thes-

salonica as well as his cousin's one with a Jewish woman again from Thessalonica are veracious but also suggest a modern perspective of recouping multiculturalism. Such indisputable multiculturalism projected in the past implies coexistence of individuals belonging to different ethnicities and religions whom governments and ideologies determine their adversity. By excessively illustrating it in the end the characters lose somehow their ethnic specific although they have no less than eight nationalities and even the drama becomes diluted, as hybris and destruction seem to result from elsewhere while the people are nothing else but victims. In fact, despite the attempt of making a faithful fresco of the Balkans during the first half of the 20th century inclusively through the use of maps and off comments, the miniseries will keep an adventurous and romantic aspect as the main character Zulfikar is a Turkish aristocrat who rebels against the disappearance of the empire and his social class or, in other words, he is a solitary man belonging to a species in the course of extinction. His adventures begin during the Balkan wars, go on during WW1 and extend rather too long defying his age, as the hero will confront the Italian fascists and the communists in Albania.

In the comedy *Irma la Douce* (1963, USA, d. Billy Wilder) a dubious character of Romanian origin settled in a red-light district of Paris. It is about the bistro owner called Constantinescu but known as Moustache, featured by Lou Jacobi, an actor specialized in ethnic roles. The character is an ex-con who pretends to have had several interesting occupations before and whose experience makes him a philosopher who tries to calm the zeal of the fresh cop Nestor Patou (Jack Lemmon) by explaining to him that an honest policeman would spoil the entire local economic mechanism. He ends any reference to his previous occupations by saying: „But this is another story”. The plot is always connected with Moustache as he finally proves his many talents. He helps the ex-cop in love to disguise as an English lord, lends him money in order to be Irma's only customer, and becomes a lawyer and an accomplice to Patou's escape and even an obstetrician for Irma when she gives birth. Probably the co-scriptwriter of Romanian origin I. A. L. Diamond (a pseudonym of Itek Domnici) imagined such a character.

Portraits of several local historical figures

Several Balkan historical figures came to life

again on the silver screen. We shall leave aside Romanian prince Vlad the Impaler or Dracula about whom no less than 300 films were made in 15 countries. It is a special case, moreover in most cases Dracula has little to do with the real Romanian prince and his battles against the Turks in Romania, Bulgaria and Bosnia. We can mention Albanian King Zog in the episode *Un ballo in Maschera* of the long feature film *Aria* (1987, UK, d. Nicholas Roeg) where there is an attempt on a typical tyrant, as well as in the TV miniseries *The Last Prince in the Balkans*. In the miniseries we can also see Enver Xoxha featured by the Bulgarian actor Petar Popoyordanov.

Sometimes we can see briefly rebel Ali Pasha Tepeleni in some screenings of Alexandre Dumas' *Monte Christo* (1844) in a scene where slave Haydee pretends to be Ali Pasha's daughter and denounces Mondego for Ali Pasha's alleged assassination. In some variants there is a flash-back scene where Ali Pasha is surrounded by soldiers and killed. In the best screening, *The Count of Monte-Christo* (USA, 1975), directed by David Greene and starring Richard Chamberlain (Edmond Dantes/ count of Monte Christo) and Tony Curtis (Morcerf/ Mondego), Haydee (featured by Isabelle De Valvert) also brings as proof a birth certificate and a receipt for being sold as a slave (!). Of course, in reality such documents could be issued in the Ottoman Empire at the end of 18th century but their authenticity could be hardly proved and therefore they were improper for use in a Western tribunal.

After meeting Winston Churchill, Charles de Gaulle, Picasso, Sigmund Freud and Mata Hari, in a genuine rewriting of the world history, it is already not surprising that young Indiana Jones has some adventures in the Balkans and is able to meet the last sultan of Turkey, Kemal Mustafa Atatürk and vampire Dracula. This time his adventures consist of spy activity during WW1. It happens in the TV series *The Adventures of Young Indiana Jones* (1999, USA, d. Dick Mass and Mike Newell). In the 27th episode shot in 1993 but mirroring events allegedly taking place in 1918 in Istanbul young Indiana poses as a Swedish journalist and tries to convince Turkish general Mustafa Kemal to form a separate peace with the allies instead of the Germans. His mission becomes jeopardized when he learns there is a traitor codenamed *The Wolf* in his spy network. In the episode 32th episode he tells to some acquaintances a story on an investi-

gation he did in 1918 in Transylvania on General Mateus Targo about some deceased agents. He spends some time in a terrifying castle and finally performs a vampire exorcism on the general who was shown to be a incarnation of Vlad the Impaler.

In a film awarded with four Oscars made after Alfred Uhry's play (on its turn awarded with the Tony and the Pulitzer), *Driving Miss Daisy* (1989, d. Bruce Beresford) there is a reference to Queen Mary of Romania. A rich elderly Jewish lady in Atlanta argues the driver hired by her son that he parked the limo in front of the synagogue: „*What will my acquaintances say? I am not the Queen of Romania*”.

Although her son had become a rich factory owner the ex-schoolmaster went on with her austere lifestyle and does not want to stand out by exhibiting wealth. The old lady makes in fact a late reference to Queen Mary's five weeks visit to USA in October and November 1926 [1]. „*She recollects such event after 25 years. It must have really impressed her when she was young although the queen did not travel South of Virginia and never stepped in Georgia. Indeed, the Romanian queen had become for a little while, the most popular woman in the country*” [2], the American press pointed out. However, she was not at all an exotic foreigner from Eastern Europe. Only the fact that she was wearing the crown of Romania was something quite exotic for the American public. In fact, her native language was English as she was born on the island as the daughter of a British duke and a Russian duchess; at fifty she still had her good looks and was also a cultivated cosmopolite woman.

British writer Olivia Manning (1911–1980) capitalized in *The Balkan Trilogy* (1960–1965) her time spent during the 40s in Romania and Greece as wife of a visiting professor with the British Council. In a certain extent we deal with a „romana-la-clef” as some real persons can be recognized in the characters: Harriet and Guy Pringle are Olivia Manning and her husband Reginald Donald Smith, David Boyd is Hugh Seton Watson, the son of the English historian, prince Hadjimoscus is Emanoil Hagi-Moscu, historian and genealogist, singer Florica is the famous Romanian singer Maria Tănase etc. [3]. Olivia Manning's six novels of *The Balkan Trilogy* and *The Levant Trilogy* are object to a TV adaptation for a miniseries of seven episodes called *Fortunes of War* (1987, UK, d. James Cellan Jones, sc. Alan Plater, starring Kenneth Branagh as Guy Pringle and Emma Thomp-

son as Harriet Pringle). The series has been awarded three times by BAFTA (for the best actress in a TV series – Emma Thompson, for costumes and set decoration) and has also been nominated six times. Although the series mainly follows Harriet's attempts to regain her husband during their stay in Bucharest, Athens and Cairo, the eve of war brings together a fauna of diplomats, men of letters, spies, ruined princes and homosexuals. Moreover, Yaki-mov (Ronald Pickup) as a rogue prince is a noteworthy secondary character.

There is also the situation where the Romanian or Bulgarian name of a character has little to do with his nationality and the use of such characters or names has only the role to render a certain cosmopolite feature to the plot, quite suitable in France, for instance. In the thriller that inaugurated *Nouvelle Vague*, *Breathless / À bout de souffle* (1960, France, d. Jean-Luc Goddard) a conceited novelist named Parvulesco (featured by Jean-Pierre Melville) shows up. Patricia (Jean Seberg), the partner of the car thief Michel Poiccard (Jean-Paul Belmondo), attends Parvulesco's press conference and asks him which his greatest ambition in life is. He replies that his ambition is to become immortal before dying. The character Parvulesco belongs to Goddard who banter Jean Pârulescu (1915-1986), a metaphysical writer and ideologist of the extreme right of Romanian extract whom he had met in Sorbonne [4]. It is interesting that besides Parvulesco at least other two characters do not have French names, but foreign ones. Even Michel Poiccard, admirer of Humphrey Bogart, uses at a certain moment the name Laszlo Kovacs (the rival of character Rick, featured by Bogart in *Casablanca*) and his friend Tolmatchoff has a name that sounds Bulgarian and for the French is strange. The cosmopolitanism of the plot is suggested also by the fact that Patricia is American or by Michel Poiccard's intention to runaway to Italy.

Locating romances

The second reason for making films on the Balkans and providing representations of local aristocracy is the need to locate romances. Usually, the representations of the Balkan „aristocracy”, if we can speak of such a thing, are very conventional. They remind of the Middle Ages engravings showing Belgrade or Bucharest, where the towns are sometimes drawn out of imagination and therefore look either Oriental or like German burghs.

The English writer Saki, a real connoisseur of the Balkans after his two years experience (1901–1903) as a newspaper correspondent in the Balkans, offers an explanation of the sudden interest of British writers (most of them women-writers!) on the Balkans: „*The Balkans have long been the last surviving shred of happy hunting-ground for the adventurous, a playground for passions that are fast becoming atrophied for want of exercise*” [5]. It is about the adventurous and dramatic potential of a less civilized territory in comparison with Western Europe or, in other words, with a flight not in time but in some less developed region, somehow lagged behind chronologically, which allows more veracious localization of some romantic, fantasy or adventurous fiction. Another advantage of such localization is the possibility of satirizing your own country by means of a foreign critical perspective, like Montesquieu in his *Persian Letters*, as well as the anachronistic autocratic government or the morals of the uncivilized world. The allusive reference to real events lead also to writings with a key, such as the ones of Sydney C. Grier, Dorothea Gerard, J. P. Sartre, Julian Barnes or even Eric Ambler's, where we recognize references to real Balkan countries hidden sometimes under the names of ancient Roman provinces on their nowadays territory.

The first feature films on the Balkans were made during WW1. In 1915 Cecil B. DeMille made two mute films inspired by Montenegro. *The Unafraid* (1915, USA, d. Cecil B. DeMille, after Eleanor M. Ingram's novel with the same title) is a love story taking place during the Balkan wars of 1912–1913 in an exotic landscape. Delight Warren, a young rich American girl is fascinated by Michael Balsic, a Montenegrin aristocrat on a secret mission in Austria. They plan to marry therefore she accompanies him to Montenegro. Count Stefan, Michael's brother abducts her, brings her to his castle and forces her to marry him. Later on she understands that Michael intended to marry her for her money and that he was also a traitor. She discovers that in fact she loves count Stefan. *The Captive* (USA, 1915, d. Cecil B. DeMille) is another melodrama this time during WW1. Montenegrin Marko Martinovic supports his sister Sonya and their invalid brother Milos in a little house near the border with Turkey. The Turkish nobleman Mahmud Hassan lives in a castle. During the battle of Lule Burgess (Lüleburgaz) Marko is killed while Mahmud is taken prisoner and sent to work

at Sonya's farm. Although Sonya humiliates him by forcing to bake, wash clothes, fetch water and plough, the two youngsters will fall for each other. When the Turks conquer the nearest town an officer tries to rape Sonya but Mahmud saves her. After the Turks are pushed back Mahmud returns home and finds out that he had been deprived of his title, taken his land and banned for striking the officer. Meanwhile a gang sets Sonya's house on fire forcing her to leave the farm together with her brother. On their way they meet Mahmud and plan for a new life together.

It is mainly British writers who have gathered the clichés on the Balkans and have tried to use them in literature by creating imaginary countries where they could place their fictions, avoiding susceptibilities and comparisons with real life. Anthony Hope published in 1894 the novel *The Prisoner of Zenda*. It is interesting that the same year G. B. Shaw published his comedy *Arms and Man*, with a topic inspired also by the Balkans, the Serbian-Bulgarian war in 1885. Hope's adventure novel takes place in Ruritania, a country in Central Europe, with its capital at Strelsau, convulsed by dynastic conflicts same as Serbia a few decades before. However, in several screenings of *The Prisoner of Zenda* Ruritania becomes a Balkan country. It is significant that *The Prisoner of Zenda* (1913, USA, d. Hugh Ford, Edwin S. Porter) was forbidden in 1914 by the Yugoslav censorship for „offending the national dignity and inadequate translation” [6]. *The Prisoner of Zenda* has already born a parody. *The Great Race* (1965, USA, d. Blake Edwards) contains a qui-pro-quo farce typical for such films. The competitors in an automobile race in the 20s cross Asia and arrive in the European town Potsdorf, capital of the tiny kingdom Carpania. It is interesting that in Romania, during communism the sequences where they mentioned the name of the imaginary country were missing probably because it was about mocking a country, „Carpania”, whose name reminded of the „Carpathians”. A rebel baron and a general kidnap prince Hapnick and professor Fate (Jack Lemmon), who looks much like him, has to play the role of the heir during coronation the way the kidnapers want. Leslie (Tony Curtis) proves to be a loyal rival as he salutary intervenes saving both his competitor and the creon prince.

No less than 57 imaginary countries such as Illyria, Marshovia, Montebianco, Ruritania, Rurislavenstein, Kravonia, Thrace, Moesia, Darda-

nia, Roum, Magnagraecia, Silaria, Mlavia, Drinia, Sultania, Romanzia, Bothalia, Bulgravia, Kedaria, Vuchinia, Graustark, Dawsbergen, Herzoslovakia, Balkany, Houdania, Jazzmania, Viatava, Santa Maria, Balanca, Alvania, Dacia, Capra, Sylvania, Roxenburg, Silistria, Lichtenburg, Carpathia, Magrebinia, Borduria, Syldaria, Vlatava, Waldheim, Carpania, Anatruria, Ixania, Mypos, Pathos, Skeptos, Ovitznia, Pepeslavia, Pottibakia, Povia, Slaka, Wallarya, Pottsylvania, Molvania and Yugaria can be found in films, books, comics and computer games beginning with 1913.

Fictional countries are generally considered as dystopias or anti-utopias that are antitheses of some utopian societies characterized by a form of authoritarian or totalitarian government. According to general opinion dystopia is „a utopian story aimed against the illusions of the social or technical utopia implicit to the epoch its author lives in” [7]. When we closer analyze the phenomenon we find out that in some cases although the government is authoritarian as it is about kingdoms and dukedoms, we deal mostly with escapism than with anti-utopia. They consider that popular genres such as detective novels, science fiction and fantasy are escapist means to face the injustice of life as well as to get rid of alienation and boredom. An American specialist in fantastic literature, Kathryn Hume considered that „the author creates a charming escape, presents a new interpretation of the reality, imposes that new interpretation or simply destroys the certainty of the public expectation” [8]. We can conclude therefore that „Erewhon” is an utopia while *Metropolis*, „1984” or *Alphaville* are dystopias. Dystopias and utopias have certain coherence at the social level, unlike „Alice in Wonderland” which simply disconcerts.

How are we going to describe the fictitious countries perfectly suited for the existent world? It is about those countries whose identity is fictitious but where plausible adventures happen as the authors put such countries in relation with other countries and real or veridical events without having prospective ambitions. We can include them simply into escapist literature or „elseworlds”. David R. Black, a specialist in comics, explained that „In Elseworlds, heroes are taken from their usual settings and put into strange times and places - some that have existed or might have existed, and others that can't, couldn't, or shouldn't exist” [9]. The fictional Balkan countries could belong to such category.

There are also some screenings of operettas and operas. It is about Mozart's opera *The Abduction from the Seraglio* (1782), of Franz Lehar's operetta *The Merry Widow* (1905) and of Oscar Strauss' operettas *A Waltz Dream* (1907) and *The Chocolate Soldier* (1908). Of course, the opera's and the operettas' librettos were inspired by some writings but almost unknown therefore their music version imposed in the eyes of the public.

The German TV movie *Abduction from the Seraglio / Die Entführung aus dem Serail* (1980, d. Karlheinz Hundorf) is in fact a filmed opera show and therefore as usually remains faithful to the libretto. The Spanish nobleman Belmonte travels to Turkey to rescue his fiancée Constance, her soubrette Blonda and his servant Pedrillo, all kidnapped by Moor pirates and sold as slaves. His rescue attempts from Selim Pasha and his butler Osmin end successfully. Until Romanticism writers have not had in mind national peculiarities therefore Selim Pasha is described as an Oriental tyrant having a harem and a major-domo, the latter as with Western noblemen around 1700.

Some early film screenings are worth mentioning. In *The Merry Widow* (USA, 1925, d. Erich von Stroheim) prince Danilo (John Gilbert) and heir prince Mirko from the Kingdom of Montebianco meet Sally O'Hara, a cabaret dancer, and both want to win her heart. Sally accepts Danilo's invitation to dinner. Mirko finds them in an awkward position therefore Danilo, in love, announces that he intends to marry her. King Nikita I and Queen Milena hinder the marriage and a result of-fended Sally marries baron Sadoja, the richest man in the kingdom. The baron dies due to emotion on the wedding night and Sally leaves for Paris. She will be known as *The Merry Widow*. Danilo follows her in Paris but Sally decides to marry Mirko in order to punish him. Danilo let himself shot by Mirko believing that Sally is in love with his cousin. He is wounded and finds out that Sally still loves him. The king dies, the heir is assassinated so Danilo becomes king and makes Sally his queen. Stroheim turned the simple libretto of Lehar's operetta into a drama and John Gilbert is quite convincing when featuring the prince.

In *The Merry Widow* (USA, 1934, d. Ernst Lubitsch) the small kingdom Marshovia in the center of Europe has a problem: the greatest payer to the finance of the country, young and rich widow Sonia (Jeanette MacDonald), left for Paris so that they send count Danilo (Maurice Chevalier) to

prevent her from marrying a foreigner. But it is not as easy as the ambassador planned... In this musical with comical and romantic scenes Chevalier's French accent is priceless and the producers succeed in creating magnificent sets for Marshovia's royal palace. We can add that the inhabitants of this imaginary country have mainly Serbian names but there are also some which sound Turkish (King Achmet) or international.

Oscar Strauss' operetta *A Waltz Dream* offers another imaginary Balkan kingdom, Rurislavenstein. Probably the libretto or at least the name of the kingdom has been inspired by the novels of English Anthony Hope, about whom we shall discuss later. King Joachim offered the hand of Princess Helene to lieutenant Niki. Although they have been in love, Niki is not happy with being a prince contested by the court and longs for his native Vienna. Together with his ex-comrade Montschi he leaves secretly to Vienna where singer Franzl attracts him. Count Lothar tries to discredit Niki and arranges for the princess to meet Franzl but Helene will find out from her about her husband's preferences. She makes changes at the palace concerning attire and menu in Viennese fashion that will regain Niki's heart. The operetta inspired a musical *Married in Hollywood* (1929, USA, d. Marcel Silver) from which only 12 minutes are left.

The use of the Balkans' ill fame

A third motivation for making films about the Balkans is the use its ill fame, especially when it is about Montenegro and Albania. Already in the operetta *The Merry Widow* we could hear about a country called Pontevedro, its capital Letinie and the ambassadors' name Zeta. They sound like Montenegro and its capital Cetinije, while Zeta was the capital of Montenegro during middle ages. In Stroheim's film the kingdom is called Montebianco. Obviously, such films show a gallery of exotic villains and sometimes some aristocrats. Some of them are typical adventure films as their literary models, the writings of Karl May's *Oriental Odyssey* (1887–1888) and Jules Verne's *The Danube Pilot* (1901). Therefore in *The Shoot / Der Schut - Durch das Land der Skipetaren* (1964, W. Germany-France-Italy-Yugoslavia, d. Robert Siodmak) Kara ben-Nemsi is similar to Old Shatterhand and alter-ego of Karl May also by being featured again by Lex Barker. He together with Lord Lindsay and their bragging guide Halef have to deal with *The Shut*, a bandit terrorizing Albania and kidnapping

for ransom wealthy travellers. After unmasking the mübarek, a local phony ‘magician’ who is in fact an accomplice of the bandits, they succeed to finish off the leader who pretended to be a Persian carpet merchant.

Peruvian writer Mario Varga Llosa outbid the bad fame of the Albanians in his novel *Aunt Julia and the Scriptwriter* (1977). Jon Amiel’s film *Tune in Tomorrow* (1990) kept the juicy detail. A writer (Peter Falk) populates his radio scenarios both with thrilling scenes as well as with obsessive references to the savagery and wickedness of the Albanians, who are assassins and copulate with goats. In the end, the main character (Keanu Reeves), an admirer of the scriptwriter asks him about the Albanians. He replies that he has nothing against Albanians but he found out that Norwegians are very wicked. Such absurd denigration in the USA in the 50s we could explain it as a parody of the typical American susceptibility and fear of the cold war.

The only film inspired by Jules Verne’s novel about the Danube is the Hungarian *Danube Pilot / A Dunai hajos* (1974), directed by Miklós Markos. The film uses the characters’ names in Hungarian spelling and sets in the front plan alongside with the Bulgarian pilot Borus Demeter alias Szergej Ladko (!), the Hungarian policeman Dragos Karoly. In this adventure film the political reasons of the pilot’s voyage are vague while rescue his wife from the hands of the pirate Striga becomes his main objective. On the other hand the film keeps from the novel some details regarding the region, costumes and customs but they remain quite conventional while the names are approximately local and therefore funny as with Jules Verne.

English novelist Eric Ambler (1909–1998) wrote many adventure novels which are taking place in the Balkans. He has worked as an engineer for a while, and then he dealt with journalism and playwriting, while his success of his adventure novels opened his path to cinema. He has worked as a scriptwriter and consultant for Alexander Korda, David Lean and Alfred Hitchcock. He has never visited the Balkans but has seriously accumulated material. His novel *A Coffin for Dimitrios* (1939) was used for *The Mask of Dimitrios* (1944, USA, d. Jean Negulescu, sc. Eric Ambler and Frank Gruber). Eric Ambler’s documentation but also the fact that Jean Negulescu was of Romanian origin contributed to a less conventional representation of the Balkan villain. It is a film noir with a plot developed in several European towns

that shows another type of villain originating from the Balkans. Dutch adventure writer Cornelius Latimer Leyden (Peter Lorre) is intrigued by the story of a notorious bandit Dimitrios Makropoulos (Zachary Scott), whose corpse had been found in the sea at Istanbul. He decides to travel in order to find out more about Dimitrios’ career. Peters (about whom we find out later on that is in fact Peterson, featured by Sydney Greenstreet) joins him but for other reasons. They arrive to Istanbul, Athens, Sofia, Geneva, Belgrade and Paris where the stories of the people who used to know the villain reconstruct by flashback Dimitrios’ life. He has begun his career as a villain by killing a usurer in Smyrna, then has been involved into a political assassination in Bulgaria (using a woman and later on getting rid of her), into espionage in Yugoslavia and cheating his partners, then drug dealing in Marseille and becoming leader of a banking cartel in Paris. Peterson finds Dimitrios in Paris therefore we understand that the corpse discovered in Istanbul belonged in fact to one of his victims. Peterson and Leyden confront Dimitrios who offers money for their silence. But due to a sudden turn the hunted becomes the hunter as Dimitrios finds the place where they lived arrives by surprise and shoots Peterson. Although wounded, Peters / Peterson finally is able to kill Dimitrios with Leyden’s help. In the novel Peters dies too while Dimitrios’ face is smashed by the bullet therefore his identification is impossible. Ironically the official documents mention him as an unidentified person therefore the banks will declare his resigning. We have to mention that Dimitrios’ destiny looks alike with the one of the real Sir Basil Zaharoff, an important gun dealer [10]. Dimitrios had become chairman of a banking cartel while Zaharoff has been raised to the nobility. Another fact is that in 1923 the Bulgarian Prime Minister Aleksandar Stamboliiski was killed.

There was another real villain of Balkan origin more famous than Basil Zaharoff. It is about the real swindler of Romanian origin George Manolescu (1871–1911), a clever criminal pretending to be an aristocrat (under the false name „Prince Lahovary”) therefore admitted in most exclusive circles without being suspected of robberies for a long time. His adventures inspired Thomas Mann for his unfinished novel *Confessions of Felix Krull* (1954), as well as for a short story as early as 1911. Three German films evoke him. *Manolescu’s Memoirs / Manolescus Memoiren* (1920, d. Richard Os-

wald) is a lost film that tried to reconstruct the life of the famous swindler as in the film his mother is one of the characters and two actors feature him (Conrad Veidt, specialized in villains, respectively Alfred Kuehne as Manolescu as an old man). *Manolescu King of the Impostors / Der König der Hochstapler* (1929, d. Viktor Tourjansky, sc. Robert Liebman, Hans Szekely) is based on the story with the same title by Hans Szekely. Ivan Mosjukhin is in the role of Manolescu. In one scene we can see the scale model of the Northern Railway Station in Bucharest. The detective comedy *Manolescu Prince of Thieves / Manolescu, der Fürst der Diebe* (1933, d. Georg C. Klaren and Willy Wolff) uses again the hero, featured now by Ivan Petrovich, an actor of Serbian origin. Manolescu also inspired Aladar Lazlo's sentimental comedy play *The Honest Finder* screened by Ernst Lubitsch in *Trouble in Paradise* (1932, USA). Manolescu becomes Gaston Monescu (featured by Herbert Marshall) [10]. According to a previous agreement with his lover and partner Lily (Miriam Hopkins) he begins to work for Mariette Colet (Kay Francis), a perfume designer, but he falls in love with his employer. *Hold Back the Dawn* (1941, USA, d. Mitchell Leisen, sc. Ketti Frings, Charles Brackett, Billy Wilder) brings to USA a second character of a Romanian criminal, again a sentimental crook that reminds about Monescu, who could have been a source of inspiration. In order to get to USA legally, Georges Iscovescu (Charles Boyer), a Romanian gigolo, marries in Mexico Emily Brown (Olivia de Havilland), a naive American schoolmistress. Complications show up when he finds out that he has fallen in love with her. The sentimental comedy is told in flash-back as Iscovescu visits Paramount Studios and tries to sell his story. Charles Boyer and Paulette Goddard are likable in their roles of dancers and swindlers. Boyer's charm makes the audience sympathetic with Iscovescu although in a certain moment he tries to leave Emily same as his partner Anita did with her husband. In spite of a less convincing ending the film enjoyed success and was nominated for six academy awards.

Stories based on real facts

Midnight Express (1978, USA-UK, d. Alan Parker, sc. Oliver Stone) follows a book by Billy Hayes and William Hoffer telling real events from the life of the first. In 1970 young Billy Hayes (Brad Davis) is caught at the airport trying to smuggle two kilos of hashish from Turkey. They initially

condemn him to four years of jail but when the accused shouts, „I hate your nation... You're all pigs” and makes menacing gestures to the prosecutor, he is exemplarily sentenced to 30 years of confinement. He has two choices: appeal with the help of the lawyer, family and US authorities or „Midnight Express” (escape in the local slang). He loses money and hope because of a fraudster Turkish lawyer. After seven years is able to escape after he kills the informant that tried to rape him. The thriller received two academy awards: for the original soundtrack (Giorgio Moroder) and for screen adaptation (Oliver Stone). The script is not that faithful to Billy Hayes' book as the authors pretended. The scenes of claustrophobia, degradation and torture are noteworthy. On the other hand the authors minimize Billy's crime and present an image of a backward Turkey where justice system and atrocious confinement remind of Middle Ages.

The film caused contradictory reactions. Its admirers pretend that it would receive the Oscar for best film if it were not *Deer Hunter* (d. Michael Cimino). On the other hand it is one of the few films that unleashed political reactions as criticism against Turkey for its penitentiary regime but in Turkey is banned for discrimination and slandering the Turkish nation [11].

Instead of conclusions

Obviously, the main conclusion is that films as the ones mentioned above have strengthened the Balkans' ill fame. But some Western writings and films also inspired some Balkan directors. The main raw model was Anthony Hope's novel *The Prisoner of Zenda* and its nine screenings.

During his exile Serbian director Dusan Makavejev resorted to the Anglo-Saxon device of using an imaginary country having in mind his homeland for a non-conformist comedy. Although *Manifesto* (1988, USA, sc. and d. Dusan Makavejev) is a political comedy adapting freely Emile Zola's posthumous story *For a Night of Love / Pour un nuit d'amour* it obviously has as a raw model *The Prisoner of Zenda*. In the 20s in the small Central-European kingdom Waldheim the king (Enver Petrović) has scheduled a visit to a peaceful little village. It proves that the village is only small but not as the secret services expected to be. Anarchist Svetlana Vargas (Camilla Soeberg) accompanied by a comrade, Christopher (Erich Stoltz), return to her native village in order to assassinate the king. The two conspirators cannot fulfill their intentions

because in all the corners agents are hiding and moreover they engage in sexual adventures. The reconstruction of the imaginary kingdom is colorless but picturesque as with the Anglo-Saxon writers, even the names are ambiguous as they include Hungarian, Slavish and international ones but the critics noticed the humor and sensuality of this independent movie.

However, Makavejev was not the first Balkan director using the Anglo-Saxon device of using imaginary countries. The prolific Turk Orhan Aksoy had inspired from Anthony Hope's escapist novel *The Prisoner of Zenda* in his sentimental comedy *The Liar / Yolanci* (1965, Turkey).

The influence of the Western stereotypes about Balkan characters can be seen nowadays even with a Russian writer. Boris Akunin enjoys success in imitating both Alexandre Dumas, père and A. C. Doyle as in his novel *Turkish Gambit* (1998). The action takes place in Bulgaria and even in Romania, during the Russian-Turkish war of 1877–1878. The 2005 screen adaptation is a Russian-Bulgarian co-production directed by Djanik Faiziev. The ex-diplomat Fandorin finds out about

a traitor. Until he finds out that the real traitor is a cryptographer the suspected person is Lukan, a Romanian aristocrat, old but still lecherous, with language full of Gallicism, in short a living caricature.

As surprising as it may seem other conclusions can be drawn by quoting from two vampire spoofs. We cannot but agree with Count Vladimir Dracula in *Love at First Bite* (1990, USA, d. Stan Dragoti): „Without me, Transylvania will be as exciting as Bucharest... on a Monday night”. At the end of *Dance of the Vampires / The Fearless Vampire Killers* (1967, USA-UK, d. Roman Polanski) Professor Abronsius and his assistant Alfred seem to have saved the beautiful daughter of the inkeeper from the hands of Dracula and the other vampires. But while they are hastily moving away from the dreadful castle with a horse drawn sleigh Sarah grows vampire fangs and bites Alfred. Therefore the narrator concludes: „*That night, fleeing from Transylvania, Professor Abronsius never guessed that he was carrying away with him the very evil he had sought to destroy. Thanks to him, this evil would now be able to spread itself across the world*”.

Bibliographical references

1. Ionescu Adrian-Silvan. *Regina Maria și America*. Bucharest: Noi Media Print, 2009.
2. Smith Gene. Queen Marie. In the delirium of the 1920s, she became, for a little while, the most popular woman in the country. „The American Heritage”, Vol. 54, No. 6/October 1994. Apud: Ionescu Adrian-Silvan. *Regina Maria și America*. Bucharest: Noi Media Print, 2009, p. 12, see also <http://www.bibliotecapemobil.ro/content/scoala/pdf/Regina%20Maria%20si%20America%20-%20Adrian%20Silvan%20Ionescu.pdf> (vizited 26.05.2014)
3. Andras Carmen-Olivia. Manning și Bucureștiul interbelic. Auto-cenzura ideologică și/sau afectivă. In: Echinox, Caiete 4 - Restricție și cenzură, 2003. See also Andras Carmen. Romania and Its Images in British Travel Writing. In-between Peripherality and Cultural Interference. www.observatorcultural.ro-informatiarticol.phtml?xid=633 (vizited 21.05.2014)
4. Marié Michel. À bout de souffle. Jean-Luc Godard. Paris: Nathan Université Publishing House, 1999, p. 64. See also Bazin André. An Unofficial Tribute to The World-Renowned Film Critic and Film Theorist // www.unofficialbaziniantrib.com (vizited 20.04.2014)
5. [www.readbookonline/Saki/The Cupboard of Yesterdays](http://www.readbookonline/Saki/The_Cupboard_of_Yesterdays) (vizited 26.05.2014)
6. See Stoil Michael Jon. *Mass Media in Mobilization Regimes: The Case of Balkan Cinema*. Washington D.C.: George Washington University, 1979, p. 30.
7. Manolescu Florin. *Literatura S.F.* Bucharest: Univers Publishing House, 1980, p. 67.
8. Hume Kathryn. *Fantasy and Mimesis: Responses to Reality in Western Literature*. New York: Routledge Press, Taylor & Francis Books Ltd., 1984, p. 149.
9. Superman: The Last Son of Vlatava in *Fanzing* 34/ 2001, www.fanzing.com/mag/fanzing34/brainstorm.shtml (vizited 18.04.2014)
10. Drew Todd. Dandysm and Masculinity in Art Deco Hollywood. In: *Journal of Popular Film and Television*, Volume 32, Issue 4, 2005, see also <http://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.3200/JPFT.32.4.168-181> (vizited 26.05.2014)
11. See Caranfil Tudor. *Dicționar universal de filme*. Bucharest-Kishinev: Litera Internațional Publishing House, p. 385.

Efectele estetice ale mișcării în filmul de artă

Rezumat

Efectele estetice ale mișcării în filmul de artă

Aspirațiile omului spre redarea mișcării, spre animarea materiei sunt cunoscute din cele mai îndepărtate timpuri. Drept argumente pot servi artele plastice vechi, unde mișcarea era reperculsiunea unei abstractizări aplicate în desenele rupestre, tapiserii, pictură sau sculptură.

Analiza fotografică a mișcării, efectuată în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, constată că fotografia, ca și artele plastice, nu prezintă mișcarea, doar „imaginea mișcării”. Se începe era cinematografiei: filmul creează mișcarea, copleșindu-ne prin iluzia ei.

Însăși materia artei filmului e mișcarea, ce generează noi idei, oferă viață operei cinematografice, mai ales, când e vorba de materie imobilă, statică, precum sunt operele plastice ce se află la baza filmelor dedicate acestor arte.

Prin cercetarea tipurilor de mișcare, concepute ca elemente de bază ale limbajului cinematografic, și a efectelor sale estetice ne vom da seama de rolul creator al camerei de filmat, de dinamizarea materiei statice a operei picturale, care, transformându-se în imagini filmice, prinde viață în fața spectatorului. Mișcarea aparatului poate schimba perspectiva formelor plastice, aduce noi simetrii, noi relații între părți și întreg, noi percepții ale proporțiilor.

Cuvinte-cheie: film de artă, materie statică, arte plastice, cameră de filmat, partitura mișcării, trawling, zoom.

Summary

Aesthetic effects of movement in an art film

Human aspirations for conveying movement, for matter animation have been known since there mot est times. It is proved by ancient arts, where the movement was a repercussion of an abstraction applied in cave drawings, tapestries, painting or sculpture.

According tot he photographic analysis of the movement carried out in the second half of the XIXth century, a photograph as well as fine arts does not show movement, just „an image of the movement”. Cinema era begins: a film creates movement, overwhelming us with its illusion.

The matter of film art itself is movement generating new ideas, offering life to cinematographic work, especially when it comes to motionless, static matter, such as works of plastic art underlying the films devoted tot he se arts.

Researching the types of movement, conceived as basic elements of the cinematic language, and its aesthetic effects we realize the creative role of a camera, dynamization of static matter of pictorial works. Transforming into film images, the latter come to life in front of the audience. The movement of the deificasem change the perspective of plastic forms, brings new symmetries, new relation ships between the parts and the whole, new perceptions of proportions.

Key words: art film, static matter, plastic arts, video camera, movement score, trawling, zoom.

Aspirațiile omului spre redarea mișcării, spre animarea materiei statice sunt cunoscute din cele mai îndepărtate timpuri. Unele din primele manifestări practice ale ideii de mișcare s-au descoperit în artele plastice vechi, unde mișcarea era reperculsiunea unei abstractizări aplicate prin gesturi simbolice sau succesive în desenele rupestre, tapiserii, pictură sau sculptură.

Această idee poate fi argumentată cu desenele rupestre de la Altamira, cu tapiseria de la Bayeux – o fâșie de pânză cu o lungime de șaptezeci de metri și de un metru lățime cu tablouri brodate, amintind de fotografiile de pe o peliculă de cinema, ilustrează istoria din anul 1066 a cuceririi Angliei de către normanzi. Conform afirmării unor exegeți în lucrare se evidențiază ritmul miș-

cărilor, când line (vapoarele pe apă), când mai dinamice (luptele). Iluzia mișcării a fost depistată și în imaginea frizei templului Pantheon din Atena (secolul V î.Hr.). Apariția tripticurilor și ale altor modalități de creare a iluziei mișcării se observă în artele plastice ale Renașterii, în mai multe ilustrații de carte.

Mai târziu teoreticienii de film vor conștientiza aceste manifestări ale mișcării depistate în mai multe opere plastice din „perioada prefilmică”, ce au sugerat, într-un fel, și formarea unor componente ale limbajului cinematografic, în care unul dintre cele mai importante s-a impus mișcarea la modul general și al camerei de filmat în mod special.

Cu scopul de a urmări „comportamentul” mecanismelor mișcării din artele plastice în procesul de asimilare de către limbajul cinematografic al filmului de artă vom cerceta mai întâi unele momente specifice acestui aspect în universul pictural.

Mișcarea într-o operă artistică, fie cinematografică, artă plastică sau teatrală constituie o categorie importantă ce integrează totalitatea schimbărilor, transformărilor, proceselor, care se desfășoară în interiorul operei. De asemenea – interacțiunea cu toate elementele și componentele ei, modul de a exista și de a acționa asupra consumatorului. „*O impresie de animație, deplasare, schimbare sau acțiune, sugerată într-o operă de artă cu ajutorul elementelor de expresie specifice. În pictură – o artă statică prin definiție – exprimarea mișcării constituie totuși una din preocupările pictorilor dintotdeauna, iar măsura în care au reușit să o facă perceptibilă diferă de la o epocă la alta și de la un artist la altul*” [4, p. 286].

Cercetările lui Noel Mouloud, cunoscut teoretician și critic de artă, rezumă că opera picturală este „...un complex figural și tonal, care formează o totalitate intrinsec ordonată și echilibrată. Privirea parcurge această totalitate în așa fel încât elementele se cheamă și se leagă unele de altele” [6, p. 27]. Astfel opera picturală satisface solicitările gândirii constructive, a intuiției și a imaginației noastre plastice. Accesibilitatea și asimilabilitatea senzorială a acestui univers complex, sensibil și plin de semnificații se efectuează și grație multiplelor variante ale mișcării, ce adesea determină soluționările problemelor conținutale și formale ale operei plastice.

Criticul de artă Liviu Lăzărescu distinge o serie de tipuri de redare (iluzivă) a mișcării mai frecven-

te în operele plastice: figurarea personajelor sau a obiectelor în atitudini asemănătoare mișcărilor din natură (se pășește, se aleargă, păsările zboară, valurile mării se agită etc.); gesturile umane; siluetele personajelor, curbele mai mult sau mai puțin largi, se constituie în arabescuri care sugerează o dinamică dirijată de intuiția pictorului; pictogramele (săgeți, alte indicatoare); frângerea formelor operată în cubism și vederea lor simultană din mai multe părți (la Picasso și Braque); redarea pozițiilor succesive, ca pe o peliculă de film, a unor figuri (M. Duchamp). „*Intervenția asupra materiei picturale, fragmentarea formei însoțită de direcționarea tușei, constituie, începând cu impresionismul, un alt aport de seamă al artei moderne în domeniul animării suprafeței. (...) Realizarea de ritmuri compoziționale – de formă, de valoare sau cromatice –, crearea de traiectorii vizibile sau ascunse, sugerarea unor linii de forță active, toate acestea au fost și rămân printre mijloacele cele mai eficiente de reprezentare a mișcării într-un tablou, fie ele moderne sau nu; o simplă linie obligă va sugera întotdeauna o mișcare ascendentă sau descendentă, în vreme ce o linie orizontală va crea un echilibru static etc.*” [4, p. 286].

Un imprevizibil racursiu de cercetare utilizează Eugen Schileru, critic de artă român, reușind să depisteze efecte ale mișcării de aparat și alte procedee din arsenalul limbajului filmic în operele unor plasticieni celebri: „*Căderi cu capul în jos, căderi pe spate apar la Cornelisz din Haarlem, în ciclul „Cei patru nenorociți”, în excepționalele racursuri, unele executate printr-o mișcare de macara de sus în jos, altele prin traveling – înainte sau traveling – pe spate. Și fiindcă vorbeam de mișcarea de macara, în care aparatul explorează o ființă în poziție verticală, o clădire etc., mișcându-se de sus în jos sau de jos în sus paralel cu verticala, cine oare recurge mai frecvent la o asemenea mișcare decât El Greco? În planul terestru al compozițiilor sale, personajele irump ca niște flăcări ale consumptivei pasiuni spirituale și sunt construite printr-o asemenea mișcare de macara de jos în sus*” [7, p. 234].

Eugen Schileru a depistat mecanisme ce au sugerat mișcarea în arta cinematografică și la alți artiști plastici: Leonardo da Vinci, Benozzo Gozzoli, Antonello de Messina, Pieter Brueghel, Degas, Toulouse-Lautrec ș.a.

Știm că un obiect reprodus prin modalitățile artelor plastice poate fi prezentat numai dintr-un singur unghi de vedere: expresivitatea obiectului constituie reperciunile reflectării statice a uneia

din laturile fațetele sale. Deși imaginea fotografiei filmului este tot bidimensională ca și cea a picturii, dar reproducerea prezentată a aceluiasi obiect permit să fie văzut din toate laturile, fiindcă în film forța expresivă a obiectului generează din dinamica reflectării în spațiu a tuturor laturilor lui. Aceasta ne demonstrează că chiar dacă filmul a împrumutat multe de la artele plastice demult nu mai poate să se limiteze la „pictura filmată” – fapt depășit totalmente de veritabilul film de artă.

Prin analiza fotografică a mișcării, efectuată încă în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, se constată că fotografia, ca și artele plastice, nu prezintă mișcarea, doar „imaginea mișcării”...

Apariția cinematografului a satisfăcut aspirația dintotdeauna a omului de a surprinde mișcarea în spațiu a corpurilor materiale imobile și de a reflecta această mișcare printr-o imagine. Ori, cum a observat esteticianul Gilles Deleuze, „Cinematograful nu ne oferă o imagine căreia i-ar adăuga mișcare, ne oferă, în mod nemijlocit, o imagine-mișcare” [3, p. 15].

Cinematograful – afirmă Jean Lyotard – este scrierea mișcării. Iar Roberto Paoella leagă primele tentative de interpretare cinematografică a unei opere de artă figurativă cu introducerea în narațiunea filmică a mișcării de aparat.

Însuși materia artei filmului e mișcarea, fiindcă la baza celui flux vizual-auditiv, spațialo-temporal nu-i altceva decât mișcarea, ce generează noi idei, oferă viață operei cinematografice, mai ales, când e vorba de materie imobilă, statică, precum sunt operele plastice ce se află la baza filmelor dedicate acestor arte.

Cu timpul, odată cu perfecționarea tehnicii și tehnologiilor din industria cinematografică, mișcarea aparatului a devenit însăși mișcarea gândirii cinematografice a autorului, logica consecutivității imaginii filmice. Pe lângă sinteza și posibilitățile montajului se reprofilează potențialul artistic (și rațional) al aparatului de filmat ce se impune prin concretizarea concepției compoziției și ritmului operei cinematografice, generând noi corelații, sensuri, nuanțe, figuri de stil, noi valori.

Astfel, mișcarea de aparat devine un component important al gramaticii unui limbaj artistic – cel cinematografic. În unele filme partitura mișcării de aparat se situează alături de partitura muzicală, creând și aprofundând prin mecanismele sale stări dramatice, soluționând situații, evidențiind trăiri și sentimente, impunându-se activ în universul emoțional al filmului.

Toate tipurile principale de mișcare, pe care cinematografia le cunoaște, sunt utilizate și în filmul de artă: mișcarea personajelor sau a obiectelor, mișcarea camerei de filmat prin *travling* sau prin mișcarea optică (*zoom*, *transfocare*), mișcarea prin montaj. Teoreticianul și criticul de film Daniel Arijon depistează trei tipuri de mișcare a camerei, formulându-le în felul următor: „1) *Oameni sau obiecte se mișcă în fața camerei*; 2) *Camera se deplasează înspre, dinspre sau se depărtează de persoane sau obiecte statice*; 3) *Aceste două tipuri de mișcări au loc simultan. Camera poate genera unele mișcări proprii: panoramare, travelling, transfocare*” [1, p. 380].

Impresia de mișcare într-un tablou e determinată de mai mulți factori, dar, în principiu, e vorba de deplasarea atenției noastre de la un punct (personaj, obiect, detaliu, linie etc.) la altul mai repede sau mai lent, după cum ne propune autorul operei. Într-un film de artă, însă, imaginea statică, centrifugă a operei picturale prinde viață grație mișcării centripete, pe care camera de filmat le poate urmări prin propria ei deplasare.

Prin cercetarea tipurilor de mișcare, concepute ca elemente de bază ale limbajului cinematografic, și a efectelor sale estetice ne vom da seama de rolul creator al camerei de filmat, de dinamizarea materiei statice a operei picturale, care, transformându-se în imagini filmice, prinde viață în fața spectatorului. Mișcarea aparatului poate schimba perspectiva formelor plastice, aduce noi simetrii, noi relații între părți și întreg, formându-le și deformându-le, noi percepții ale proporțiilor. În multe cazuri „comportamentul” camerei chiar dramatizează lucrarea plastică, inspirat în acest sens se mișcă camera în filmul *Aphorismes* (realizator Moz Michel) și tot astfel descrie această partitură a mișcării camerei de filmat Nina Behar, regizoare de filme dedicate artelor și un sensibil filmolog: „*Aparatul urmărește traseele liniilor, face zigzaguri, se oprește pe un accident, continuă, coboară, urcă din nou de-a lungul traseelor care străbat pânza, prelingerile, striurile; el (operatorul – n.n.) este această linie, acest monticul, acest jet, această prelingere, aceste striuri.*”

Marile evenimente din acest film sunt întâlnirile cu asperitățile pastei, care, în funcție de mișcare și de incidența luminii, își schimbă structura, culoarea, luminozitatea. Șocul acestor întâlniri este uneori atât de mare încât se frânge...” [2, p. 87].

În filmul de artă, dintre tipurile de mișcare, mai frecvent e utilizată *transfocarea*-înainte.

Prin intermediul transfocării sau al zoom-ului se efectuează trecerea (trans-focus) insesizabilă prin diverse valori optice ale obiectivelor. Această operație de analiză optică, permițând o apropiere „intimă” de subiectul/obiectele filmului, invocă la meditații, devine generatoare de substanță poetică. O astfel de mișcare corespunde ori unghiului de vedere, adesea subiectiv, al protagonistului sau al autorului, ori a proiectării privirilor spre un centru de interes. Acest tip de mișcare exprimă, materializează tensiunea mentală: impresie, sentiment, dorință ș.a. Astfel, mișcările de aparat își asumă rolul de efecte de expresivitate plastică sau ritmică – procedee ce țin de conotație. La regizorul italian Luciano Emmer (specializat în filmul dedicat artelor plastice) într-un film despre Botticelli aparatul urmărește arabescurile botticelliene într-un joc aerian, plin de „fluiditate” și de nostalgie, amintind de o neliniște a trecerii timpului... Prin intermediul mișcării întregul se divizează în părți, părțile se adună în întreg.

Cu totul altfel se mișcă aparatul de filmat peste vestitele gravuri ale lui Goya, ce s-au aflat la baza filmului omonim al regizorului francez Jean Gremillon. Aici o mișcare nervoasă, abundentă în îndepărtări și apropieri (de la plan general până la gros-plan), evidențiază, constată, învinuiește, concluzionează.

Vestitul filmolog francez Georges Sadoul, frapat de filmul regizorului Henri Alekan *L'Enfer de Robin*, va scrie în prestigiosul *Lettres francaises* (1959): „...prin lumina și prin aparatul de filmat, ambele puse în mișcare, el dă viață și aproape că face să vorbească statuile de marmură sau de bronz (...) gen nou, nu al cinematografului, ci al cineplasticii – sculptură animată (...). Contribuție la fel de hotărâtoare ca și cea a lui Luciano Emmer, în urmă cu douăzeci de ani, în pictură” [2, p. 182].

În unele filme de artă aparatul de filmat „se comportă” de parcă ar fi montat „în” ochii protagonistului. Tabloul privit din acest unghi, numit convențional subiectiv, provoacă o empatie profundă a spectacolului.

Detaliul izolat, pus în valoare prin mișcare, devine un element poetic, adesea o construcție metaforică sau simbolică, purtătoare de sensuri și mesaje. Această idee poate fi argumentată cu detalii din majoritatea filmelor de artă.

Filmologul Marcel Martin identifică din punctul de vedere al expresiei filmice șapte tipuri de funcții ale mișcării aparatului de filmat: însoțirea unui personaj sau a unui obiect în mișcare,

crearea iluziei de mișcare a unui obiect static, descrierea unui spațiu sau a unei acțiuni, definirea relațiilor spațiale între două elemente ale acțiunii, reliefarea dramatică a unui personaj sau a unui obiect, expresia subiectivă a unghiului de vedere al unui protagonist în mișcare, expresia tensiunii mentale a unui personaj.

Majoritatea din aceste funcții ale mișcării sunt caracteristice și filmului despre artă fie dedicat coregrafiei, teatrului sau artelor plastice. În unele din aceste funcții filmologul francez percepe un caracter descriptiv, în altele – „o valoare dramatică, adică mișcarea are semnificație prin ea însăși și urmărește să exprime, subliniind un element material sau psihologic chemat să joace un rol decisiv în desfășurarea acțiunii” [5, p. 54].

Din multe filme, în care funcția mișcării aparatului de filmat se definește printr-un caracter descriptiv, vom nominaliza doar *Desenele lui Leonardo* (regizor Adrian de Pottier), *Goblenuri vechi* (reg. Pierre Kast), *Nicolae Grigorescu* și *Theodor Aman* ale regizorului Ion Bostan.

În aceste filme mișcările aparatului, montajul, comentariile autorilor și partiturile muzicale sunt supuse unui caracter narativ. Exemple de mișcări cu funcție de „valoare dramatică” pot fi ușor depistate într-un film dedicat creației plasticianului francez Eugene Delacroix, regizat de Pierre Kast. Prin transfocare (zoom) imaginea se mișcă de la planul general cu imaginea scenei de luptă (cu mulți morți și răniți) al cunoscutului tablou *Liberitatea conducând poporul* până la plan mediu, apoi aparatul efectuează o panoramare pe verticală în contraplonjeu (de jos în sus), apropiindu-se, tot prin transfocare, de imaginea, deja în prim-plan, a frumoasei și rebele doamne, care cheamă la luptă, invocând prin ținuta ei speranța la victorie.

Aici operatorul a aplicat o mișcare complexă, utilizând concomitent două tipuri de mișcări ale aparatului de filmat – transfocarea și panoramarea, folosite mai frecvent în filmele dedicate artelor plastice.

Noile semnificații și dimensiuni artistico-estetice obținute prin unul din cele mai importante elemente ale limbajului cinematografic – mișcarea, îl face pe Marcel Martin să afirme că „se poate spune că există o funcție magică a mișcărilor de aparat, care corespunde, pe plan senzorial (senzual), efectelor pe plan intelectual (cerebral) ale montajului rapid” [5, p. 56]. Desigur că funcția magică a mișcărilor de aparat se simte mai ușor în filmele care au la bază material imobil, static,

precum ar fi artele plastice, fotografia, piese iconografice etc.

Referindu-se la filmele de nonficțiune ale regizorului Alain Resnais, Marcel Martin evidențiază o funcție inedită și anume cea de penetrație a mișcărilor de aparat, fie în universul unui pictor (avea în vedere filmul *Van Gogh*) sau în tainele memoriei ca în filmul *Noapte și ceață*.

Pentru încă o nouă funcție a mișcării camerei, cea ritmică, Martin propune drept argument filmele lui Alain Resnais și Jean-Luc Godard: „În *A bout de souffle* (Cu suflul la gură), camera se află mereu în mișcare creează un fel de dinamizare a spațiului care în loc să rămână cadru rigid, devine fluid și viu: personajele au aici aerul de a fi purtate într-un balet (s-ar putea vorbi aproape de o funcție

coregrafică a camerei de luat vederi, în măsura în care ea este cea care dansează)” [5, p. 55].

După realizarea mai multor filme dedicate artelor plastice cineasta Nina Behar va afirma că „această obsesie de „a da viață” operelor de artă, de a compensa expresia lor cinematografică redusă printr-o diversitate cu orice preț a modurilor de a le prezenta, urmărește până și astăzi filmul despre artă” [2, p. 93].

În studiul său Marcel Martin prevedea rolul creator al camerei, menționând structura plastică a imaginii, evoluția ei progresivă de la static la dinamic. În acest context plasa dinamizarea progresivă a procedurilor de filmare: unghiuri de filmare, gros-planuri, profunzime a câmpului și, desigur, mișcările de aparat.

Referințe bibliografice

1. Arijon Daniel. *Gramatica filmului*. București: Oscar Prinț, 2013.

2. Behar Nina. *Filmul despre artă – artă despre artă*. București: UNATC Press, 2009.

3. Deleuze Gilles. *Cinema imaginea – mișcare*. Cluj-Napoca: Tact, 2012.

4. *Dicționar de artă în 2 volume*. București: Meridiane, 1995.

5. Martin Marcel. *Limbajul cinematografic*. București: Meridiane, 1981.

6. Mouroud Noël. *Pictura și spațiul*. București: Meridiane, 1978.

7. Schileru Eugen. *Preludii critice*. București: Meridiane, 1975.

Violeta TIPA

Evoluția tehnicilor și a modalităților de expresie în filmul de animație

Rezumat

Evoluția tehnicilor și a modalităților de expresie în filmul de animație

Filmul de animație, fiind o artă cu cele mai mari posibilități de exprimare stilistico-artistică, cuprinde o varietate de stiluri și forme: de la animația clasică a lui Walt Disney până la experimentele suprarealiste. Anume experimentele avangardiștilor au deschis noi căi în evoluția animației, precum și în tehnicile și modalitățile de animare. Unele tehnici au rămas unice, precum ecranul cu ace, inventat de Alexandre Alexeieff, altele și-au găsit adepți și continuatori. În acest context, nume de referință este cel al canadianului Norman McLaren (1914–1987), supranumit *geniu al animației*. Descoperirile lui în domeniul filmului abstract, inclusiv al tehnicilor de realizare al desenului direct pe peliculă, pixilației, sunetului desenat au fost preluate pe parcurs de o serie de animatori. Semnificativ este faptul că tehnica animației directe a fost explorată și de animatorii din Republica Moldova, începând cu filmele Nataliei Bodiul (*Scara și Elegia*) și continuând cu filmele lui Alexandr Glagășev și Nadejda Aslanova (*Bătrânul și motanul, Experimente, Lumea pe dos* etc.).

Cuvinte-cheie: film de animație, film abstract, ecranul cu ace, animația directă, pixilație.

Summary

The evolution of techniques and ways of expression in film animation

Animation film, being an art with the greatest possibilities of some individual styles, artistic expression encompasses a variety of styles and forms: from classical animation of Walt Disney to surrealist experiments. Animator's experiments have opened up new paths in the filmic language, as well as in animation techniques and methods. Some techniques have remained unique, as well as the pin screen, invented by Alexandre Alexeieff, others found their followers and successors. In this context, the reference name is that of the Canadian Norman McLaren (1914–1987), nicknamed the genius of animation. His discoveries in the field of abstract film, inclusive of the realization of the design techniques directly on film, pixilation, sound drew were taken along by a number of directors. Significant is the fact that direct animation technique has been explored and the performers, starting with movies of Natalia Bodiul (*The Scale and Elegy*) and continuing with the films of Alexander Glashev and Nadejda Aslanova (*The Old Man and the Cat, Experiments, The World Inside Out* etc.).

Key words: animation film, abstract film, the pin screen, animation without camera, pixilation.

Astăzi filmul de animație dispune de multiple și variate modalități de exprimare artistică a mesajului. Reieșind din multitudinea de tehnici și materiale utilizate, sistematizarea lui are o ramificație impunătoare.

În tipologia animației din perspectiva tehnicilor de realizare, teoreticienii în domeniu se bazează pe teoria clasificării artelor frumoase: pictură și sculptură. Astfel, aproape toate tehnologiile utilizate în filmul de animație pot fi clasate în bidimensionale și tri-dimensionale (sau în volum). Prima categorie, unde domină cele două

dimensiuni (înălțimea și lățimea), cuprinde toate genurile de animație desenată (desen, pictură sub aparat, colaj, desenul pe peliculă, animația cu praf etc.). Categoria filmelor de animație în volum țin de animarea păpușilor – un maestru al genului rămâne a fi cehul Jiri Trnka cu filmele *Old Czech Legends* (Vechi legende cehe, 1953), *The Good Soldier Schweik* (Bravul soldat Sveik, 1955), *A Midsummer Night's Dream* (Visul unei nopți de vară, 1959); a obiectelor – maghiarul Garik Seko care din cele mai obișnuite obiecte face istorii, animând cărți – *Ex libris* (1982), încălțăminte în *Shoe show*

(1984), ghiveci cu cactuși în *No, Pane Kaktus* (1986), sau ceasuri în *Prietenul meu deșteptătorul* (1987); interesante sunt și filmele lui Garri Bardin unde parabolele lumii moderne sunt construite prin animarea mesei cu bucate în *Banket* (1986), chibriturilor în *Konflikt* (1983), hârtiei în *Adagio* (2000) etc. Plastilina – un alt material utilizat în mai multe modalități: de la personaje / păpuși construite în plastilină (aceiași *Motanul încălțat* al lui G. Bardin sau personajele lui Nick Park) la metamorfoze libere, desenele în plastilină și altele.

Evoluția tehnicilor începe odată cu apariția primelor spectacole de proiecții animate. Reprezentațiile lui Émile Reynaud – *Pantomimele luminoase* (Paris, 1892) – nu erau altceva decât o serie de desene direct pe hârtie, apoi pe peliculă, prototipul tehnicii fără camera de filmat (sau animația directă / direct animation or animation without camera).

Invenția filmului face ca spectacolul proiecțiilor animate să treacă în aria celei de-a șaptea artă. Or, utilizarea peliculei cinematografice pentru a înregistra fazele mișcării imagine cu imagine măresc posibilitățile tehnice de valorificare a filmului de animație. Astfel, spectatorul va fi surprins nu doar de imaginea unei realități imediate pe ecran, ci și de magicul spectaculosului ce-l va fascina mereu, fiind mereu în așteptarea a ceva inedit, imprezvizibil. Și acest miracol al transformărilor fantastice se produce începând chiar cu primele pelicule ale lui George Méliès (*Călătorie spre lună*, 1902) sau cele ale lui Segundo de Chomón, unde trucurile devin momentul cheie al filmului: animarea siluetelor din hârtie în *Les Ombres Chinoises* (1908), a obiectelor în *La Table Magique* (1905), *El Hotel electrico* (1908), *Metamorphoses* (1912), a sculpturilor în *Sculpteur Moderne* (1908) ș.a. Americanul Stuart Blackton este primul care a animat desenele prin metoda filmării cadru cu cadru (one tur one picture) în *Faze caraghioase ale unor fețe nostime* (1906), compus din trei subiecte. El este cel care utilizează figuri desenate și decupate – ale clovnului și cățelului – considerându-se prima încercare de utilizare a marionetei plate. Tot Blackton animă diverse obiecte în *Hotelul bântuit* (1907). Filmul a fost un impuls pentru mulți creatori de a-și încerca puterile în animație, printre ei fiind și caricaturistul Émile Cohl, cel care a ridicat animarea desenelor la nivel de artă prin transformările miraculoase ale omuleților (fantoche) desenați. Cineastul francez nu se limitează doar la animarea desenelor, ci și cea a păpușilor în *Micul Faust* (*Le Tout Petit Faust*, 1910), apoi încearcă combinarea

obiectelor animate, desenului cu jocul actorului (*L'hôtel du silence*, 1908; *Clair de lune espagnol*, 1909). Un loc aparte în elaborarea tehnicii filmului cu păpuși îl are Vladislav Starevici, care-și începe activitatea sa în atelierul lui Aleksandr Hanjonkov cu *Războiul cărăbușilor* (*Прекрасная Люканида, или Война усачей с рогачами*, 1911), urmate de alte pelicule semnificative pentru evoluția genului.

Căutările avangardiștilor din anii '20–30 ai secolului al XX-lea, la fel ca și a unor creatori singulari, au adus pe marele ecran noi viziuni în domeniul limbajului, tehnici și modalități de expresie. Unele din ele au rămas unice, precum cea a ecranului cu ace, inventată de Alexandre Alexeieff. Surprinzătoarea tehnică – *animația pe ecranul cu ace* – permite de a imprima acea esență nestabilă, care ar fi dispărut în forme mai concrete și rigide ale animației. Este jocul între lumină și umbră: de la negru la alb o serie de tonalități aduc pe ecran dispoziție și sentimente. Cele mai mici schimbări în sunet provoacă sugestii etc. Specialiștii în domeniu caracterizează filmele lui Alexeieff ca niște visuri imprimate pe peliculă. Primul film în această tehnică *Noaptea pe Muntele Pleșuv* (*Une Nuit sur le Mont Chauve*, 1933) regizorul îl concepe în universul muzicii lui Modest Moussorgsky și reușește să exprime în imagini animate toate componentele opusului muzical, creând senzația unor coșmaruri nocturne. Apoi au urmat alte pelicule la fel de sugestive *Nasul* (*Le Nez*, 1963, după N. Gogol), *Tablouri dintr-o expoziție* (*Tableaux d'une exposition*, 1972). Dar *animația pe ecranul cu ace* a lui Alexeieff, acele gravuri misterioase, care cer o muncă enormă e pe cale să dispară din aria tehnicilor de animare. Singurul animator care a preluat această modalitate de creare a unei lumi monocromatice, dar bogată în nuanțe, este cana-



Noaptea pe Muntele Pleșuv (1933),
regie Alexandre Alexeieff

dianul Jacques Drouin. Filmele lui sunt apreciate de critică și copleșesc spectatorul nu doar prin tehnica inedită, ci și prin mesajul transmis. Printre cele mai cunoscute filme se înscriu *Le paysagiste* (1976) – o călătorie prin labirinturile misterioase ale conștiinței pictorului, *Ex-enfant (Ex-child)*, 1994, sinopsis de Bretislav Pojar) – un poem tragic, inspirat din Drepturile Națiunilor Unite ale copiilor, articolul 38. Genericul final în șase limbi (franceză, engleză, portugheză, rusă etc.) atenționează la situația copiilor din lumea contemporană prin întrebarea retorică: „Soldat la treisprezece ani. De ce?”; *Empreintes (Amprunte)*, 2004), o reușită interpretare a evoluției vieții prin prisma invențiilor umane.

Lotte Reiniger, reprezentant al avangardismului german, a rămas în istoria cinematografului mondial ca autorul primului lungmetraj de animație – *The Adventures of Prince Achmed (Aventurile prințului Achmed)*, 1926), inclusiv prin tehnica siluetelor decupate, inspirată din teatrul de umbre oriental. Tehnica este valorificată la un alt nivel de către francezul Michel Ocelot în *Cei trei inventatori (Les trois inventeurs)*, 1979), care nu doar schimbă culoarea siluetelor în alb, ci și pune accentul pe ornamentica imaginii. Apoi în *Princes et Princesses (Prinți și principese)*, 2000) revine la stilul siluetelor negre, dar introduce culoare în fundaluri, conturând atmosfera poveștilor. Aceiași stilistică o utilizează și belorusul Mihail Tumelea, care semnează câteva pelicule cu siluete decupate. Susținut de tehnica digitală, filmul de siluete promite o evoluție în timp, fapt demonstrat de filmele noului secol – *The Mysterious Geographic Exploration of Jasper Morello (Explorările misterioase ale lui Jasper Morello)*, 2004) în regia lui Anthony Lucas sau filmul tânărului Andrey Shushkov *Inventi-*

on of Love (Invenția dragostei), 2010).

Revenind la istoria tehnicilor de creație, nu vom trece cu vederea o altă personalitate din cinematografia canadiană – Caroline Leaf. Filmul său de debut *Sand, or Peter and the Wolf (Nisipul sau Peter și Lupul)*, 1968) este un film experimental, ce pune bazele unei noi tehnici – cea a nisipului. În prezent tehnica este explorată cu multă ingeniozitate, în special, în varianta sa *live*. Superbe spectacole de animație în nisip creează sub ochii publicului maghiarul Ferenc Cakó, israeliana Ilana Yahov, ucraineanca Kseniya Simonova etc.

Película *Strada (The Street)*, 1976, distinsă cu 22 de premii, inclusiv *Oscar*) semnată la fel de Caroline Leaf este considerată începutul unui nou gen al tehnicii animate – *animația prin pictură sub aparat*. O tehnică pe cât de dificilă, pe atât de impresionantă, vine direct din artele plastice și presupune crearea unor tablouri în vopsea aranjată pe sticlă cu vârful degetelor. În acest mod, energia artistică a pictorului-animator se transmite direct creației. În tehnica picturii pe sticlă sub aparat a lucrat și regretatul pictor român Sabin Bălașa, realizând poemele sale filosofice *Orașul* (1967), *Pasărea Phoenix* (1968), *Valul* (1968) etc. *Pictura sub aparat* este pe larg utilizată. Creații semnificative în această tehnică creează și rusul Aleksandr Petrov care a obținut *Oscar* în 2000 pentru pelicula *Bătrânul și marea (Старик и море)* după nuvela omonimă a lui Ernest Hemingway. Analizând evoluția genului, conchidem că unele tehnici au rămas unice, altele și-au găsit continuatori.

Astfel, reieșind din varietatea de stiluri și modalități de realizare, întreaga producție de animație se plasează între două poluri diametral opuse și ca stilistică, și ca formă, și ca modalitate de expresie. Vorbind despre filmul de animație, cercetătorii în



Aventurile prințului Achmed (1926),
regie Lotte Reiniger



Strada (1976),
regie Caroline Leaf

domeniu în primul rând îl diferențiază din punct de vedere al utilizării. La un pol este animația clasică a lui Walt Disney, cel care a valorificat estetica și mișcarea animată la cel mai înalt nivel, inclusiv îmbinarea ei cu muzica. Este animația care a reușit să-și impună specificul său în toate școlile naționale, respectiv cucerind popularitatea spectatorului de masă.

Iar la alt pol se află animația experimentală (sau de avangardă), de alternativă care în marea sa parte nu este dedicată publicului larg, ci unui anumit contingent cunoscător al genului. Anume aici au loc căutări în domeniu limbajului, oferind noi căi de explorare a imaginii în mișcare. În acest context nume de referință ar fi cel al canadianului Norman McLaren (1914–1987, anul acesta se împlinesc 100 de ani de la naștere). Conceptul de creație al cărui se reflectă în ideea că „*Animația nu este arta unor desene în mișcare* (ceea ce ne demonstrează arta lui Disney), *ci arta unor mișcări desenate. Ceea ce se întâmplă între fotograme este mult mai important decât ceea ce se vede în fiecare fotogramă*” [1, p. 505].

Norman McLaren încă în timpul vieții a fost supranumit „geniu al animației”. Activitatea lui fiind deosebit de variată și ca mesaj, și ca limbaj, și ca tehnică de realizare – 50 de filme și 75 de premii. El se impune prin experimentele sale în domeniul filmului abstract (sau filmul pur), influențat de avangardiștii germani și francezi din anii '30, precum și de filmele lui Emile Cohl (*Un drame chez les fantoches / Drama fanteșilor*, 1909), *Studies*, așa-numitele studii muzicale (vizualizări ale lucrărilor muzicale ale lui Liszt, Mozart, Dukas, Brahms etc.) ale lui Oskar Fischinger, *Noaptea pe muntele pleșuv* de Alexandre Alexeieff, și, desigur, experimentele lui Len Lye (*A color box / Cutia cu culori*, 1935), dar raportându-le la un stil și o filosofie aparte.

Analizând întreaga creația a regizorului, critica de specialitate menționa că filmele lui „*n-au avut precedent estetic, balansează la interferența dintre animație, film de ficțiune, științific și didactic, a picturii și a artei optice și cinetice. Exersând neîncetat în domeniul tehnologiei și esteticii, McLaren a contribuit la formarea imaginii despre esența și posibilitățile animației ca artă*” [6].

Debutul activității sale, fiind atinse de situația precară materială și lipsurile, îl duce la experimente cu imaginea desenată direct pe pelicula de pe care a fost spălată emulsia. În 1939 vine în SUA, unde realizează mai multe spoturi publici-

tare, precum *Stele și linii* (*Stars and Stripes*, 1939) – o fantezie (roșie-albastră-albă) pe tema steagului american în ritmurile marșului, *Greeting Short for NBC-TV* (*Scurt salut pentru NBC-TV*, 1939), *V for Victory* (*V pentru victorie*, 1941), *Dollar Dance* (*Dansul dolarului*, 1943) etc., dar urmându-și fidel stilul său.

Printre primele și cele mai cunoscute lucrări este și *Dansul găinii* (*Hen Hop*, 1942) unde practic noi metode tehnice precum: trecerii treptate, reacoperirea, stratificarea (depunerea imaginii în straturi), a transformărilor de chipuri, efecte pe care McLaren le-a descoperit întâmplător. Conceptele sale estetice l-au făcut să refuze culoarea și să creeze într-o gamă monocromă. Sau să aplice minimum de nuanțe, fără a pune accentul pe culoare, sau a-i da semnificație, sau chiar simbol.

Efecte interesante obține prin *animația pe peliculă*, în cele mai diverse forme de la desenul cu cerneală pe pelicula de 35 mm a filmului *Boogie-Doodlie* (1941), la imaginile cu vopsele fără a face diferențiere de cadru în *Afară cu gânduri mohorâte* (*Begone Dull Care*, 1949) până la zgărirea peliculei în *Blinkity Blank* (1955), apreciat cu Premiul Palme d'Or pentru scurtmetraj la Festivalul cinematografic de la Cannes. Fiecare film al maestrului canadian se manifestă prin noi tehnici, forme de expresie, de limbaj (sincronizarea imaginii cu muzica; animarea picturii și transformarea în muzică). Marele Picasso, privind peliculele abstracte și suprarealiste ale lui McLaren, a exclamat „*în sfârșit în lumea desenului a apărut ceva nou*”.

Filmul *Linii orizontale* (*Lines Horizontal*, 1962) este considerat capodoperă a animației bazate pe lumini și muzică. În ritmurile muzicii pentru flaut și banjo a lui Peter Seeger, cunoscut folk-cântăreț american, pe ecran se mișcă linii orizontale: la început o linie, ce se divizează în două,



Blinkity Blank (1955),
regie Norman McLaren

apoi în patru și tot așa se înmulțesc, își schimbă lățimea, culoarea și ritmul de mișcare. Criticul francez Marcel Martin referindu-se la filmul *Linii orizontale* sublinia că „*imaginea ne introduce în spațiul kantian, în condițiile unui experiment total și a unei existențe totale*” [6].

Exegeții în materie, analizând forma și structura filmului *Linii orizontale*, fac adesea referințe la filmul *Tangoul* (*Tango*, 1980, Premiul Oscar) al polonezului Zbigniew Rybczynski, în care se citesc structuri similare.

Regizorul modelează în *Linii orizontale* precum și în *Linii verticale* (*Lines Vertical*, 1060), *Mosaic* (1965) și altele ciclul unei existențe cu începutul său lent, cu un singur element care în mișcarea sa ritmică dă naștere altor elemente omogene, prezentând un tablou din ce în ce mai complex până se ajunge la apogeul său de dezvoltare (mai multe forme care pulsează: puncte, linii verticale și respectiv orizontale de diferite mărimi și culoare). Apoi ciclul este în declin: mișcarea devine mai lentă, treptat dispar elementele până ce rămâne una singură ca la început.

McLaren a lucrat și în maniera tradițională, filmând imagine cu imagine sau chiar utilizând cartoanele decupate: *Rhythmic* (1956), *Le Merle* (1958). Și aceste două pelicule se includ în filosofia animatorului care pretinde să aducă haosul la o ordine. Așa pelicula *Rhythmic* este jocul cifrelor (ar părea un exercițiu matematic) care se aranjează într-o ordine anumită (rânduri de aceleași cifre), încât, fiind adunate și scăzute, dau un rezultat mai mic sau mai mare cu o unitate decât precedentul.

Jocul cifrelor a fost preluat în diverse forme de animatori. Însuși numărătoarea inversă din generic (de la 10 la 0) a devenit simbolul filmelor

regizorului suedez George Schwizgebel, iar începutul peliculei *Jeu* (*Jocul*, 2006) prin cifre ce redă stilul frenetic al vieții moderne. În contextul dat amintim și filmul spaniolului Cristobal Vila *Nature by numbers* (*Natura numerelor*, 2010), unde perindarea cifrelor este doar declanșarea procesului ontogenetic ce continuă cu formule mult mai complexe, puse în funcție de legile evoluției și a perfecțiunii naturii înconjurătoare.

Pelicula *Le Merle* are la bază un cântec vechi popular canadian, care vorbește despre o pasăre ce își pierde părțile corpului – ochii, ciocul, coada, aripile, picioarele etc. Iată cum descrie filmul Ion Barna: „*Găina se descompune, se recompune, se schimbă continuu în ritmul muzicii, iar fondul își schimbă culoarea o dată cu modificarea ritmului muzicii*” [1, p. 500]. După dezmembrarea păsării are loc adunarea ei la loc, dar de fiecare dată pasărea își adună tot mai multe elemente și forma ei devine tot mai complexă. Regizorul încearcă să demonstreze procesul de evoluție, care de fiecare dată apare la un nivel mai înalt.

De menționat, că anume McLaren face prima tentativă de a anima pictura (un vis al artiștilor). Pentru pelicula *Mică fantezie* (*A Little Phantasy on a 19th Century Painting*, 1946) regizorul explorează o altă tehnică – animarea de desen în pastel. Maestrul canadian optează pentru tabloul *Isle of the Dead* (*Insula morții*, 1880–1886) al pictorului Arnold Böcklin, unul dintre adepții simbolismului în arta europeană a secolului al XIX-lea. Pânza este considerată una dintre cele mai bune lucrări și a inspirat artiști din diverse domenii: pictori (Salvador Dali), scriitori (americanul Roger Zelazny, autorul romanului *Insula morților*, 1968), compozitori (Serghei Rahmaninov – poemul simfonic),



Merla (1958),
regie Norman McLaren



Mică fantezie (1946),
regie Norman McLaren

regizori de film: americanul Mark Robson (*Isle of the Dead*, 1945), rusul Oleg Kovalov (*Остров мертвых / Insula morților*, 1992) [11]. La acest tablou misterios fac referință în operele sale poezii Vladimir Maiakovski și Arseni Tarkovski, scriitorul Vladimir Nabokov și alții.

Iar filmul lui McLaren introduce spectatorul în universul misterios al tabloului lui Boecklin, animându-l, fapt ce-i face atmosfera și mai mistică prin metamorfozele animate. McLaren a valorificat și tehnica pixilației, care presupune o metodă neobișnuită de animare a personajelor umane și deseori accelerarea timpului cinematografic. În traducere din engleză *pixilation* înseamnă înlăturare, îndepărtare. Astfel, cu ajutorul pixilației animatorii manipulează și dirijează cu acțiunile ce au loc în fața camerei de luat vederi și redă o mișcare unică prin puterea sa dramatică [5, p. 160].

Diversele efecte, pe care le poate produce metoda dată, au fost pe parcurs folosite nu doar în filmul de animație. Însăși efectul de filmare cadru cu cadru a actorilor vii a fost imprevizibil. Pixilația oferă modele misterioase de mișcare a personajelor – prin filmări reale se modelează o mișcare nouă, inexistentă. (Trucuri de apariție și dispariție a eroului din cadru, planarea lui de asupra pământului, trecerea prin perete etc.). Pixilația conferă efectul ralente (o altă viteză și un alt ritm decât cel obișnuit). Astfel, mulțimea ce merge pe stradă, filmată cu interval de 3 cadre pe secundă (în loc de 24 cadre/sec) pe ecran se va proiecta un tempo rapid al acestei mișcări. Cu cât intervalul de mișcare este mai mare cu atât mai mare este și viteza mișcării.

După crearea mai multor filme în tehnica desenului direct pe peliculă, Norman McLaren aplică metoda filmării „imagine cu imagine” la jocul actoricesc. În stilul acesta va lucra și la filmul *Vecinii*, apreciat cu premiul Oscar, unde actorii vor fi filmați ca niște păpuși, fixând pe peliculă doar „mișcarea finală”, în rezultatul căreia se va înregistra un efect interesant numit *efectul mișcării glisante*.

Farmecul spectaculosului film *Vecinii* (*Neighbours*, 1951), o originală parabolă antirăzboinică, rezidă anume în tehnica realizării ce-i conferă mesajului o aură aparte prin metamorfozele sale. „Principala metamorfoză a filmului, – în viziunea filmologului Alexandr Rappaport – este pierderea chipului omenesc al personajelor, redat de McLaren cu ajutorul schimbării caracterului mișcării lor. Cei doi vecini încep să se miște în mod real, cu

gesturi specifice, apoi treptat cad în furie și încep să se miște ca obiectele neînsuflețite: planează deasupra pământului, se rotesc etc.” [8, p. 209]

Tot prin această metodă McLaren mai realizează câteva pelicule în care pune în relație omul (actorul) cu diverse obiecte animate: în *Povestea scaunului* (*A Chairy tale*, 1957), actorul filmat vine în relație cu un scaun animat, în *Opening Speerch* (*Discurs la deschidere*, 1960) cu microfonul, *Two Bagatelles* (1952) cu diverse obiecte. Și aici „cu ajutorul schimbării caracterului mișcării, căruia i se dă intenționat o formă mecanicistă, respectiv și omul își schimbă statutul său ontologic, se transformă în alt ceva...” [8, p. 210]. Filmele lui McLaren vor provoca cineaștii la noi experimente, precum cehul Jan Svankmajer, care va exploata tehnica pixilației în fanteziile sale suprarealiste *Apartamentul* (1965), *Alice* (1987) sau *Lunch* (din seria *Jidlo*, 1992), o orgie a apetitului nesatisfăcut ce duce de la devorarea hainelor și încălțăminte până la clienți...

Printre ultimele experimente ale lui McLaren este „animația întreruptă”, bazată pe faptul că nu este obligatoriu să vezi fiecare cadru al filmului pentru ca să menții iluzia mișcării neîntrerupte. Conștiința omului leagă imagini aparte într-un tot întreg, de aceea pictorul poate desena imaginea nu în fiecare cadru, dar, spre exemplu, doar la fiecare al treilea sau la al patrulea cadru. Pentru regizor e mult mai semnificativ ceea ce se întâmplă între cadre decât în fiecare cadru luat aparte. Această tehnică neobișnuită va fi utilizată în filmul *Blinkity Blank* (1955).

La fel, McLaren este primul care utilizează în film un procedeu interpretativ teatral și muzical, în care acțiunea principală este preluată de mai multe ori cu întârziere. Acest procedeu îl aplică



Vecinii (1951),
regie Norman McLaren

în filmul *Canon* (1964), o *magistrală demonstrație grafică a formei canonului muzical* [1, p. 501], unde apare ca un joc imprezvizibil al personajelor. *Canonul* este format din trei părți: prima prezintă deplasarea a patru cuburi pe o tablă de șah, al doilea este mișcarea a patru omuleți desenați și a treia parte se axează pe jocul actorilor. Toate aceste părți au în comun acea mișcare întârziată în care se desprinde esența jocului și al formelor extrase din jocul canonic. Apoi o folosește în peliculele dedicate dansului (artei baletului) *Pas de-deux* (1968), *Ballet Adagio* (1972) și *Narcissus* (1983) pentru a provoca efecte vizuale.

Tehnicile experimentate de McLaren fiind preluate mai mult sau mai puțin și valorificate la diferite niveluri. Printre tehnicile mai modest utilizate este și animația directă. Aplicarea desenului direct pe peliculă este preluat de către Stan Brakhage [3], mai târziu de Steven Woloshen [2], Richard R. Reeves și Baerbel Neubauer. În anii '70 această tehnică va fi descoperită și de cineștii moldoveni: Natalia Bodiul, care după absolvirea VGHIK-ului se angajează la *Moldova-film*, unde își propune să realizeze filme într-o nouă stilistică. N. Bodiul este regizoarea care deschide calea spre o nouă tehnică de animare, pe care o combină cu cea înrădăcinată la studiou. Efectele animației fără cameră îl fascinează în mod aparte pe pictorul Alexandr Gladășev, care a lucrat împreună cu N. Bodiul la filmele *Scara* și *Elegia* în calitate de pictor-scenograf.

În 1977, Al. Gladășev se lansează în calitate de regizor cu pelicula *Bătrânul și motanul* (scenariu N. Bodiul și N. Aslanova). În procesul turnării filmului are loc întâlnirea pe aceeași undă de creație cu pictorița Nadejda Aslanova, care va împărtăși cu Gladășev acele viziuni artistice și pasiunea pentru tehnica desenului pe peliculă. Filmul, con-

ceput în arta desenului naiv, transmite un mesaj social: problema uniformizării societății prin urbanizarea forțată. Bătrânul, silit să se mute la oraș într-un mediu străin lumii lui interioare, nu poate să se acomodeze în labirintul apartamentului urban, care presupune un mod de viață standard.

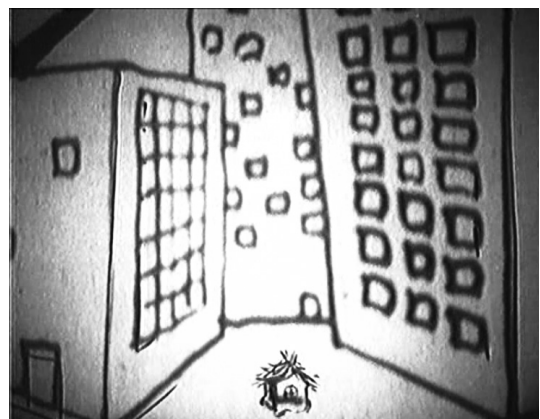
Concomitent ei lucrează cu o deosebită vigoare la un film abstract, intitulat *Experimente-82* (1982), în tehnica pe care așa și o numeau *a lui McLaren*. Pelicula prezenta o adevărată fantasmagonie audiovizuală în spiritul suprarealismului pe muzica *Dark Side of the Moon* a formației „Pink Floyd”. La predarea filmului, colegii de breaslă au rămas surprinși de îndrăzneala colegilor săi. Tentativa de îmbinare a jocului de forme și linii în ritmul rockului clasic al grupului britanic era departe de arta așa-zisului realism socialist, de conceptele artistice ale timpului...

Spre regret, consiliul artistic al studioului n-a susținut asemenea inovații conceptual-stilistice, stopând promovarea de mai departe a filmului anume din considerentul abstracționismului său evident. Aici lipsea narațiunea clasică, fiind înlocuită cu imagini liber întretesute de obiecte concrete cu cele abstracte. Totuși recunoașterea efortului a venit la autori. Peste mai bine de un deceniu după lansarea filmului critica s-a pronunțat pozitiv despre pelicula în cauză. Astfel, Alexei Orlov în monografia sa *Аниматограф и его анима*, la capitolul dedicat marelui animator Norman McLaren, face referință și la unicii continuatori ai tehnicii lui în spațiul ex-sovietic Al. Gladășev și N. Aslanova [6].

Filmul a fost elaborat cu ajutorul unui suport tehnic construit de însuși Al. Gladășev. Opera lui McLaren a fost un imbold pentru decizia regizorului în favoarea tehnicii de animație



Pas-de-deux (1968),
regie Norman McLaren



Bătrânul și motanul (1977),
regie Alexandr Gladășev

direct pe peliculă, precum și a invențiilor, care ar fi permis micșorarea eforturilor de muncă și a materialelor utilizate.

Deși nici filmul *Experimente* și nici agregatul construit n-au avut trecere la Consiliul artistic al studioului, cineaștii nu-și abandonează ideea de a crea filme pe peliculă. Ei decid să-și continue experimentele în condiții de casă. Așa, odaia din cămin în care locuiau a fost transformată într-un mini studio. Iată cum o descrie corespondentul ziarului *Молодежь Молдавии*: „Am fost la el acasă. Într-o cameră de douăzeci de metri pătrați stăpân e filmul. Două mese complexe – niște construcții tehnice sofisticate, ce includ o mulțime de aparataj optic, permit să treacă desenul de pe un cadru pe altul, mecanism automatizat de mișcare a peliculei, aparatură de luminat și multe altele. Pe poliță se aflau încă două aparate neobișnuite, niște mașini de trucaj lucrate de mână” [4]. În aceste condiții tandemul Aslanova–Gladășev au lucrat pe parcursul anilor la câteva pelicule desenate. Primul a fost *Dansul cu săbii* (muzica lui Aram Hacıaturian). Apoi a urmat *Show-pilulă* (1990), film la fel desenat în condiții casnice, unde au fost incluse experimentele ultimilor ani. În prezent aceste instalații originale și unice, inventate de Al. Gladășev, se păstrează la *Muzeul Filmului* (*Музей кино*) din Moscova. Tot aici cei interesați pot lua cunoștință și cu fragmente din filmele *Experiment*, *Show-pilulă* și altele, ce prezintă o filă interesantă în istoria animației noastre.

În cadrul studioului *Moldova-film* tandemul regizoral Gladășev–Aslanova mai semnează filmul *Lumea răsturnată* (a doua denumire *Velimir*, 1988) după scenariul lui Ian Toporovski. Inspirată din realitatea cotidiană, pelicula trece în spațiul poetic al alegoriei și metaforei în care elemente-

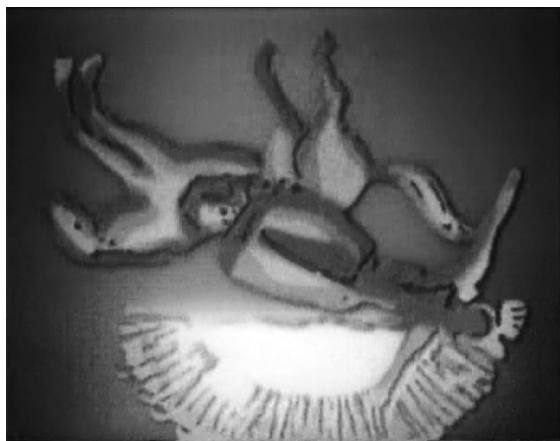
le realului se recombina după un nou cod de legi, unde se șterg hotarele dintre timp și spațiu, plăsând adesea acțiunea filmului în atemporalitatea și anistoricitatea tematică.

Astfel, în pelicula *Lumea răsturnată* se propulsează ideea de salvare a lumii prin cultură, prin artă, prin frumos. În acest context, eroul principal devine Poetul, ființă sensibilă la toate metamorfozele din jur, a cărui menire este nu doar să avertizeze despre starea spirituală a societății, ci și s-o readucă la condiția normală. Aici se contrapun două lumi: prima este lumea inventată de poet, o lume virtuală, bazată pe armonie. A doua lume, cea reală, este total opusă primei. Poetul, fiind rupt de la masa de scris și dus de filele albe prin deschizătura ușii, se trezește în fața altei realități, în care va trăi diverse stări: de groază, de ură, de furie etc., se va ciocni de o societate ce se dezvoltă după niște legi anormale. Iar universul Poetului se distruge în mici fărâme, din valorile general-umane nu rămâne nimic. Și el încearcă să reinvie lumea din acest haos.

Autorii peliculei, tandemul pictorilor N. Aslanova și A. Gladășev, insistă asupra faptului că anume oamenii de artă sunt cei mai emotivi și intuitivi, sensibilitatea, erudiția lor îi fac să pătrundă adevărurile vieții. Iar arta rămâne a fi cea mai veridică oglindă, ce reflectă, în particular, sufletul omului, și în general, spiritul întregii societăți.

Filmul *Lumea răsturnată* a devenit semnificativ pentru întreaga activitate a regizorilor. Ei și-au propus să modifice activitatea secției de animație în altă albie stilistico-artistică, dar n-au fost susținuți. Cele câteva filme semnate de tandemul Gladășev–Aslanova așa și au rămas în umbră.

Despre activitatea sa la *Moldova-film*, inclusiv experimentele în tehnica animației fără cameră și



Lumea răsturnată (1988), regie Alexandr Gladășev & Nadejda Aslanova

lucrul la aceste pelicule, Al. Gladășev povestește într-un interviu acordat criticului Alexei Orlov. Puțini sunt la curent cu existența acestor filme, doar cei mai apropiați colegi de breaslă, la fel ca și cu ultimul său proiect, rămas nefinisat. „*Ultimul proiect – filmul Pentru păsări. Personajul principal este omul, întâmplător rămas pe munte. El s-a urcat sus la cuibul unui vultur și n-a mai putut să se coboare. A învățat a trăi sus pe munte. Din cuibul vulturului mai fura din când în când mâncare, iar în cuib se afla oul de găină aruncat de dânsul. Fiind curios să știe ce se va întâmpla, a rămas să trăiască pe munte. Scopul lui era ca spre sfârșitul filmului să învețe găina a zbura. (...) Dar n-a fost finisat, doar două acte. La acest film am lucrat singur, la acea vreme Nadea a încetat să se mai ocupe de peliculă. A înțeles că nu sunt perspective*” [7, p. 128].

Apariția noilor tehnici și tehnologii digitale în anii '90 au adus schimbări radicale și în domeniul filmului și în mod special al filmului de animație. Calculatorul devine ceva mai mult decât un simplu instrument de lucru, el oferă posibilitatea unor

noi tehnici 2D și 3D, care tot mai mult înlocuiesc tehnicile tradiționale de lucru și chiar pelicula cinematografică. Așa experimentele direct pe peliculă sunt din ce în ce mai rare. Printre animatorii care lucrează în această tehnică (fie că o pictează, o zgârie sau o decolorează) este canadianul Steven Woloshen, care dă o a doua viață peliculei deteriorate. Regizorul nu ratează nici o ocazie pentru a-și împărtăși tehnica de lucru, pe care o apreciază ca „*pe o nouă șansă pentru noi toți de a duce filmul la un nou nivel*” [2, p. 78]. Aceasta a făcut-o și în cadrul Festivalului *Anim'est* (ediția a VI-a, 2011), unde a fost invitat ca membru al juriului. În 2010 publică prima sa carte despre declinul și salvarea tehnicilor de film realizat manual, intitulată *Rețete de reconstrucție: Cartea de bucate a regizorului frugal* [11, p. 9].

Astfel, evoluția tehnologiilor din industria cinematografică impune noi tehnici în domeniu, având un impact considerabil asupra tematicii, esteticii filmului de animație.

Referințe bibliografice și note

1. Barna Ion. *Lumea filmului*. București: Editura Minerva, 1971, vol. I.
2. Florea Anna. Interviu cu Steven Woloshen. In: *Film Menu*, 2011, octombrie, nr. 12, p. 76-78.
3. Luca Andrei. Stan Brakhage: transfigurări mute ale viziunii. In: *Film Menu*, 2012, noiembrie, nr. 16, p. 69-73.
4. Злотин Б. Десять лет... у парадного подъезда или История одного изобретения. В: Молодежь Молдавии, 4 апреля, 1987, № 41.
5. Леиборн Кит. Анимационная книга. В: Киноведческие записки, 2005, № 73, p. 137-203.
6. Орлов Алексей. *Аниматограф и его анима. Психогенные аспекты экранных технологий*. Москва: Импэто, 1995.
7. Орлов Алексей. Судьба бескамерной анимации в СССР: Александр Гладышев и Надежда Асланова. В: Киноведческие Записки, 2009, 92/93, p. 118-131.
8. Раппапорт Александр. Пульсирующее бытие. Заметки о мультфильмах-анимациях Нормана Мак-Ларен. В: Киноведческие записки, 2001, № 52, p. 206-215.
9. Хитрук Федор. Рассказы об аниматорах. В: Киноведческие записки, 2005, № 73, p. 204-211.
10. *Reanimating Animation Anim'est 2011*. București, 2011.
11. Filmul *Остров мертвых* (1992) în regia lui Oleg Kovalev este un film de montaj în care utilizează prin colaj fragmente din diverse filme rusești din perioada cinematografului mut, inclusiv secvențe din filmul de animație al lui Vladislav Starevici *Răzbunarea operatorului* (Месть кинематографического оператора, 1912).

Transmisiunea în direct ca fenomen mediatic

Rezumat

Transmisiunea în direct ca fenomen mediatic

Mediile de comunicare au încercat tot timpul să relateze în timp real despre un eveniment sau altul. Evident, în presa scrisă acest lucru ține de domeniul imposibilului. De aceea, nu întâmplător, în produsele tipărite se atestă destul de des rubrici de tipul: „La închiderea ediției”, „Ultima oră” ș.a., iar la sfârșitul materialelor regăsim invariabila formulă – „Vom reveni cu amănunte”. Radioul a fost primul mijloc de informare care a transmis informații de la fața locului unde se desfășurau evenimentele. Ce-i drept, doar cu ajutorul cuvântului rostit. Adevăratul reviriment s-a produs odată cu nașterea televiziunii. În perioada inițială, marcată de acumularea celor mai diverse explicații și teorii despre comunicarea audiovizuală, cercetătorii au evidențiat cel puțin două particularități importante ale televiziunii care o delimitează de arta cinematografică:

a) simultaneitatea operațiunilor de filmare, înregistrare a sunetului, montaj și proiecție (faze absolut distincte în cinematograful în cazul transmisiunii în direct a imaginilor);

b) utilizarea preponderentă a tehnicii reportajului în asamblarea mesajelor televizate.

Prima abordare din punct de vedere estetic și comunicațional a fenomenului transmisiunii televizate în direct îi aparține semioticianului italian Umberto Eco. Este vorba de eseul *Întâmplarea și intriga* din celebrul volum *Opera apertă (Opera deschisă)*, 1962). În rândurile care urmează autorul analizează transmisiunea în direct din perspectivă istorică, dar totodată circumscrie acest fenomen procesului de globalizare mediatică.

Cuvinte-cheie: transmisiune în direct, reportaj TV, globalizare mediatică.

Summary

Live broadcast as a media phenomenon

The media has always tried to narrate in real-time an event or another. Obviously, for newspapers this is close to impossible. Therefore, not coincidentally, we can quite often observe in printed works headings like „ready for print”, „last hour” etc., and at the end of those publications we find the invariable formula – „We’ll be back with more details”. Radio was the first means of information which managed to broadcast from the spot where events were happening. It’s true that it managed to do it only via spoken word.

The real turnaround came with the birth of television. In the initial period, marked by the accumulation of various explanations and theories about audiovisual communication, researchers have revealed at least two important features of television that separates it from the cinema:

a) the simultaneous operations of filming, sound recording, editing and projection (phases completely distinct in cinema) during the broadcast of live images;

b) the predominant use of the reportage technique in the assembly of televised messages.

Umberto Eco, the Italian semiotician, was the first one to approach the phenomenon of televised live broadcast from an aesthetic and communicative point of view in the essay *The occurrence and the intrigue* from his famous work *Opera aperta (The Open Work)*, 1962). In the following lines, the author analyses the live broadcast from a historical perspective, but also circumscribes this phenomenon to the process of media globalisation.

Key words: live broadcast, TV reportage, media globalisation.

Televiziunea s-a născut sub semnul „directului” și misiunea ei primordială a fost, de la bun început, de a surprinde „clipa cea repede”, ca să preluăm un vers din poezia postumă a lui Mihai Eminescu *Stelele-n cer*. În acest sens, una dintre cele mai emoționante pledoarii în favoarea comu-

nicării audiovizuale, cumulată și cu o excepțională previziune, îi aparține regizorului rus Serghei Mihailovici Eisenstein.

Scriind despre „miracolul televiziunii ca o realitate vie care amenință să pulverizeze rezultatele încă incomplet asimilate și clarificate ale ex-

perienței cinematografului mut și sonor”, ilustrul cineast vedea în figura regizorului de televiziune un „cinemagician” care, „jonglând cu distanțele focale ale obiectivelor și cu profunzimea câmpului, va putea să transmită direct și imediat milioane de ascultători și de spectatori interpretarea artistică a evenimentului în momentul irepetabil în care acesta se împlinește” [7, p. 30].

Bogăția ideatică a acestui succint dar important text eisensteinian nu a fost conștientizată de la bun început. În plus, odată cu apariția înregistrării video s-a declanșat o perioadă de intensă „filmizare” a mesajului televizual și, în consecință, se vehicula ideea că viziunea respectivă este caracteristică, mai degrabă, pentru timpul „eterului viu”. Chiar filmul televizat era văzut ca o varietate a celui cinematografic și se considera că primul are toate șansele să devină cu adevărat valoros numai dacă valorifică din plin inerentele calități cinematografice.

Astfel, în studiul cercetătorului ucrainean Serghei Bezklubenko *Filmul televizat. Schiță de teorie* (1975) absența înregistrării cinematografice în faza inițială de evoluție a audiovizualului este taxată ca un impediment al vârstei, iar atracția televiziunii către marele ecran e justificată prin faptul că arta cinematografică reprezintă un domeniu al creației artistice unde întotdeauna există posibilitatea „să filmezi din timp, să verifici, să refaci, să te convingi că totu-i realizat temeinic, pentru ca, mai apoi, produsul respectiv să apară pe micul ecran” [5, p. 81]. În acest fel, erau aruncate peste bord concepte și achiziții teoretice destul de prețioase din domeniul comunicării audiovizuale: spontaneitatea și simultaneitatea mesajului de televiziune.

În fond, de-a lungul timpului a existat mereu o concurență vădită între arta cinematografică și televiziune, respectiv, între studiourile cinematografice și posturile de televiziune pentru câștigarea unei audiențe mai numeroase. Astfel, cu cât impactul micului ecran asupra publicului era mai răsunător, cu atât televiziunea căpăta conturul unei realități industriale tot mai consistente.

În același timp, televiziunea a știut mai totdeauna să profite de reflectarea unor evenimente de mare anvergură ale istoriei care, indiscutabil, i-au impulsionat dezvoltarea.

Spre exemplu, în Marea Britanie un stimul destul de puternic pentru televiziune l-a constituit încoronarea reginei Elisabeta a II-a, la 2 iunie 1953, un eveniment grandios care s-a produs „în

văzul lumii”, fiind urmărit de circa douăzeci de milioane de oameni la televizor.

Un lucru notabil ține de faptul că pentru întâia oară în istoria mediilor de comunicare engleze s-a întâmplat ca audiența televiziunii s-o depășească pe cea a radioului. Mai adăugăm că filmul acestui eveniment spectaculos a fost furnizat publicului nord-american prin intermediul avionului.

Să invocăm, în contextul respectiv, încă un moment istoric în evoluția comunicării audiovizuale. La 12 iulie 2012 s-au împlinit 50 de ani din ziua când satelitul american Telstar a transmis primele imagini televizate în direct dintre Statele Unite ale Americii și Franța, inaugurând astfel epoca mondializării și a telecomunicațiilor planetare instantanee. Evenimentul respectiv a marcat o nouă eră în comunicațiile internaționale: până atunci, emisiunile televizate de orice fel sau jurnalele de știri trebuiau să fie trimise, pe diferite căi, în țările de pe mapamond spre a fi difuzate. Evident, timpul necesar pentru aceste operațiuni dura mai multe zile, în funcție de destinația finală.

În prima emisiune difuzată *live* prin satelit telespectatorii de pe ambele părți ale Atlanticului au avut posibilitatea să urmărească imagini sugestive cu Statuia Libertății din New York și Turnul Eiffel din Paris, precum și aspecte de la un meci de *baseball* între două echipe din Philadelphia și Chicago. Ținem să precizăm că, într-o fază inițială, se preconiza ca programul să fie inaugurat de președintele american John Fitzgerald Kennedy, însă discursul său a fost amânat.

Într-un comunicat de presă, prilejuit de această dată remarcabilă, secretarul Muzeului Aerului și Spațiului din Washington, Wayne Clough, menționa: „*Transmisiunile televizate în direct ale evenimentelor care se produc în permanență peste tot în lume sunt considerate astăzi ca un lucru care există de la sine, însă în urmă cu 50 de ani, primele imagini transmise de Telstar au captat atenția și stimulat imaginația publicului din lumea întreagă. Această aniversare ne reamintește uriașele progrese îndeplinite de atunci, ca și dimensiunea potențialului pe care îl au sateliții de telecomunicații în noua epocă a comunicațiilor digitale*” [8].

Transmisiunea în direct a evenimentelor presupune identificarea timpului real cu cel televizual. S-ar părea, la o evaluare de suprafață a chestiunii, că în cazul acestui tip de comunicare suntem martorii unei relatări complete și exacte a faptelor, că „dramaturgia” emisiunii îți este impusă de eveniment.

Și totuși, cum arată romancierul și semioticianul italian Umberto Eco, transmisiunea în direct nu este niciodată o reflectare fidelă a evenimentului, ci **întotdeauna** – o interpretare a acestuia. Regizorul de televiziune se află în situația de a alege anumite cadre pe care le primește concomitent de la mai multe camere de luat vederi, fiind nevoit să opteze definitiv numai pentru unul dintre ele și să le monteze în succesiunea aleasă.

În transmisiunea *live* regizorul („cinemagicianul” din textul lui Serghei Eisenstein) trebuie să manifeste un fel de hipersensibilitate care, coroborată cu darul intuiției și cu o „dinamică a reflexelor”, i-ar permite să valorifice evenimentul înainte ca el să se fi consumat: „*Calitatea estetică a produsului său, oricât de rudimentară și firavă ar fi, este întotdeauna de natură să deschidă perspective stimulative pentru o fenomenologie a improvizației*” [2, p. 195].

Savantul italian mai atrage atenția că probleme similare au generat cântecele aezilor și ale barzilor, precum și *Commedia dell'Arte*, în care poate fi regăsit același principiu al improvizației.

De obicei, un bun realizator de transmisie directă (reporter de direct) face parte din elita publicisticii audiovizuale. Marele nostru istoric Nicolae Iorga spunea mai în glumă, mai în serios: „*Ce trebuie să rămâie în chip firesc, după sfârșitul lumii? Un reporter*”. Astfel, nu întâmplător, reportajul este considerat drept cel mai specific demers publicistic al comunicării audiovizuale, pentru că genul respectiv îl face pe telespectator să vadă, să simtă sau să resimtă ceea ce vede și simte jurnalistul de televiziune care se află la fața locului unde se desfășoară un eveniment sau altul.

Se vorbește chiar despre o obsesie a reporterului mereu „în priză”, care oferă imaginea lumii „în direct”. Însă reportajul de televiziune este genul redacțional prin care jurnalistul nu doar consemnează un eveniment oarecare, ci chiar contribuie, involuntar, la producerea lui – mărturii grăitoare sunt, în acest sens, atacurile turnurilor gemene de la *World Trade Center* din 11 septembrie 2001 sau luarea de ostatici la Moscova (23-26 octombrie 2002), în centrul teatral Dubrovka, unde era reprezentat musicalul *Nord-Ost*.

Istoria comunicării ne semnalează un fapt ieșit din comun. În anul 1938, celebrul actor și regizor Orson Welles a realizat o adaptare radio după romanul *Războiul lumilor* al scriitorului englez Herbert Wells, utilizând formula reportajului. Câteva zeci de mii de radioascultători americani au

luat drept adevărat conținutul respectivei dramatizări, în care se relata despre invadarea Americii de către marțieni. Ca rezultat, dâșii au părăsit în grabă orașele și s-au refugiat la țară.

După atacurile teroriste asupra Statelor Unite ale Americii, criticul de cinema Alex Leo Șerban a lansat conceptul de *reality blow* care definește, din punctul lui de vedere, o felie de realitate având toate aparențele unui spectacol cinematografic redat într-o formă brută, aparent neprelucrată, pe canalele TV.

Reality blow-ul este genul provocat de filmul-catastrofă, iar teroriștii par să se fi „inspirat” din filmele apocaliptice (spre exemplu, în *Armageddon* New Yorkul bombardat de asteroizi este redat prin fragmente de zgârie-nori care zboară în toate părțile, cu oameni care aleargă buimăciți prin fața camerei de luat vederi, în timp ce vârful unei imense clădiri se prăbușește peste ei și în toiul acestui cataclism macabru un pieton strigă îngrozit: „Ne bombardează Saddam!”). Concluziile criticului nu sunt deloc optimiste: „*Realitatea televizuală de astăzi – singura care mai contează! – organizează trăitul după regulile sale proprii, retransmițându-l – via sateliți – ca un show destinat katharsis-ului planetar*” [4, p. 5].

Moartea Regelui muzicii pop Michael Jackson (2009), ca, de altfel, și a Prințesei Diana în august 1997, au devenit fenomene mediatice de anvergură planetară. Unele voci critice s-au pronunțat împotriva acestui „delir mediatic”, însă tăvălugul mediilor de informare – odată pus în mișcare – nu mai putea fi oprit. Cum scria dramaturgul Matei Vișniec într-o cronică de la Redacția română a postului public *Radio France Internationale*, nu este numai vina presei în amplificarea unor asemenea evenimente. Mass media nu face „*decât să dea lumii o hrană emoțională de care aceasta are nevoie dintotdeauna. Marele public așa este el făcut: are nevoie de momente de isterie colectivă, de emoție planetară, de „pâine și circ”, cum spuneau împărații romani*” [9].

În fosta Uniune Sovietică, multe probleme legate de percepția mesajelor audiovizuale de publicul larg erau ignorate, aureola „intimității” și conceptul „marelui” spectator-unic (noțiuni fundamentate de către criticul teatral Vladimir Sappak în celebrul său volum *Televiziunea și noi* – 1963) fiind absolutizate, devenind axiome pentru comunicarea televizuală. Unii cercetători menționează că, dintr-o perspectivă actuală, titlul cărții respective ar trebui reformulat în *Televiziunea și eu*, de-

oarece relația dintre telespectator și micul ecran, descrisă de autor, ține mai mult de comunicarea interpersonală, atât la nivel de emisie, cât și în ce privește caracterul receptării mesajului televizat. Bineînțeles, în cazul televiziunii se poate vorbi despre „roentgenografia” caracterului uman, despre confidențialitatea discursului audiovizual sau despre actul de spovedanie al creatorului de bunuri simbolice – într-adevăr, aceste însușiri sunt specifice canalului TV, fiind condiționate de modul de receptare familial sau particular.

Dar, în aceeași măsură, pentru audiovizual sunt caracteristice modul colectiv de receptare și comunicarea simultană cu milioane de oameni. Una a fost să vizionezi, la 8 iulie 2014, prima semifinală Brazilia-Germania din cadrul ultimului campionat mondial de fotbal în liniștea unui cămin și cu totul altceva în Piața Marii Adunări Naționale, în ambianța numeroșilor fani ai celor două redutabile echipe.

Un exemplu de la un alt turneu final. Concertul celor trei mari tenori ai lumii contemporane – Luciano Pavarotti, Placido Domingo și Jose Carreras –, care a avut loc în cadrul campionatului mondial de fotbal din SUA (1994) nu în sala de concert, ci în arena de joc cu balonul rotund, a însumat, în loc de 5.000 spectatori, peste 70.000; transmisiunea în direct la televiziune a evenimentului artistic respectiv l-a transformat într-un spectacol cu circa un miliard de telespectatori.

Însă transmisiunea în direct este utilizată în programe televizate de cea mai diversă factură (pentru a spori gradul de credibilitate al comunicării, în primul rând). Spre exemplu, emisiunea *Ce? Unde? Când?* (*Pervâi kanal*). Asistăm la o încleștare de spirit și de caracter a unor „eroi” din viața reală, în care fiecare participant se interpretează pe sine, etalându-și cunoștințele și nu oricum, ci în fracțiuni de secundă. Având un final deschis, emisiunea te ține cu suflul la gură

până-n ultima clipă, căci regulile jocului sunt extrem de transparente, dar sfârșitul este întotdeauna imprevizibil. Pentru a elimina orice fel de suspiciuni (că întrebările sunt cunoscute din timp de jucători, că s-au făcut repetiții speciale pentru a obține efectele scontate ș.a.m.d.), se face uz de transmisiunea în direct, care potențează credibilitatea acestui spectacol-concurs, cu o mare priză la telespectatorii de toate vârstele.

Poetica emisiunii s-a schimbat în permanență de-a lungul anilor, pornind chiar de la alegerea locațiilor pentru filmări. Inițial, concursul era înregistrat în studiourile din Ostankino, dar ulterior realizatorii au închiriat o casă cu două nivele din perimetrul centrului vechi al Moscovei, pe care au transformat-o într-un veritabil club al prietenilor emisiunii *Ce? Unde? Când?*

Dacă o bună perioadă de timp participanții la concurs erau premiați cu cărți de lux, devenite între timp rarități bibliografice, în ultimii ani economia de piață și-a pus amprente și pe factura acestui joc care, pare-se, are foarte multe afinități cu atmosfera dintr-un cazinou modern. Este cazul, însă, să facem precizarea absolut necesară, pe care prezentatorul o invocă în debutul fiecărei ediții, că acest program le oferă concurenților o șansă unică: să câștige bani mulțumită erudiției, agerimii minții, facultății de a se integra rapid într-o echipă competitivă. Caracterul fiecărui jucător este creionat prin intermediul unor *blitz*-interviuri, conferind emisiunii dinamism și o atractivitate sporită.

Un element nou și deosebit de interesant l-a constituit utilizarea noilor media (Internetului), care a internaționalizat acest joc, modelând, într-un fel, „satul planetar” sau „global” intuit de celebrul savant canadian Marshall McLuhan. În consecință, se creează un spațiu al spiritului, imens dar invizibil, de o natură specială (de tipul *noosferei* lui Teilhard de Chardin), în interiorul căruia fermentează și se nasc ideile cele mai surprinzătoare.

Referințe bibliografice

1. Beciu C. *Sociologia comunicării și a spațiului public. Concepte, teme, analize*. Iași: Polirom, 2011, 301 p.
2. Eco U. *Opera deschisă (formă și indeterminare în poeticile contemporane)*. Pitești: Editura Paralela 45, 2002, 281 p.
3. Neagu A. *Transmisiunea în direct*. Iași: Polirom, 2012, 237 p.
4. Șerban A. L. Reality Blow. În: *Observator cultural*, septembrie 2001, nr. 82.
5. Безклубенко С. *Телевизионное кино. Очерк теории*. Киев: Мистецтво, 1975, 278 с.
6. Саптак В. *Телевидение и мы*. 2-е издание. Москва: Искусство, 1968, 167 с.
7. Эйзенштейн С. *Избранные произведения в шести томах*. Том 2. Москва: Искусство, 1964, 567 с.
8. <http://www.mediafax.ro/cultura-media/moment-istoric-50-de-ani-de-la-primele-imagini-tv-transmise-prin-satelit-foto-video-9850981> (vizitat 25.05.2014).
9. <http://atelier.liternet.ro/articol/7856/Matei-Visniec/Moartea-lui-Michael-Jackson-fenomen-mediatic-de-proportii-planetare.html> (vizitat 27.05.2014).

Boris PARFENTIEV

Televiziunea din Moldova: fazele constituirii

Rezumat

Televiziunea din Moldova: fazele constituirii

În acest articol sunt relevate începuturile Televiziunii în Moldova din amintirile inauguratorilor televiziunii, dar și pașii premergători făcuți de televiziunea din spațiul ex-sovietic, parte a căruia a fost și Republica Moldova – calea de la fenomenul televiziunii ca experiment tehnic și până la televiziunea ca cel mai important mijloc de comunicare de masă în ziua de azi. De asemenea, sunt prezentate mai multe argumente în favoarea afirmației că, în anii puterii sovietice, factorul politic, de agitație și propagandă de partid a devenit decisiv în programele televiziunii, emisia fiind considerată armă a Puterii, ce avea menirea să educe masele în spiritul ideologiei marxist-leniniste.

Cuvinte-cheie: televiziunea din Moldova, tematica emisiei, conținutul mesajelor televizate, fenomenul televiziunii, jurnalismul de televiziune, istoria televiziunii.

Summary

Television in Moldova at the beginning

In this article the author refers to origins of the Television in Moldova. There are memories of founders of television in our country and the first steps taken by the television in the former Soviet area, part of which was the Republic of Moldova, as well as the journey from the TV broadcasting as technical experiment to television as the most important way of mass communication today. Also several arguments are presented in favor of the statement that during the Soviet times political factor of agitation and propaganda of the party, took a decisive role of television program editing, broadcasting being considered as tool of the Power, meant to educate the masses in the spirit of marxist-leninist ideology.

Key words: television in Moldova, themes of broadcasting, content of TV messages, the phenomenon of television, television journalism, television history.

Societatea contemporană este marcată de influențele mass-media. Iar televiziunea, care astăzi este într-o concurență acerbă cu new-media, continue să reprezinte mijlocul de comunicare de masă cu cel mai mare impact asupra membrilor societății. Și în Republica Moldova, în urma sondajelor sociologice, efectuate de Institutul de Politici Publice (Programul Barometrul Opiniei Publice, aprilie 2014) se constată că sursa cea mai importantă de informare a populației rămâne să fie televiziunea, fapt confirmat de 82 % din respondenți, Internetul fiind pe poziția a doua – cu opțiunile a 35 % din cei chestionați.

Televiziunea poate fi cercetată din diferite aspecte. Cercetătorul care încearcă să răspundă la întrebările cu referire la fenomenul televiziunii, la

esența ei socială, la locul și rolul acestei instituții media în societate, la legitățile generale ale activității televiziunii – este preocupat de teoria televiziunii. Cercetătorul care dorește să studieze evoluția televiziunii în timp – cum se prezenta în diferite etape de formare și de activitate – este preocupat de istoria televiziunii.

Fenomenul televiziunii poate fi abordat și de pe pozițiile a diferitor domenii științifice. Astfel, estetica și critica de artă cercetează televiziunea din postura de creatoare și de distribuitoare de valori artistice. Pentru sociologie televiziunea prezintă interes ca o instituție socială ce-și îndeplinește funcțiile sale de informare, de educație, de divertisment. Pentru politologie – cum televiziunea influențează desfășurarea campaniilor electorale etc.

În rândurile ce vor urma, ne vom referi la aspectele istorice ale Televiziunii din Moldova. Este bine cunoscut faptul că pentru prima dată moldovenii au obținut posibilitatea de a cunoaște și de a se familiariza cu cea mai importantă invenție a omenirii din secolul al XX-lea – fenomenul televiziunii – la 30 aprilie, anul 1958. Începând cu această zi, locuitorii Republicii Moldova se mai puteau numi și telespectatori. Astăzi ziua de 30 aprilie este marcată cu roșu în calendarul nostru și este sărbătorită Ziua Televiziunii Naționale.

Vom reveni mai detaliat la primii pași pe care i-a făcut televiziunea din Moldova în plan tehnic și creativ în paginile ce vor urma. Acum, însă, propunem să urmărim pașii premergători făcuți de televiziunea din spațiul ex-sovietic, parte a căruia era și Republica Moldova, – calea de la fenomenul televiziunii ca experiment tehnic în zilele de ieri și până la televiziunea ca cel mai important mijloc de comunicare de masă în ziua de astăzi.

Până la începutul anilor '50 ai secolului trecut, televiziunea în Uniunea Sovietică exista într-o formă incipientă, ca experiment tehnico-științific, și activa doar la Moscova și Leningrad (actualul Sankt Petersburg). Pentru un timp limitat de câteva ore pe săptămână, puștinilor posesori de televizoare din Uniunea Sovietică le erau prezentate direct din studio fragmente din opere și operete, reprezentații teatrale și din programele de circ, cântece și spectacole cu păpuși, – primele emisiuni pentru copii. Din anul 1949 în programele de televiziune își găsesc loc și emisiunile sportive.

În martie 1951 la Moscova a fost fondat Studioul Central de Televiziune (Центральная Студия Телевидения – ЦСТ), prototip al Televiziunii Centrale („Центральное телевидение”) de mai apoi.

În conformitate cu tradițiile presei scrise, cu timpul percepute și de radiodifuziune, televiziunea, la rândul său, include în practica cotidiană invitațiile la emisie, pe lângă activiști ai vieții sociale și de partid, și reprezentanți ai clasei muncitoare și colhoznici, dar și oameni de știință, din domeniul artelor etc. Necesitatea emisiunilor de tip interviu, discuție televizată, lecție TV a fost sesizată și acceptată încă din primii ani ai jurnalismului de televiziune. Însă, pe la mijlocul anilor cincizeci această tendință a trecut pe plan secund sub presiunea viziunilor intelectualității de a transforma televiziunea într-un mijloc de difuzare a operelor de teatru, de filme, de transmisiuni din sălile de concert, din circ... Dovadă că timp de câțiva ani buni în activitatea televiziunii predomina vectorul cul-

tural și această practică era recunoscută și în Moldova, servește corespondența publicată la începutul anului 1957 în ziarul „Молодежь Молдавии” și semnată de Vsevolod Revuțky, inginer, care la sfârșitul anului 1956 a fost acela, care a bătut țăruii-indicatori pentru terenul sub viitorul Telecentru din Chișinău, adresa – șoseaua Cotovsc (astăzi Hâncești), 64. Citat: „*Centrul nostru de televiziune este destinat pentru desfășurarea emisiei televizate în cadrul unui program, conținutul principal al căruia îl vor constitui spectacolele de teatru, filmele artistice și documentare, concertele, transmisiunile sportive, social-politice și de popularizare a științei, dar și emisiuni speciale pentru copii*”. Și din rândurile acestei publicații observăm, că de o bună parte de romantici ai televiziunii, acest mijloc de comunicare de masă era văzut în primul rând ca un centru de cultură, cu destinația de a duce în masele tot mai largi de telespectatori frumosul, întruchipat în literatură, teatru, muzică, artă populară etc. Însă, aceste tendințe, spre regret, au fost de scurtă durată și spre sfârșitul anilor '50 factorul politic, de agitație și de propagandă, a devenit decisiv în programele televiziunii. În urma sporirii importanței rolului televiziunii în opera de informare a societății, și în special în activitățile de propagandă, la 16 mai, anul 1957, Consiliul de miniștri al Uniunii Republicilor Sovietice Socialiste (URSS) a luat decizia de a scoate televiziunea din structura Ministerului Culturii și de a crea Comitetul pentru radiodifuziune și televiziune al Consiliului de miniștri al URSS. În același timp, însă fără mare publicitate și fără publicații în presa timpului, a apărut și o nouă subdiviziune de supraveghere și de control asupra activității radioului și televiziunii – Sectorul radio și televiziune în cadrul Secției de propagandă și agitație a Comitetului Central al Partidului Comunist al Uniunii Sovietice. Astfel au fost determinate funcțiile principale pentru noua instituție mass-media, cea electronică – agitația și propaganda de partid. Atâta timp cât în țară erau puține televizoare, televiziunea exista ca o atracție tehnică, ce atâșea publicul la diferite domenii culturale. După cum am mai menționat, în programele TV predominau concertele, filmele, spectacolele de teatru, de circ. Dar, de îndată ce televiziunea a obținut un caracter de masă, partidul de guvernământ a pus în fața noului mijloc de informare și de propagandă, sarcini de agitație și propagandă de partid, plasând-o într-un rând cu presa scrisă și radioul. Ideologul bolșevic-comunist Vladimir I. Lenin scria la timpul său, că politica începe acolo, unde sunt antrenate mili-

oane de oameni, nu în cazul unde sunt mii, ci acolo unde sunt anume milioane de oameni. Și așa s-a întâmplat că în anul 1957 numărul de televizoare în URSS a depășit cifra de un milion.

Revenind la istoria Televiziunii din Moldova, vom menționa, că ea își are începutul cu ceva timp înainte de a fi pusă pe post prima emisiune autohtonă la 30 aprilie 1958. Încă la începutul anului 1956 Guvernul Republicii Sovietice Socialiste Moldovenești a adoptat o hotărâre cu privire la începerea construcției „în capitala Moldovei, orașul Chișinău, a unui centru modern de televiziune, unul din cele mai mari din sud-vestul Uniunii Sovietice”. Instituțiilor de profil din Moscova, Leningrad, din alte centre din fosta Uniune a Republicilor Sovietice Socialiste, le-a fost comandată elaborarea proiectelor pentru turnul de televiziune, centrul de retranslare a semnalului video, studiouri și alte componente ale unui centru de televiziune.

Deși de la acele evenimente au trecut aproape 60 de ani, și astăzi sunt printre noi mai mulți dintre inauguratorii Televiziunii din Moldova.

Vsevolod REVUȚKY, 1968–1994: angajat al Companiei Teleradio-Moldova, ex-director al Telecentrului (83 de ani): „În anul 1956, când se căuta un loc pentru plasarea viitorului Telecentru, s-a stabilit că cea mai înaltă colină din Chișinău este la Ciocana, unde astăzi se înalță complexul de comerț și agrement „Megapolis Mall”. Însă, pe atunci acest sector era prea departe de centrul orașului și se cereau eforturi enorme pentru a asigura căi de acces la viitorul obiectiv. După mai multe investigații pe teren, s-a decis de a începe construcția Telecentrului în dealul Schinoasei, pe strada Cotovsc (astăzi Șoseaua Hâncești), 64, unde pe atunci erau doar câteva căsuțe particulare și mai multe parcele cu vie. A fost ales acest teren pentru că pe atunci la Chișinău tramvaiul circula până la Spitalul pentru copii (astăzi Ministerul sănătății) și de acolo pe un drum întortocheat de țară, în 15-20 de minute pe jos, se putea ajunge la viitorul Telecentru.

În noiembrie 1956 în cadrul Ministerului de comunicații a fost creat un Departament de coordonare cu activitățile ce țineau de construcția Telecentrului și care inițial aduna cinci persoane, în frunte cu experimentatul conducător al Centrului republican de radio Stepan Kovtășnâi – departament care a activat până în anul 1961. În contact direct cu acest departament și-a început activitatea și un grup de specialiști de la Comitetul pentru radiodifuziune, care avea în grijă soluționarea

problemelor de creație – selectarea și instruirea viitorilor colaboratori literari ai televiziunii, grup în fruntea căruia a fost numit Andrei Timuș, primul director al Televiziunii din Moldova.

Începutul anului 1958 a fost unul de un efort maxim în activitatea tuturor serviciilor – constructorilor în primul rând, dar și montatorilor de utilaj, a acorderilor și regulatorilor aparatajului tehnic. Deși încă continuau lucrările de construcție, exploataorii viitoarelor servicii tehnice de televiziune au și început însușirea tehnicii noi. În secția de retranslatoare a venit Arcadii Litinsky, care în curând a și devenit șeful serviciului respectiv; Leonid Costenco, Izolda Lobkova și Anatolii Alexandrov – primii șefi de tură ai aceleiași secții; tehnicienii Iacob Sklear, Igor Buruleak, Alexandr Martânciuc – maiștri ai pilonului-antena de emisie – Anatolii Vozian, Ghenadii Islentiev. Printre primii angajați ai complexului aparataj-studio au fost inginerii Alexandru Botezat, care până atunci activa la radiodifuziune, Nadejda Lagunova, Iurii Lazarikov care peste ani a devenit vicepreședinte al Companiei, responsabil de serviciile tehnice de la radio și televiziune.

În luna iunie a anului 1958 a fost format primul consiliu artistic al Televiziunii și creată secția de emisie, iar ceva mai târziu și Direcția de programe TV. Primii redactori responsabili de emisie erau structurați în cadrul a trei redacții – de informație (actualități), de emisie social-politică și de programe artistice. Acei care au adunat în preajma sa colectivele de creație compuse în majoritate din colaboratori tineri, au fost Andrei Timuș, Vorujan Panasian, Fira Kurtș, Irina Ilieva.

Primul an de activitate al Televiziunii din Moldova a coincis cu începutul biografiei de muncă a proaspeților absolvenți din anul 1958 a Institutului Electrotehnic de comunicații din Odesa – Iurii Sverkunov, Alexandr Nestula, Pantelei Șelari, Anton Gorovenko, Anatolii Efremov, Vadim Holodnâi, Ludmila Holodnâi, Veaceslav Verba ș.a., care mai apoi au devenit specialiști de frunte la Televiziune”.

Și dacă precedentul interlocutor s-a referit în special la aspectul tehnic al devenirii primului post de televiziune din Moldova, apoi următorul ne prezintă și evoluția activităților de creație televizată, întruchipată în munca primilor redactori, crainici, regisori, cameramani ș.a.

Andrei TIMUȘ, primul director al Televiziunii din Moldova, membru-corespondent al Academiei de Științe a Moldovei (93 de ani): „În februarie 1958 am fost numit de Guvernul R.S.S.

Moldovenești la un post de o nouă misiune în republică – director al studioului de televiziune, vicepreședinte al Comitetului de radio și televiziune din Moldova. Sarcina care ne-a fost pusă a fost una de pionierat – de a asigura cu emisie televizată locuitorii republicii. Activitățile le desfășuram pe două direcții – construcția localurilor pentru instalarea utilajului de televiziune și pregătirea cadrelor de specialiști care ar putea lucra cu acel utilaj ce sosea de la Leningrad, Moscova, Kiev, ar putea ieși pe ecran cu emisiuni televizate. Împreună cu ministrul construcțiilor Gheorghe Skulski am convenit ca să construim o încăpere provizorie pentru montarea pentru un timp de câteva luni a utilajului primului studio al televiziunii.

Cu referință la pregătirea cadrelor – viitorii trei specialiști principali, responsabili de imagine, sunet și de cuvânt împreună cu mine s-au deplasat la Studioul Central de la Moscova. Se duceau tratative cu regizorul principal-șef al Televiziunii din orașul Nalcik (Republica Autonomă Kabardino-Balkaria) Vorujan Panasian pentru ca să-și dea consimțământul să vină în Moldova pentru a fi numit regizor-șef al Televiziunii din Moldova, ceea ce în opinia noastră trebuia să accelereze procesul de pregătire a cadrelor de regizori și operatori ai studioului nostru.

Pregătirea cadrelor de regizori, scenariști, sunetiști, operatori-video, cameramani, crainici-prezentatori de programe cere un timp mai îndelungat. Dar primii care și-au ocupat locurile sale de serviciu la primul studiou de televiziune de la noi au fost Vorujan Panasian, regizor-șef, Irina Ilieva, regizor, mai târziu la ei s-au alăturat Igor Iacovlev, Vlad Ioviță, Igor Levincki, Tatiana Ciupina. Primii operatori de sunet – Teodor Comendant, Victor Malinovski, Galina Moldon, Ludmila Tanasevski; primii operatori-video – Gheorghe Zoti, Leonid Șincariuc, Victor Cuznețov, Alexandru Libric. În calitate de redactori activau Ion Golomuz, Fira Kurț, Evghenii Culiuc, Avram Mardare. Primii crainici care au și prezentat primul program al Televiziunii din Moldova au fost Constanța Târțău și Ariadna Cazanskaia, mai apoi prin concurs au fost admiși la emisie și crainicii Larisa Zinoviev, Ecaterina Balan, Elena Strâmbeanu. Ceva mai târziu, dar mai mult timp au activat crainicii Ecaterina Balan și Ștefan Culea, care împreună cu șeful teleoperatorilor Victor Cuznețov, operatorul video Alexandru Libric, regizorii Igor Iacovlev, Larisa Zinoviev au devenit veteranii – legende ale primei televiziuni din Moldova.

Montarea utilajului tehnic, a pupitrului regizoral de comandă, a camerelor de luat vederi a fost efectuată în clădirea provizorie, iar mai precis spus – într-un garaj. Specialiștii din Leningrad, ingineri, tehnicieni, împreună cu inginerii noștri lucrau intens, câte 18 ore pe zi, până seara târziu. La 29 aprilie 1958, în linii mari, totul era pregătit pentru a pune pe post primele emisiuni televizate.

În seara zilei de 30 aprilie 1958, la ora 19.00, a avut loc ceremonia de deschidere a emisiei televizate în Moldova. Cu un cuvânt de deschidere a ieșit pe post vicepreședintele Consiliului de miniștri al RSSM Agripina Crăciun. Prima emisiune a fost moderată în limbile moldovenească și rusă de actrițele Constanța Târțău și Ariadna Cazanskaia. În acea prima seară televizată de la noi telespectatorii au urmărit revista cinematografică „Moldova Sovietică”, filmul artistic „Cântările moldovenești” și în final un concert al Orchestre de estradă din Leningrad. La 1 mai, la ora 19.00, au fost difuzate știrile zilei, un film artistic despre Lenin și desene animate pentru copii.

Mai târziu, în toamna anului 1958, după ce am procurat prima stație mobilă TV, am început a practica emisiuni din afara studioului – de la teatrele din Chișinău, stadioanele, întreprinderile industriale și agricole plasate la o distanță de până la 20 km. de studio. În cadrul emisiunilor în majoritate participau lucrători de partid și din organele executive, fruntași din agricultură, industrie, construcții, transport, specialiști din ramurile sferei sociale, culturii, învățământului, artei”.

Din 1963 telespectatorii moldoveni, prin linii terestre radiorelee, obțin posibilitatea vizionării programelor Televiziunii Centrale de la Moscova. În anul 1967 Televiziunea Moldovenească devine parte a Organizației Internaționale a Radiodifuziunii și Televiziunii (OIRT, numită și Interviziune), de rând cu studiourile de televiziune din țările, foste membre ale comunității socialiste, Ungaria, Bulgaria, Cehoslovacia, Polonia, România, Mongolia, Republica Democrată Germană, fostele republici sovietice din spațiul european, dar și din așa state ca Finlanda, Austria, Suedia, Iugoslavia, ceea ce a dat posibilitate de a face un schimb de programe de televiziune, de a lua cunoștință de mostre de cele mai reușite programe televizate din lume, cu noi forme de realizare a emisiei TV.

Prezentând câteva caracteristici tehnice ale ascensiunii în timp a Studioului de televiziune din Chișinău, în continuare vom examina conținutul mesajelor emisiei televizate, care era în raport di-

rect cu politicile editoriale promovate, vom studia sarcinile tematice puse în fața colectivului de creație. Însă conținutul emisie și politicile editoriale promovate nu pot fi examinate făcând excepție de condițiile sociopolitice în care funcționa instituția mass-media. De aceea vom face o scurtă caracterizare a sistemului sociopolitic existent în perioada inaugurării Televiziunii Moldovenești. Până în anul 1958 centrul politic al regimului totalitar sovietic – Partidul Comunist al Uniunii Sovietice (PCUS) a acumulat o deosebită experiență de supunere și control a populației multinaționale a URSS. După cum observă cercetătorul V. Beniuc, „utilizând rețeaua ramificată a structurilor de partid și de stat, a multiplelor societăți politico-ideologice, Centrul permanent demonstrează necesitatea și inevitabilitatea sa istorică, incapacitatea poporului de a-și făuri de unul singur destinul, de a realiza „transformări radicale în structura socială defectă” și crea „o nouă societate, mai echitabilă” [5, p. 137]. Referindu-ne la sistemul totalitar, o definiție exhaustivă ca materie, ca sens și succintă ca formulă, ca exprimare o descoperim la politologii americani C. Friedrich și Z. Brzezinski, care încă în anul 1956 în lucrarea „Totalitarian Dictatorship and Autocracy” („Dictatura totalitară și autocrația”) au sesizat principalele trăsături caracteristice regimului totalitar: „Un singur partid de masă, condus de un lider (...); o ideologie oficială la care toată lumea trebuie să adere; monopolul asupra mijloacelor de comunicare; monopolul asupra tuturor mijloacelor de luptă armată; regimul de teroare și control din partea poliției; sistemul centralizat de dirijare a întregii economii” [5, p. 20]. Ideologia, care reprezenta un sistem determinat de idealuri, obiective, persuasiuni, având un colorit psihologic pronunțat, o orientare politică rigidă, era „atop prezentă, atop pătrunzătoare, atop subordonatoare. În așezăminte infantile, școli, instituții superioare de învățământ, colective de muncă, cartiere, blocuri locative, la diferite adunări, pe străzi – pretutindeni unde se afla omul, se desfășura un proces continuu de implementare a doctrinei comuniste” [5, p. 150]. Instrumentele influenței ideologice erau variate și multilaterale – structurile partinico-ideologice, materialele agitațional-propagandistice, centrele de creație profesională, mitingurile, paradele. Dar în șirul acesta de instrumente de influență ideologică rolul de primă vioară îl jucau mijloacele de informare în masă – toate etatizate, menite să răspândească direcționat și metodic informația necesară și convenabilă Pu-

terii. Rolul ideologic al mass-media, ca mijloc de mobilizare și organizare, în condițiile regimului totalitar comunist era comparativ mult mai important decât în orice altă societate. Pe lângă faptul că, fiind purtătoare de cuvânt al partidului comunist, ele serveau eminent și ca un instrument de „spălare a creierilor”, de educare a populației în spiritul ideologiei comuniste.

În anii 1960–1990 Televiziunea Moldovenească fiind parte a Televiziunii sovietice și subordonându-se direct Televiziunii Centrale de la Moscova, împărtășea aceleași politici, idei, principii și metode de activitate, practica aceleași genuri și cicluri de emisie ca și întregul imperiu sovietic. Tematicile oglindite de noul mijloc de comunicare de masă, structura instituțiilor, organigrama studiourilor de televiziune erau identice pentru toate teritoriile imensei țări-imperiu, atât pentru Turkmeneștan, Kîrgîzștan, Tadjikistan, cât și pentru Republicile Baltice, Ucraina, Moldova. Conținuturile mesajelor și politicile editoriale promovate, în fond, erau dictate de un singur punct de vedere, – emisia ca armă a puterii, ce are în menirea sa educarea maselor în spiritul ideologiei marxist-leniniste, mobilizarea acestor mase pentru îndeplinirea unor sarcini politice și economice, combaterea altor puncte de vedere ce nu sunt în consonanță cu ideologia oficială [9], ridicarea în slăvi a politicilor regimului existent. Regulamentul din 18 martie 1971 al Comitetului de stat pentru televiziune și radiodifuziune al Sovietului de miniștri al URSS, iar Televiziunea din Moldova era parte a Televiziunii unionale, stipula următoarele sarcini principale ce-și urmau realizarea de către instituțiile de televiziune din Uniunea Sovietică:

- propaganda marxism-leninismului, a hotărârilor Congreselor Partidului Comunist din Uniunea Sovietică (PCUS) și ale plenarelor CC PCUS, a deciziilor guvernului URSS;

- mobilizarea maselor truditoare la realizarea sarcinilor ce țin de construirea comunismului (...), la lupta pentru îndeplinirea cu succes a planurilor de dezvoltare a gospodăriei norodnice și de răspândire a experienței înaintate din industrie, construcții, agricultură și alte ramuri ale gospodăriei norodnice;

- demascarea ideologiei burgheze, a moralei și a propagandei reacționare, educarea oamenilor sovietici în spiritul ideilor și moralei comuniste (...), respectării legilor și normelor orânduirii socialiste, în spiritul patriotismului sovietic și internaționalismului proletar (*traducerea ne aparține*) [11, p. 7] .

În anul 1983, într-o culegere de articole, dedicată primului sfert de veac de funcționare a Televiziunii Moldovenești, se menționau următoarele aspecte ce țineau de politicile editoriale promovate în acea perioadă: „Chiar din primele zile de emisie a Televiziunii Moldovenești telejurnaliștii și-au definit sarcinile principale: în primul rând aceasta este propaganda dibace a teoriei marxist-leniniste, agitația veridică și bine țintită în mase, și în al doilea rând – a educa și a inspira la fapte mărețe omul sovietic” [9, p. 26]. „Partidul a chemat organele de informare în masă în permanență să găsească și să perfecționeze noi forme de implicare în procesul de sporire a eficacității și a calității educației trudititorilor”. Iar educația se făcea în scopul „studierii de către masele largi a teoriei marxist-leniniste și educării oamenilor noștri în spiritul patriotismului sovietic și a internaționalismului proletar... Noile forme de lucru în organizațiile de partid, sindicale, comsomoliste și ale altor organizații obștești – să fie observate la timp și operativ răspândite; scopul este de a duce înflăcăratul cuvânt al partidului la inimile maselor largi – aceasta este obligația principală a jurnalistului (*traducerea ne aparține*) [9, p. 7, 17, 30].

... Nu era nimic mai stupid pentru practicile televiziunii timpului, decât improvizatiile strict regizate, decât așa numita emisie în direct cu discursuri memorate. Redactorii emisiunilor și regizorii, la insistența cenzurii, erau forțați să-i impună pe participanții la emisie să repete de nenumărate ori textele luărilor de cuvânt pentru a ieși în programele „pe viu” și de a repeta cele notate pe hârtie cuvânt în cuvânt.

Eugen CULIUC, veteran al televiziunii (84 de ani): „Mai era o incomoditate supărătoare în activitatea Televiziunii din trecut: cenzura. Dacă nu le potriveai pe toate așa ca reportajul să corespundă ideologiei comuniste, cenzorul ți-l arunca la coș. Ca să nu fie spus ceva împotriva regimului dictatorial sovietic, invitațiilor la emisie li se scriau dinainte textele pe care ei erau obligați doar să le sonorizeze, adesea neînțelegând până la capăt ceea ce emiteau în eter. Ca urmare, se denatura realitatea. Iată un exemplu: „Actualitățile” au invitat în studio un mecanic de locomotivă, fruntaș din Chișinău, cu numele Fotescu. Redactorul ediției Matei Nicolaev i-a scris frumușel textul, incluzând, firește, și întrebările ce urma să i le pună crainicul Ștefan Culea. În timpul repetiției, la care crainicul nu a participat, invitatul a fost instruit în ce direcție să privească, când va trebui să vorbească, ș.a.m.d. Și

iată că programul informativ e pus pe post. Crainicul citește o informație, două, trei. Regizorul de la pupitru dă comanda și proiecția include un reportaj, pe care-l sonorizează din studio Ștefan Culea. Vine și rândul invitatului să povestească despre succesele brigăzii sale de la căile ferate. Camera-manul îi prinde pe ambii în vizor, dar ei tac. Li se face semn să înceapă interviul. Mecanicul Fotescu își amintește de povețe, cum că la semnalul camera-manului trebuie să-și depene alocuțiunea. Și începe... cu întrebarea, care-i revenea s-o pună crainicul. Deci, invitatul își pune (din hârtie) sie însăși întrebări și tot el răspundea. Ștefan Culea a înlemnit și a muțit pe tot parcursul pătăraniei. Vreo jumătate de an a răs toată Televiziunea de acest caz”.

Televiziunea din perioada examinată era considerată, în primul rând, ca un dibace instrument, menit să modeleze gândirea și comportamentul membrilor societății. „Televiziunea... nu poate să rămână în afara activității de soluționare a principalelor probleme ideologice, politico-educative înaintate de partid; ea nu poate să nu îndeplinească funcțiile de propagandist, agitator și organizator al maselor în lupta pentru construirea societății comuniste” (*traducerea ne aparține*) [9, p. 25].

Tematica emisieii ținea în cea mai mare parte de viața de partid, de rolul conducător al partidului în viața societății, de întrecerea socialistă, de lupta cu sistemul capitalist și cu ideologia burgheză. Prezentăm câteva din rubricile permanente ale emisieii din primii ani de activitate a TVM, culese din săptămânalul „TR – programele televiziunii și radiodifuziunii” al cărui prim număr a văzut lumina tiparului la 27 decembrie 1959: „Viața de partid”, „Comunistul și cincinalul”, „Politica economică și socială a PCUS”, „Istoria PCUS”, „Calendarul datelor istorico-revoluționare”, o serie de emisiuni tip „Școala televizată” pentru diferite categorii de angajați în agricultură, în construcții, în industrie, în sectorul zootehnic, dar și „Școala propagandistului” [3]. Prezentăm și câteva din ciclurile cu o periodicitate sporită din anii '70 secolul trecut – din programele de televiziune pentru luna martie 1970 – „Voința partidului – voința poporului”, „Partidul pentru binele poporului”, „Congresului de partid – muncă de șoc”, „Spre slava partidului”, „Partidul e cârmaciul nostru” [4]. Din programele de televiziune din luna iunie 1974 – „În fiecare zi – muncă de șoc”, „Cincinalul – înainte de termen”, „Eficiența cuvântului partinic”, „Adoptăm planul de întâmpinare” și altele [14]. Iar ciclul de emisiuni „Universitatea leninistă a milioanelor” realizate

atât de Televiziunea Centrală (Moscova), cât și de Televiziunea Moldovenească erau puse pe post de 4-5 ori pe săptămână [8]. Se efectua o modelare a gândirii și a comportamentului cetățenilor pentru a-i convinge că ideologia oficială și căile trasate de putere sunt unicele corecte și veridice și nu pot fi puse la îndoială. O analiză a programelor planificate pentru luna martie 1970 [8] ne prezintă următoarea informație: volumul mediu pe zi de emisiuni televizate, accesibile pentru telespectatorul din republică, constituia 18 ore, inclusiv 8 ore – volumul programelor televiziunii republicane. Emisiunile și filmele dedicate „învățăturii marxist-leniniste”, vieții de partid, propagandei și agitației pentru construirea unui „viitor luminos” constituiau în medie 13,5 ore pe zi, adică 75 de procente din întreg volumul de emisie și doar 4,5 ore erau dedicate copiilor, muzicii clasice, sportului, educației, însă și aceste emisiuni în mare parte purtau pecetea luptei de clasă, competiției aprigi între societățile socialistă și capitalistă.

Politicile editoriale ale televiziunii din primii ani ai deceniului șase, secolul trecut, derivau din Programul PCUS, adoptat la Congresul al XXII-lea al PCUS în anul 1961 și care pune sarcina, ca în următorii 20 de ani, până la începutul anilor '80, secolul trecut, să fie construit comunismul. Și dacă până atunci despre comunism se vorbea ca despre o societate în care membrii ei se vor bucura gratis de toate beneficiile materiale (transport gratuit, mărfuri gratuite după necesitate, prânzuri gratuite, reducerea orelor de lucru etc.) și de toate libertățile politice și sociale, dar toate acestea într-un viitor îndepărtat, apoi în noul program de partid se proclama solemn – actuala generație de oameni sovietici va trăi în comunism. De unde se va lua fluxul de bunuri materiale și sociale, care va satisface toate necesitățile și cerințele cetățeanului? În presa scrisă, la radio și televiziune se explica, că acest flux de bunuri va veni în urma progresului tehnico-științific. Și lumea credea în acest progres declarat, deoarece în vara anului 1961, după primul zbor în spațiul cosmic al lui Iurii Gagarin, a urmat și cel de-al doilea zbor, de o durată mai lungă al lui Gherman Titov. Și omul simplu cre-

dea, că dacă datorită progresului tehnic s-a ajuns în spațiul cosmic, problemele de pe pământ se vor soluționa și mai lesne. Propaganda de partid mai cerea încă să fie așteptată apariția „omului nou”, doar „existența determină conștiința” și că în urma acestui proces vor apărea noi relații între cetățeni, determinate de noul Cod moral al constructorului comunismului, care de asemenea a fost publicat și despre care se anunța răspicat că diferă de cele Zece porunci din Biblie, deși Codul enunțat și Biblia erau aproape identice. Ideea comunismului s-a dovedit a fi o idee utopică, care nu avea un suport programatic, o strategie și o tactică chibzuite, ci se baza pe inventarea unei atmosfere de entuziasm și de sacrificiu în numele unei vieți mai bune pentru generațiile următoare.

Făcând o generalizare a activității Televiziunii din Moldova în primii ani, vom constata: cu excepția unor cicluri de emisiuni și filme pe teme de cultură, instructive, de popularizare a științei, televiziunea a funcționat ca un instrument de afirmare a doctrinelor de partid și sub controlul exclusiv, monopolist al unicului partid aflat la guvernare (PCUS), scopul fiind de a controla formarea opiniei publice în interesele ideologiei comuniste. Există un monopol informațional intrastatal și care servea drept fundament întregului proces de ideologizare socială, oferea posibilitatea controlului total asupra activității vitale a omului. Televiziunea, în viziunea guvernării comuniste, era o armă a Puterii și avea sarcini concrete: educarea maselor în spiritul învățăturii marxist-leniniste, mobilizarea oamenilor pentru îndeplinirea unor obiective politice și economice, combaterea dușmanilor de clasă, proslăvirea realizărilor obținute sub conducerea partidului. Mijloacele utilizate pentru obținerea scopului nominalizat le constituiau selectarea premeditată a tuturor evenimentelor ce puteau deveni surse pentru știri, controlul total asupra sistemului mass-media exercitat prin stăpânirea tuturor resurselor implicate în producția de programe audiovizuale și prin controlarea mesajelor înainte de difuzarea lor, ceea ce constituia cenzură crasă, prezentă într-o formă slab camuflată – numită „litcontrol”.

Referințe bibliografice

1. ANRM. F. 3308(1), nr. 55 (263 f.)
2. ANRM. F. 3308, inv. 10, d. 330, 56 f.
3. ANRM. F. 3308, inv. 10, d. 367, 37 f.
4. ANRM. F. 3308, inv. 10, d. 15. 26 f.
5. Beniuc Valentin. *Instituționalizarea puterii politice totalitare în Moldova postbelică*. Chișinău: USM, 1998, 270 p.
6. Colecția Săptămânalul „RadioTV” al programelor Comitetului de Stat pentru Radio și Televiziune de pe lângă Consiliul de Miniștri al RSSM (anii 1968–1969).
7. Săptămânalul „TV și Radio” al Comitetului de Stat al Consiliului de Miniștri al RSSM pentru televiziune și radiodifuziune (nr. 19-22, iunie 1974).
8. Săptămânalul „Programele Radio și TV” al Comitetului de Stat pentru radiodifuziune și televiziune de pe lângă Consiliul de Miniștri al RSSM (nr. 9-13, martie 1970).
9. Лозан Степан, Бербекару Георге, Бусуйок Иван. *Зеркало больших свершений*. Кишинев: Картя Молдовеняскэ, 1983, 151 с.
10. Ревуцкий Всеволод. *Как это было... (к 50-летию Молдавского телевидения)*. Кишинев: 2008, 64 с.
11. Руководящие документы Госкомитета по телевидению и радиовещанию Совета Министров СССР. Москва: 1970, 478 с.

Татьяна КОТОВИЧ

Деятельность Марка Шагала в театральном искусстве

Rezumat

Crearea lui Marc Chagal în arta teatrală

Activitatea renumitului pictor al secolului al XX-lea Marc Chagall nu s-a limitat doar la realizarea tablourilor, vitraliilor, desenelor grafice și ilustrării cărților. Marc Chagall este cunoscut și ca scenograf și pictor de teatru. Cu toate acestea, lucrările sale scenografice se deosebeau prin faptul că, de cele mai multe ori, nu coincideau cu ideea regizorului și cu personajele spectacolului, constituind un fel de teatru al unui singur artist. Totuși, în pofida acestei particularități, experimentele teatrale ale lui Marc Chagall au fost foarte importante pentru arta veacului trecut. Deja în anii 1920 criticii de artă au atras atenția asupra structurii interne a ideilor creative ale lui Marc Chagall. Unul dintre ei este Avram Efros. Cercetări mai profunde s-au efectuat în a doua jumătate a secolului, A. Shatskyh, V. Berezkin și alți cercetători descoperind pitorescul lucrărilor scenice ale lui Marc Chagall.

Cuvinte-cheie: scenografie, idei de design scenic.

Summary

The creation of Marc Chagal in theatre art

The work of the famous painter of the twentieth century Marc Chagall was not limited to the achievement of paintings, stained glass, graphic designs and illustration books. Marc Chagall is known as a theater designer and painter. However, his scenic works differed in that most often do not coincide with the idea of the director and the characters of the spectacle, being a theater of a single artist. Despite this feature, Marc Chagall's theatrical experiments were very important to the art of the last century. Already in the 1920s art critics have drawn attention to the internal structure of creative ideas of Marc Chagall. One of them is Avram Efros. Deeper research were performed in the second half of the century, A. Shatskyh, V. Berezkin and other researchers discovering picturesque scenes of Marc Chagal's work.

Key words: scenic design, scenic ideas.

Деятельность М. Шагала как театрально-го художника началась за пределами Витебска. Это было в 1917 г., когда по предложению Николая Евреинова в петроградском кабаре «Привал комедиантов» он оформил спектакль «Совершенно веселая песня», продержавшийся на сцене около месяца [1]. Театральная традиция проявилась здесь в использовании живописного задника, новшество же, казалось бы, незначительное, стремилось ее разрушить.

Единый и единственный на весь спектакль сюжет на заднике удерживал одноактовку как целостность и придавал ей определенную статичность. В то же самое время выкрашенные в зеленый цвет лица и в голубой цвет руки

действующих лиц, во-первых, резко вычленили актеров в объеме на фоне плоскости, а, во-вторых, подчеркивали динамику их действий, и, в-третьих, в корне меняли восприятие спектакля, переноса акцент с сюжета на визуальный ряд и глубже – на структуру произведения. Таким образом, художник выдвигался в со-авторы спектакля, делая серьезную заявку на лидерство в проникновении в тайну формотворчества и воздействия на публику.

Задник организовывал сценическую площадку с помощью панно по картине самого же М. Шагала «Пьяница». Связывает этот спектакль с классическим спектаклем само наличие задника как части обязательной декорации. Но

ничего реалистического в ренессансном смысле здесь не было, фон не отображал ни реального места события, ни его предметной обстановки, т.е. организации в традиционном «ньютоновом пространстве» не происходило. В классическом театре художник живописными средствами визуально расширяет сцену, создавая иллюзию существования дополнительного пространства. М. Шагал ставит себе прямо противоположную задачу, а именно, отграничить поле сценического действия, замкнуть его задником, уменьшить пространство, и вместе с тем, создать новый дополнительный смысл действия. В первом случае взгляд зрителя удаляется в глубь сцены. Во втором – должен упереться в изображение и вернуться в мозг зрителя за разгадкой того, что изображено и зачем изображено в данном конкретном спектакле.

Подобная манипуляция с пространством позволяет сконцентрировать действие, сгустить его смысл, укрупнить его и придать ему множественность прочтений.

Окраска лиц и рук продолжает данную задачу. Пространство, отграниченное задником и густо заполненное телами актеров, с помощью мелькающих зеленых и голубых точек дробится, превращаясь в подвижную текуче-мелькающую массу. Таким образом, возникает следующая последовательность восприятия: от сюжета к сгущенной множественности смыслов постановки и далее, к ощущению развоплощения образа спектакля. Происходит разрушение традиционного типа гармонии, свойственной предыдущему периоду в искусстве, и поиск новых зависимостей элементов произведения.

Художник ищет симметрию между старым качеством и новым способом создания визуального облика спектакля. Последовательность развития сюжета в пространстве и времени отменяется, а художественный смысл и художественный результат произведения смещается в раскрытие тайны его мира, его структуры. Марк Шагал на этом пути является наследником сценических опытов Вс. Мейерхольда и русских футуристов. Его сценографическое предложение – это одно из многочисленных средств квантования произведения ради проникновения в законы формообразования.

В Витебске деятельность М. Шагала как сценографа связана с творчеством Театра Революционной сатиры. Открылся он в Витебске 7 февраля 1919 г. при Витебском отделении

РОСТА, разместившийся, по словам А. Шатских [2], в театре Дома Просвещения, в бывшем театре Тихановского в саду «Европа», на Канатной улице, 32. Идея «оживить» Окна РОСТА пришла начальнику Витебского РОСТА М. Пустынину, была поддержана Политуправлением Западного фронта. Передвижные группы артистов постоянно обслуживали воинские части, участвовали в концертах-митингах, «иллюстрируя» ораторов. Во главе Теревсата стал М. Разумный. Играли каждый день, по нескольку спектаклей в частях, районах и деревнях. Программа состояла из нескольких номеров (30 мин – 1, 5 час.). А. Шатских обозначает фольклорные истоки теревсатовских зрелищ, что собственно и определяло их сценическую форму [3]. От М. Шагала требовалось написание задников, создание эскизов грима и костюмов, что повторяло уже сделанное им ранее. А вот плоскостные рисованные декорации в приеме тамтомореска, придающие особую театральность и броскость представлениям, были им сделаны в Витебске впервые. Так пример, исследователи анализируют «Трех богатырей», пародийного варианта васнецовской знаменитой картины, или «Казак», близких тамтомореску, но выполненных на занавесе.

Рисованные задники как бы превращались в ширму, выносились вперед, перед актером. Или задний занавес становился супер-занавесом. В том и другом случае художник еще более приближался к самоценности декорационного элемента в спектакле.

Спустя совсем небольшое время уже в Еврейском Камерном театре Алексея Грановского в Москве художник создаст эскизы декораций, которые вынудят самого Соломона Михоэлса признать влияние шагаловских образов на его собственное актерское видение спектакля: «Знаете, я изучил ваши эскизы. И понял их. Это заставило меня целиком изменить трактовку образа. Я научился по-другому распорядиться телом, жестом, словом» [4].

С первого спектакля Марк Шагал разрабатывал принцип сочетания живописного панно с цветовыми элементами в телах движущихся актеров. Он свел все найденное и апробированное за многие годы в единство в 1940-х гг. во время работы для Балетного театра Нью-Йорка. Как подчеркивает Н. Апчинская, он «пишет «задники» и занавесы, сочетающие монументальность с богатой разработкой каж-

дого сантиметра поверхности холста. На фоне больших панно разворачивается красочное баллетное действие, согласованное с декорациями по колориту и внутреннему содержанию, и все в целом воплощает темы музыкальной партитуры и поэтического либретто» [5].

М. Шагал, разрушая систему устойчивости классического театра, тем не менее, использовал ее элементы, однако устремлялся к режиму новой устойчивости.

Эта гармония системы спектакля не могла случиться в драматическом театре, где долгие годы господствовало слово, а все остальные слагаемые постановки были слову подчинены. Вот и В. Мальцев отмечает, что работу любого художника для сцены «немыслимо рассматривать вне текста пьесы, которую он оформляет, без учета общего режиссерского решения спектакля и поэтики театра, в котором ставится произведение» [6]. А с другой стороны, исследователь видит неудачу сценографа в том, что тогда, когда сценография «стремительно развивалась, отталкиваясь от традиций станковой живописи, осваивала все пространство сцены, как огромное поле деятельности, искала разные способы включения оформления в сценическое действие», М. Шагал мыслил плоско, статично и живописно [7].

Однако в случае с М. Шагалом, на наш взгляд, предельная самостоятельность сценографического решения, его самоценность и является самым значительным.

А. Шатских, полемизируя с А. Эфросом, который в 1922 году приписывал М. Шагалу стремление к театру без актера, к театру раскрашенных хостов, настаивает на том, что шагаловский театр просто не совпадал с театром Грановского [8]. Можно было бы возразить Александре Шатских, исходя из того, что он не совпадал и с театрами других режиссеров в то время. Он просто шел своим путем, и А. Эфрос точно определил этот путь, но подобный проект не был востребован временем.

Только при новейших технологиях виртуальной реальности стало очевидным, что в первой половине прошлого столетия открывали и прозревали иной, невербальный способ построения и восприятия театрального зрелища. Марк Шагал, один из самых поэтико-музыкальных художников, рифмующий в пространстве холста скрипичные интонации ручейков с органами лавинообразными по-

токами, сочетающий гигантские цветовые пятна с мерцающими вкраплениями прозрачных областей, выгибающий тела наподобие архитектурных рокайльных украшений, взыскующий невесомости и свивающий дьявольскими узлами предметы, – Марк Шагал мог осуществиться только во всевластии музыкальных театральных партитур.

Построение его плоскостных произведений основано на математических соотношениях частей изображения, что непосредственно соприкасается с законами построения музыкального произведения. Подобные аналогии не случайны. Как математическим подобием сочетаются в единство музыкальные ряды, так работы Марка Шагала поддаются абстрагированию через геометрическое подобие. А. Эфрос в 1920-е гг. описывал это так: «Отчего этот чудесно написанный еврейский старец – зеленый? А у другого – красные и зеленые руки? У третьего на голове стоит совершенно такой же маленький еврейчик, лишь повернувшийся в другую сторону? У лошади виден в брюхе нерожденный жеребенок, а под копытами торчат две людские фигуры? У старухи отскочила голова и мчится ввысь, а безголовое тело стремительно спускается с высоты к корове, стоящей на крыше дома? А у девушки с букетом – к губам приник юноша, перекинутый в воздухе, через ее голову, словно кошка, подброшенная вверх? У вола – мужской сюртук и человеческие руки, и он сидит, раздумчиво облокотившись, меж двух свисающих с его плеч голых ног, принадлежащих, вероятно, той, в платке, бабьей голове, что, затылком вниз, плюет ему в рот?» и т.д. [9].

На первом уровне восприятия – «путем вчувствования», который Абрам Эфрос видит единственным для понимания творчества Марка Шагала [10], это – действие закона деформации на ощущения зрителя, сначала вводящего в неприятие и недоумение, а потом включающего ассоциативное воспоминание детских страхов и пр. На высшем уровне – логическом – шагаловский алгоритм исследователь Эфрос выводит в виде столкновения фантастики визионерства с местечковым бытом реальности: «Детское визионерство и хасидский ирреализм Шагала открыли в мире обыденности мир чуда» [11]. Это – две противоположности, адекватные одна – реалистической картине и другая – абсолютной фантазма-

гории, в которой распадающаяся на элементы реальность сплетается в новые соединения невиданным, алогичным, но плавно-синкретичным и льющимся способом. Эти противоположности, движущиеся навстречу друг другу как две гигантские волны, сходятся в творчестве М. Шагала во взаимоупоре.

М. Шагал не теряет связи с реальными объектами, потому что, даже разрывая их на части, не доходит ни до кубистических структур, ни до беспредметности. От статики кубизма его разъятие мира отличается постепенностью, кривизной очертаний, что в большей мере соответствует восприятию, чем контрастная геометричность. С динамикой футуризма его разнит то же самое отсутствие жесткости в очертании элементов форм и стремление к искривлению пространства, к его выгибанию (продавливанию или вспучиванию). От алогизма отличает неприятие метода *столкновения* плоскостей, объектов и элементов, желание поместить зрителя внутрь плотно-текучего и синтезированного пространства. М. Шагал подает этот по-новому сложенный мир как синхронную структуру из ввинченных друг в друга прежних реальных элементов, согласую все это марево в новой гармонии, в нового свойства непротиворечивости.

Соотносимость метода М. Шагала с творческим методом П. Филонова подметила А. Шатских [8]. В аналитической живописи П. Филонова мир предстает таким же переименованным, переструктурированным на принципах, противоположных его структуре в видимом глазом мире, и таким же не потерявшим связи с реальным объектом. Однако в отличие от П. Филонова, который работает как хирург, лазером рассекая реальность на мельчайшие частицы и сопоставляя эти частицы вновь так, чтобы они зеркально отражали друг друга, М. Шагал разглядывает мир, словно через огромную линзу, и в ней мир плывет, льет-

ся и вибрирует. У П. Филонова время, как и пространство, дробится на составляющие. У М. Шагала – время неотделимо от пространства, более того – они стянуты и растянuty одномоментно. П. Филонов, так же, как кубисты, футуристы, алогисты, квантует континуум так, что мы видим его мельчайшие частицы. М. Шагал квантует его иначе – так, что мы видим континуум как волну.

Такую возможность предоставляет ему создание сферического пространства в пределах плоскости. Но не за счет сферической перспективы, как, например, у К. Петрова-Водкина, а с помощью определенного алгоритма прозрачных и гибких геометрических фигур-плоскостей, наложенных друг на друга поочередно (в этом смысле квинтэссенция – «Я и деревня», «Муза (Явление)» и др.) или развороты изображений вокруг одного или нескольких центров картины («Прогулка», «Сотворение мира», «Душа цирка» и др.).

Создание картины по музыкально-математическому принципу и ее воспроизведение в виде задника-панно на сцене требовало особого постановочного подхода в реализации спектакля. Признаваемое противоречивым и несостоятельным, его творчество на поприще сценографии оказалось изысканным проектом, не сумевшим материализоваться на фоне прочих, более жестких художественных инициатив своего времени.

Тем не менее, этот опыт вызывает не один только академический историко-искусствоведческий интерес. Он позволяет сопоставлять поиски М. Шагала в сценическом искусстве с достижениями театров художника второй половины XX века, с инсталляциями, с театром оптических иллюзий и т.д. Он позволяет также осмыслить искусство авангарда и модернизма с точки зрения структурной гармонии систем, что открывает новые возможности анализа модернистского искусства в изучении уровней познания.

Библиография

1. Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник. 1988. Москва: 1989, с. 134.
2. Шатских А. *Витебск. Жизнь искусства. 1917–1922*. Москва: 2001, с. 184.
3. Там же, с. 185.
4. Шагал Марк. *Моя жизнь*. СПб: 2000, с. 333.
5. Апчинская Н. *Театр Марка Шагала*. Витебск: 2004, с. 16.

6. Мальцев В. Марк Шагал – художник театра / Шагаловский международный ежегодник, 2002. Витебск: 2003, с. 8–23, с. 9.
7. Там же, с. 20.
8. Шатских А. *Театральный феномен Марка Шагала*. Витебск: 2001, с. 19.
9. Эфрос Абрам. *Профили*. СПб: 2007, с. 181.
10. Там же, с. 183.
11. Там же, с. 186.

Александра МАЛЕЙ

Значение цвета в сценическом модернистском искусстве: теория, практика, критика

Rezumat

Rolul culorii în arta scenică modernă: teorie, practică, critică

În lucrările scenice ale secolului al XX-lea regizorul devine pentru prima oară creatorul și autorul spectacolului. Punctul de pornire se deplasează, regizorul obținând prioritate în crearea operei scenice. Astfel se descoperă o anumită individualitate și suficiență a spectacolului ca atare, independent de analogul literar. În astfel de opere principală devine structura spațial-plastică a spectacolului. Semantica lucrării trece granițele unui subiect determinat, permițându-i spectatorului să pătrundă prin intermediul logicii raționale în lumea arhetipurilor, a vibrațiilor cosmice etc. cu ajutorul unor mijloace pur estetice. De cele mai multe ori acest proces era perceput foarte dificil de contemporani, oamenii de teatru fiind nevoiți ei înșiși să creeze lucrări teoretice referitoare la arta nouă. Și abia peste o jumătate de secol criticii au putut, în sfârșit, să interacționeze cu noile idei artistice. Un rol important în această nouă structură l-au jucat partiturile cromatice ale spectacolului.

Cuvinte-cheie: structură spațial-plastică, partitură cromatică.

Summary

The meaning of color in scenic modern art: the theory, a practice and critic

In stage works of the twentieth century, the director becomes the creator and author of the spectacle. Starting point moves, art director getting priority in creating work for stage. This reveals a certain individuality and sufficiency of the show itself, independent of the literary analogue. In that work, space-plastic structure of the show is the main. The semantics of work cross borders determined subject, allowing the viewer to penetrate through rational logic in the world of archetypes, cosmic vibration etc. using purely aesthetic means. In most cases, this process was perceived very difficult to contemporary, theater people themselves being forced to create new theoretical works on art. And just over half a century, critics could finally interact with new artistic ideas. An important role in this new structure has played the chromatic score of performance.

Key words: space-plastic structures, color scores.

Сценография спектакля в модернистском театре не соотносима целиком с фрагментами реальности. Такая сценография имеет достаточную независимость, и, хотя и согласуется со всей остальной целостностью, имеет собственные пластические задачи и собственный семантический потенциал. В театре первой половины XX века художники обратились к созданию на сцене образов, а также и *обобщенного* места действия, что в результате составило еще одно направление декорационного творчества [1, с. 379].

Цветовая партитура такой постановки обязательно имеет большое, а часто и главное значение в создании общего визуального облика спектакля. Цвет подчинен здесь собственным законам, как в изобразительном искусстве XX века.

Новое понимание сценографии приходит с появлением выдающихся европейских и российских театральных деятелей. В. Березкин, известный российский исследователь искусства сценографии, пишет о том, что творчество Э. Г. Крэга и А. Апиа связано с осуществле-

нием на сцене нового типа сценографии – создания *обобщенного* места действия. Смысл их поисков состоял в возрождении исконного принципа оформления спектакля в ритуальном предтеатре и в античных трагедиях [1, с. 387]. Обобщенное место действия, по мнению исследователя, означает образ Вселенной, и это – высшая мера обобщенности, уровень образности мифопоэтического масштаба.

В понимании Э. Г. Крэга *визуализацией* пространства является пластика, выражение движения. В работе «Сцена» (1906) английский театральный реформатор определяет образ пространства как нагнетание кубистических объемов, самоценных и независящих ни от какого внешнего по отношению к ним сценического объема [2, с. 235]. Здесь мы обнаруживаем и отчетливое понимание Э. Г. Крэгом сценической роли цвета как такового. Ему было необходимо уничтожить визуальность самой сценической коробки, что и удалось сделать при помощи ширм. Их серый цвет не был фоном для создания каких-либо колористических изображений, серый стал символом отсутствия границ пространства и вместе с тем символом его нахождения в сценических условиях. Серый позволил придать самому пространству материальность и видимость.

А. Антуан и П. Фор (Франция) попытались превратить сценическое пространство в компонент спектакля. П. Фор предложил метод живописных панно и узкой площадки для актерской игры, он же впервые стал использовать и «черный кабинет», который (в отличие от серых ширм) и стал показателем полного отсутствия сценического пространства, т.к. в условиях черного бархата можно создать любую визуальность на сцене.

Подобные поиски оказали значительное влияние на эксперименты Г. Фукса и А. Аппиа, которые пошли еще дальше и стали использовать сценическое пространство в качестве художественного замысла постановки: у А. Аппиа, спектакль – это целостная структура с иерархией актера–пространства–света–живописи, в которой пропорции и соотношения пространственных масс напрямую связаны с художественным замыслом постановки. А. Аппиа исходил из того, что расписной задник не отвечает потребностям театра, ему необходимы специфическое решение сценического планшета и определенный свет. Пол сцены

превратился в разноуровневую площадку, а все сценическое пространство с помощью световой партитуры заиграло светотенями и объемами. Ритм движения актеров по разным уровням и изменения в формах благодаря свету полностью соотносились с музыкальной партитурой произведения.

В понимании В. Кандинского, сценическая композиция представляет собой синтез цвета, звука и движения. Абстрактный цвет, делающий ее оживающей динамической живописью, виделся ему ее наиболее существенным элементом. Семантика цвета позволяла проявить различные эмоциональные состояния и сложнейшие переливы души. Желтое воспринималось В. Кандинским как символ земли, а «синее – как зов к бесконечности, зеленый цвет обозначал покой и неподвижность, а черный имеет признак глубокой печали. Красное – это живая и беспокойная краска [3, с. 49]. Здесь впервые в современном театре возникла образность цвета в целостности задач сценического произведения и понимание его как отдельной партитуры спектакля.

Это были революционные решения в понимании сценического пространства, его роли и функции в структуре спектакля, а также осознание роли цветовой партитур в смыслообразовании сценического произведения.

В российском сценическом искусстве в этот период появляется целая группировка художников, устремившихся из выставочных залов в условия сценической коробки. Часто это происходило в связи с поиском новых методов творчества, а также благодаря взаимной заинтересованности художника и режиссера. Кроме того, следует учитывать возможности сцены, что, в первую очередь, обусловлено ее объемом, дающим художнику выход за плоскостную двухмерность холста.

К идеям А. Аппиа в плане разработки планшета сцены наиболее близкими были сценические опыты Камерного театра. Это напрямую соотносилось и с пластическим мировоззрением кубизма. А. Таиров в своей театральной практике и в своих теоретических высказываниях искал первоэлементы искусства так же, как это делали художники-кубисты. Целостность произведений А. Таирова основывалась на адекватности, взаимнообратимости пространства: внутренний каркас, внутренняя форма в них совершенно соответствова-

ли внешней художественной форме спектакля («культ художественной образности в пластике, в цвете, в освещении, в объемности вещественного оформления спектакля» [4, с. 74]). Создаваемые здесь сценические произведения представляли собой пластические образы, направленные на раскрытие смысла действия с помощью пластического и цветового ритма.

Музыкальная партитура спектакля сливалась с цветовой партитурой. Спектакль приобрел живую насыщенность элементов. В одной из рецензий В. Вишневецкий писал: «Пусть Камерный театр будет театром высокой зрелищной культуры, культуры ритма, движения, музыкальности. Пусть это будет яркий игровой театр. Пусть мы увидим здесь и чеканный стих, и скупую речь трагедии, и смелые, своеобразные декорации» [5].

Первой создательницей подобных декораций в театре стала А. Экстер. В 1916 г. они поставили «Фамиру Кифареда» И. Анненкова в ярком декоративном цвете. По замечанию Д. Боулта, «Экстер и Попова принадлежали к тем немногим деятелям русского авангарда, которые сумели преодолеть рамки живописной поверхности в их взаимодействии с пространством» [6, с. 46]. Главная задача А. Экстер – передача ритма стихотворной драмы – была осуществлена с помощью построения единой сценической установки. Синие ступени в ее центре плавно опускались из глубины сцены и соответствовали темпу поэзии. По обеим сторонам в беспорядке громоздились черно-золотые кубические камни, которые своей громадой противостояли порядку ступеней. Это визуальное столкновение довершали черные конусообразные кипарисы. Подобное отчетливо кубистическое решение формы и цвета было подчеркнуто светом, который отмечал скульптурность формы актера на сцене и трехмерность декораций. Цвето-пространственная концепция А. Экстер обрела логику сценического кубизма с его условностью и декоративностью.

С еще большей выразительностью абстрактные формы в костюмной партитуре выразились в спектакле «Саломея» 1917 г., где каждый из костюмов состоял из отдельных элементов, деталей и форм, сходящихся по вертикалям, под углами и расходящихся веерами. Костюмная гармоничная композиция была помещена в единую сценическую установку интерьера дворца, которая представала в виде

массивных колонн и ступеней и трансформировалась в ходе действия. Найденная в предыдущем спектакле манера цветовой партитуры была развита в данной постановке. В каждом эпизоде создавалась определенная эмоциональная атмосфера благодаря системе движущихся прямоугольных, треугольных, клинообразных плоскостей черного, красного и серебристого цвета. В определенные моменты действия плоскость взлетала или опускалась, подчеркивая напряжение. Цвет живо включался в сценическое действие. По словам А. Эфроса, «в полумраке сцены текли красочности полотниц и их формы отражались, совпадая или отталкиваясь, в массивах человеческих фигур, составлявших объемные единства и членения. Опыт был огромной смелости <...> позднейшие спектакли строились на учете того, что дал абстрактивизм «Саломеи», кусочки экстеровщины входили отныне обязательным элементом в работу молодого художника сцены» [7, с. 96-97]. Главное, чего достигала А. Экстер в театре, это была выразительная и динамичная цветопластика.

Пластика и цвет как выражение ритма сценического действия в сочетании с решением единой сценической установки как центра декорации нашли свое воплощение в работе художника А. Веснина. Сценография спектакля «Благовещение» по П. Клоделю 1920 г. соотносима с решением А. Экстер для «Саломеи». Столкновение вертикалей и горизонталей в монументальности монолитных форм поддерживалась контрастными цветами. Этому впечатлению соответствовала костюмная партитура из тяжелых, жестких материалов, стремящаяся к статуарности. В «Федре» Ж. Расина 1922 г. были решены задачи визуального состояния надвигающейся катастрофы. Площадки сталкивались друг с другом как льдины, массивные вертикальные объемы и колонны усиливали впечатление хаотичности, формы цветных плоскостей, нависающих над сценой, напоминали паруса. Эти паруса меняли цвет, подчеркивая настроение эпизода красным, коричневым, зеленым и желтым.

Костюмная партитура постановки представляла собой движение к супрематизму, т.к. была организована в виде сталкивающихся цветных плоскостей. Завершающими элементами каждого из костюмов были геометризированные шлемы, что также придавало им

значение элемента общей композиции образа. Цвет выражал эмоцию персонажа и являлся его главной характеристикой. Акцент был сделан на золотом и красном. Как подчеркивает В. Березкин, «красный плащ сообщал особую выразительность каждому положению, повороту, подъему руки» Федры, он стелился за ней как кровавый след, как знак ее гибельной страсти.

По словам Д. Боулта, «Якулов привнес в театр игру и легкость, резко отличавшиеся от более классических стилей. Таиров наверняка был вне себя от радости, когда увидел воплощенными оформительские идеи Якулова в трех постановках Камерного театра <...>» [6, с. 51].

Принято считать, что с постановки «Великодушного рогоносца» Ф. Кроммелинка со сценической установкой Л. Поповой начинается история театрального конструктивизма. Этот спектакль положил начало функциональной сценографии, которая оказала наиболее сильное влияние на развитие декорационного искусства XX века. Сценические поиски пространственных решений в театре В. Мейерхольда происходили вне уже известных к тому времени приемов. Выстроенная Л. Поповой конструкция соответствовала режиссерским задачам и давала ощущение стремительной динамики, ее изящная форма оставалась нейтральной ко всему остальному сценическому пространству. Цвет в установке – красный, белый, черный. Цвет костюмов – синий (это была первая прозодежда на сцене). Как сама конструкция, как вещи на сцене, так и цвет приобрели значение функции и только. Только функция здесь отличается от функционального назначения цвета в спектаклях классического театра. Цвет не означает в установке Л. Поповой окрашивания, так же как и цвет прозодежды. Более того, он мог бы быть любым другим колером. Цвет используется в качестве выделения объекта из подобных объектов или из другого цвета.

А. Родченко для постановки «Клоп» В. Маяковского в театре В. Мейерхольда 1929 г. предложил принцип функциональной целесообразности. Художник работал как дизайнер и на сцене: «В моем оформлении я показываю простоту, крупные формы, утилитарность вещей <...> показаны легкость, поэтичность конструкции <...> фактура, имитирующая стекло, трансформация основных установок и вещей»

[8, с. 167]. Главный сценический цвет – белый. Костюмы – белые.

В театральном искусстве 1910–1930-х гг. работали многие выдающиеся мастера живописи. Свое представление о цвете они приносили на сцену, таким образом реформируя само назначение цвета в спектакле.

Великий колорист К. Коровин считается основоположником нового типа сценографии в театральном искусстве. Он работал для музыкального театра, и это дало ему возможность создавать баланс статических и динамических форм. Принес на сцену красоту настоящей живописи, художник позволил зрителям наслаждаться оживающей живописной симфонией и ее самоценностью. По определению В. Березкина, К. Коровин передавал солнце, воздух и «цветодыхание» окружающего мира [8, с. 76]. Это означало, что именно стихия цвета становилась первостепенной на сцене, цветом он выражал природу, архитектуру и предметы.

В 1911 г. другой известный художник, А. Бенуа в работе над балетом «Петрушка» И. Стравинского использовал постоянный на весь спектакль ярко синий, лубочно расписанный портал и занавес. Занавес поднимался, и возникало впечатление ожившей картины: на планшете сцены располагалось то же, что было нарисовано на занавесе.

Такого же рода выраженность эмоционального состояния и атмосферы присуща была и декорациям М. Добужинского. В спектаклях МХТ его сценография была не просто неотъемлемой частью постановочного решения, а через экспрессию цвета, графическую резкость и неожиданность ракурса проявляла саму сценическую жизнь. М. Добужинский использовал систему суконов, позволявшую фону становиться объемами, при вплетении красочных пятен. По воспоминаниям В. Дмитриева, в необходимые моменты возникали «пятно зеленого платка на красном диване, черный силуэт одинокой ветки на зареве пожара в окне, резкие штрихи косых капель дождя, эти лаконичные, но часто до нестерпимости яркие образы художника, вкрапленные внутрь спектакля, выводят декорацию из роли фонового аккомпанемента в круг главных исполнителей» [1, с. 242].

В 1911–12 гг. иную систему оформления спектакля предложил Л. Бакст, использовав-

ший декоративное панно, раскрывающее общий смысл постановки. Славу художнику принесла работа над «Шехерезадой», по поводу которой А. Бенуа писал: «И откуда Бакст оказался в такой степени колористом и красочником? <...> я никогда еще не видел такой красочной гармонии на сцене, такого «благозвучия» в своей слаженности красочного оркестра» [9, с. 519-520]. Здесь художник пользовался архитектурными формами с деталями обстановки, однако все эти компоненты существовали как повод для цвета – они становились фрагментами колористической среды спектакля. Огромный полог зеленого цвета с розовыми шарами и золотисто-черными орнаментами переходил в потолок и стены оттенков синего и красный ковер на планшете. Внутри этого цветового пространства двигалась симфония костюмов: «Мои мизансцены есть результат самого рассчитанного размещения пятен на фоне декорации. Костюмы первых персонажей появляются как доминанты и как цветки на букете других костюмов» [10, с. 182].

Л. Бакст совершил и открытие в костюмной партитуре спектакля. Суть творческой находки заключалась, прежде всего, в том, что костюм стал отдельным персонажем, живущим собственной жизнью в сценических условиях, иногда отдельно даже от актера-исполнителя. Костюм сделался частью колористической гаммы постановки и позволил визуально выразить основное свойство модерна, т.е. воссоздать идею текучести и плавности переходов форм и цвета.

Знаменитый А. Головин начинал как сценограф, близкий по своим эстетическим позициям к принципам В. Кандинского, в том смысле, что также исповедовал беспредметно-неизобразительные элементы из форм, линий и цвета. Содружество с В. Мейерхольдом, начавшееся в спектакле «У врат царства» К. Гамсуна, сразу выявило движение к самоценности сценографии: полосатые кулисы, декоративные арки. Декоративность нарастала от постановки к постановке и, наконец, достигла своей вершины в лермонтовском «Маскараде» 1917 г. Система занавесов задавала все мотивы

трагедии, цвет выражал семантику пьесы. Так, яркий пурпур символизировал царственную роскошь империи, в различных формах из-под него выглядывало черное как мрачное предвещие конца. Черные поверхности постепенно двигались к центру сценической композиции, словно уничтожая все иные оттенки. Сцена приобретала визуальный образ бабочки, обозначающей мотив мимолетности и бренности всего сущего, снабженной серебристыми линиями и разбегающимися картами и масками. За одним занавесом оказывался следующий, уже бледно-розовый с сине-зеленым с изображением букетов, гирлянд и лент. На этом занавесе вкраплений черного было немного, они возникали словно случайные ноты. Такой грандиозной симфонии цвета сцена еще не знала.

В 1920-е годы на сцене Еврейского камерного театра начал свой московский период творчества М. Шагал, создавший образы в духе собственных станковых композиций, где образ конкретной среды переплывал в некую поэтизированную субстанцию. Ощущение сдвинутости всех предметов, их полеты строились в одном пространстве в разных перспективах, отчего и возникало впечатление надбытовых воплощений. Как отмечает Н. Апчинская, главным для творчества М. Шагала является религиозно-космическое начало, которое «определяло собой весь строй <...> независимо от сюжета все переворачивалось в буквальном смысле слова с ног на голову, верх и низ постоянно менялись местами, пластические формы сдвигались по отношению друг к другу, а разрушение стереотипов рождало комизм образов, служивший <...> оборотной стороной их космизма» [11, с. 4].

В начале XX в. в русском искусстве были найдены и опробованы в условиях сцены самые главные цветовые решения в качестве смыслообразующих в театральном искусстве. Дальнейшее развитие мирового и русского театра в этом направлении представляет собой эволюцию найденного, трансформацию и развитие принципиальных идей начала века и адаптацию этих концепций для различного сценического пространства.

Библиография

1. Березкин В. И. Искусство сценографии: От истоков до начала XX века: дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.01 / В. И. Березкин. Москва: 1987, 411 с.
2. Craig E. *Gordon Craig. The Story of his Life* / E. Craig. New York: 1968, 467 p.
3. Иттен И. *Искусство цвета* / И. Иттен. Москва: Д. Аронов, 2004, 96 с.
4. Голова Л. Г. *О художниках театра. Воспоминания* / Л. Г. Голова. Ленинград: Художник РСФСР, 1972, 171 с.
5. Визер В. В. *Система цвета в живописи: учеб. пособие* / В. В. Визер. С.-Пб., Питер: 2004, 190 с.
6. Боулт Дж. *Художники русского театра. 1880–1930* / Дж. Боулт. Москва: Искусство, 1990, 268 с.
7. Сидорина Е. В. *Русский конструктивизм: истоки, идеи, практика* / Е. В. Сидорина. Москва: Сов. художник, 1995, 240 с.
8. Березкин В. И. *Искусство сценографии мирового театра: Мастера XVI–XX веков* / В. И. Березкин. Москва: Эдиториал УРСС, 2002, 294 с.
9. Бенуа А. Н. *Мои воспоминания* / А. Н. Бенуа // Собр. соч.: в 5-ти кн. Москва: Искусство, 1980. Т. 2, Кн. 4-5, с. 519-520.
10. Пружан И. Н. *Л. С. Бакст* / И. Н. Пружан. Ленинград: Искусство, 1975, 232 с.
11. Апчинская Н. В. *Театр Марка Шагала* / Н. В. Апчинская. – Витебск: Изд-во ВГТУ, 2004, 22 с.

Levan KHETAGURI

Robert Sturua and Postdramatic theater

Rezumat

Robert Sturua și teatrul postdramatic

Dezvoltarea dramaturgiei naționale – concept binecunoscut în secolul al XIX-lea –, legată de intensificarea mișcărilor naționale din Europa 2-3 decenii în urmă, nu mai este actuală.

Secolul al XX-lea, arta teatrală, expresionismul au pus începuturile unui individualism foarte distinctiv. Scena teatrală i-a impus pe directori, pictori, compozitori drept autori ai operei de artă, ceea ce a reprezentat o declarație serioasă. În același timp, ei trebuiau să introducă probleme absolut noi prin teatru / mai târziu, prin textul teatral/.

Istoria teatrului trebuie examinată într-un context mai larg. Acest lucru ne permite să vedem că, în cele douăzeci și șase de secole de evoluție și experimentare, teatrul profesionist a trecut prin mai multe forme și a fost parte din istorie.

Suntem acum în epoca teatrului postdramatic.

Ultimul spectacol al lui Robert Sturua la Teatrul Național Rustaveli a fost pus în scenă în 2011, pe baza piesei lui Tamaz Chiladze

... Dar teatru lui Robert Sturua, atât în interior, cât și în exterior, se află încă în teatrul prodrumatic.

Cuvinte-cheie: Robert Sturua, Tamaz Chiladze, Teatrul Național Rustaveli, teatru postdramatic, teatru prodrumatic, performance.

Summary

Robert Sturua and postdramatic theater

The development of national dramaturgy – mythology well established concept of the XIXth century, linked to the intensification of national movements in Europe, in which 2-3 decades ago, which is not actual anymore. The role of the leader (also known as „attractor” in synergetics) in the self-organization process of the script can be assumed by: temporal or space elements, inciting events, the main characters’ personalities, etc. We will refer to the time coordinates of the script, especially the duration of the action vs. the subject’s dynamic.

Twentieth century, theatrical art, Expressionism started very distinctive individualism, the theater stage has stepped director, painter, composer, author of Art as a serious statement, but at the same time to introduce a completely new problems through drama /later theatrical text/.

We need to see the wider context of the history of the theater and see that the professional theater’s twenty-six centuries of evolutionary and experimental theater history has been passed on many forms, and saw that he was part of.

We are now in the era of postdramatic theatre.

The last performance of Robert Sturua at the Rustaveli National theatre was staged in 2011, based on Georgian play by Tamaz Chiladze

... But Robert Sturua’s theater inside and outside of the forms still prodrumatic theater.

Key words: Robert Sturua, Tamaz Chiladze, Rustaveli National Theatre, postdramatic theatre, prodrumatic theater, performance.

The development of national dramaturgy – mythology, well established concept of the XIXth century, linked to the intensification of national movements in Europe, in that 2-3 decades ago, I believed myself, that is not actual anymore.

Conservator, or better to say the old-fashioned theatrologists saying: „The dramaturgy is the basis of dramatic theater”, but the reality of today are different, the background of the theater is „theatrical text” [1], the author of that is not only a playwright.

It should be well understood. This does not mean that there is no drama or play writing as this profession is not needed anymore.

We say that next from the classic text (drama) based theatre are and operating a new theatrical forms, and it is reality... or we say that we are in the real world, or even remain as „surreal” and continue to deceive yourself.

Is the contemporary theater under totalitarian regimes? Does State need minded theater or theater „entertainers”, conformists, beyond that lies and false values, that was not so bad in the well established Soviet theater.

In which reality we are? Do we know all contemporary theatre theories or research indeed?...

After Robert Sturua's [2] last premiere in July 7th, 2011 (at the Rustaveli theatre) some of spectators start discussions – how far Sturua or European theatre from each other. Some of this thoughts was related mostly with local values only. Indeed the phenomenon of Sturua lies in the fact that it has always been part of the European theater and World Culture, member of the club („brotherhood”) where national borders are no longer applies.

Even in the Soviet theater director through his art, as well as many other intellectuals were destroying Soviet system „acceptable spontaneously freedom”. It should be very naive to think that the only politicians or dissidents, or the United States and Europe had to take care for the collapse of the Soviet Union. Soviet Union was „destroyed” by the citizens, who were changed mentally through decades by the intellectuals, including theater, film, literature, music etc. Art start stimulate public to forgot blindness and starting to see what was happened around them indeed. Study of truth and goodness, evil parse. Here's something to this „brotherhood” deeds of the Soviet Union, both inside and outside. And what to say or do to change history? Civilization that such efforts often proved that any lies have too short life.

As it turned out so far proved that this premiere *Hunting Season* (text by Tamaz Chiladze *Nadirobis Sezoni*) [3] was Sturua's last production at the Rustaveli Theater (composer Gia Kancheli, Stage design: Temur Ninua). In the performance 3 main characters: actress (Ia Sukhitashvili), her boy friend play writer (Goga Barbakadze) and actress's father or ex husband or street beggar at once (Zuka Papuashvili). She is in dreams and in rehearsals at home for a new show. In the performance are hunting on thy dynasty of American Presidents,

hunting on imagination and the reality, hunting on temporary and permanent, in the hunt for pain and nonchalant. The performance start with Walt Disney's *Snow White and the seven dwarf* romantic love song of Prince (on white horse), for that every woman looking for – and here we are particularly looking forward too. Perhaps this is why, as Guram Dochanashvili [4] in his play „Khorumi is Georgian Dance” is explain Georgian word „Suleli” (stupid) as person who is always wait, as well so many „stupid” – waiting people are around us. But do not imagine the end of the show one will disappointed us, so „animated” Prince will show up and himself in life will do Hollywood song again. Happy End with the prologue song, enforcing the law – Now is Hollywood main brand – made in USA. By the way *Happy Endings* successful establishment in USA was related with times of Great Depression. Something like of Happy End – is the visual image of the performance.

And after this video quotations you will have logical question – where is the dwarfs? But about this I go down...

Now what is in between the prologue and epilogue. In the middle of the performance story there are characters (but no Snow White as well dwarfs), surrounded by *The ghosts*, dreams, that is evident as it turns out, the old love and the „father's” my thema, strange „executors” from times of KGB, that looks similar to America's founder Fathers themselves, one big bed (in the right corner) – as stage and country as well, sometimes selected guys that behave as American models may turn even into dwarfs too.

Generally the theater sometime is horrible for the establishment, there may be everything in the shows. There may be said everything and about anybody as in Greek comedies. God blessed the opera! Where nobody may change anything in / don't mean artistic interpretations / – you move as railway and can't step from the track. Same time as alternative we may look at Robert Wilson's „operas”. We are still in XXI-st century, but most of the theatres with smell, flavor of XIXs century, but artistic taste not to mention.

This performance close to the theatre of signs, but at the same time the high level of acting re turn us to the so call traditional theatre. Characters move on proscenium, but all space of the big stage is used with phantasmagorical scenes, as visual theatre, with emotional and subjective eclectics of Robert Sturua that leads us from as text based the-

atre to happy end, through Hollywood song from political happy end to happening.

Local „profanes” who rewriting old plays or melodies, or translating foreigners and ignore copyright announce themselves as authors imagine that creating local or international culture. Unfortunately, however, there is nothing to set up and there is nothing to developed and however awards or „Значки и жетоны ГТО” [5], their creativity will not have any international or domestic values.

Where is the contemporary theater today and where are we now?

German Professor Hans –Thies Lemann by theatrical periodization is as follows:

- Predramatic theater / from the beginning till Racine/
- Dramatic (Drama) theatre / starting from Racine and after/
- Postdramatic theatre / since Robert Wilson’s „operas”/ [6].

This is global vision of global periods, each of that provides a manyprofessional details.

This time I can’t go into full details of this periodization, but must consider with some characteristics of the twentieth century.

Industrialism as point of view of artistic expression reflected not on only expressionism as movement in the theatre at the beginning of XX century, but strongly stimulate at the theatre stage directing, set design, music as strong statement of art strongly related with author and same time bringing on a stage a new original problems through new drama. In the theatre of expressionism characters were generated a collective faces (social group masks), there goal was „revolution”, thatwas necessary, but at the same time, we faced with re-evaluation of values and collapses of countries. The Revolution is happening, a revolution was necessary, but itis destroying everything and the terrible consequences followed. German expressionists think like this.

In practice expressionism in the theater brought alienation on the one hand, and on another hand stimulate political theater / Piscator / and Epic Theater / Brecht/.

With Brecht’s Epic Theater traditional Aristotelian theater was ended and a new era begins of non Aristotelian Theatre (formally, of course), but he remains in constant contact with the new theatrical track regardless of political theater.

Political theater is clearly distinguished from the twentieth century situation, it is perhaps the

one hand and on the other hand, the existence of different political regimes, also contributed to the democratic transition period. First directors who fight against totalitarianism, were shot, refired from the theater, arrested – why? This is the favorite question of Azdak [7] simple answer ... because you may not control the live theater. Censorship works well in the cinema, radio, literature / print / TV etc. There will be censored or close, but not in the theater during the performance. This is a proven method of Stalin, Hitler or many others, dictators generally big and little, that is why it is easier to fired from the theatre or kill them to censor live art.

State does not like theater and politicians, and church – was wrten by Lion Feuchtwanger – interestingly recalled century tradition, competition and on jellusytyamong theatre and politicians they both use stage, one his own and another state, country as stage both have spectators, one in the hall another all population (citizens) and big problem shall raised if people realized that theatre is in both sides [8].

In the agenda of political theatre was to bring back classical plays and create new myths – re-designing old ones. Now I will not continue with a talking about drama and theatre movements – avant-garde or decadence, intellectual drama, absurd or existentialism about a lot of „isms” and groups. I shall not talk about this.

Because it shall turn us again on a round cycle, about discourse of text based theatre in classic western theatre. It isn’t true that text-based theater is bad. And by the way totalitarian regimes in favor for Subdued theater. For example, the Soviet Union, it loved the ballet *Swan Lake*, especially ...

This is not the issue at stake. I ensure you that it would be a very primitive rather question to ask.

We need to see the wider context of the history of the theater and see that the XXVI century of professional theater through of evolutionary and experimental theater history has been passed on many forms, and saw that he was part of.

More than XXII century drama was using poetry as the main language of expression, it was replaced by prose, and it’s not surprising us that today both replacing by „massages”. In future it may be body language, physical movement come back and take important position at the theatre, as the origin of theatre itself, as sacred rituals shall be possible for theatre to bring back language as „acoustic mask” and movement as „plastic mask”.

Most of the established play writers or state directors are worry and complaining – everybody always lazy and hate to learn a new „languages” or upgrade their skills. It looks like the war between old and new businesses – who shall remain on the market and what shall replace.

What should we anticipate from the new theater, in postdramatic era?

– Global language of the theater, deverbalisation and „totalitarisation” – in terms of form and expression;

– Theatrical language, that is not comparable without other language in conjunction with a theatrical expression;

– Audience with Pan-ethnic perception system.

In recent decades, we were talking about MTV-generation, and now we are dealing with a generation of Facebook and Youtube-who have been talked through „smiles”, „likes” „shares” different acronyms and symbols and etc.

As was mentioned before the YouTube generation bring new reality of video citations, were sometime original authors not mentioned, that obliged us to some new frames for example respecting copyrights – to mention sources, inspirations etc.

Post dramatic theatre continues traditions of Robert Willson’s operas-spectators come back to „opera” /to physical theatre and contemporary dance and not to classical ballet or neoclassical/. Eugenio Barba mentioned: „Contemporary theatre and dance is syncretic and their division just ignorance [9] – but not classical opera, that became as museum – but postdramatic opera, where all arts forms expressed through interdisciplinary approach, and „singing” for future audience. After some time this may be a possible expression of the end of „postdramatic opera”, somebody shall say: „lets come back to the drama and attract the audience with storytelling and acting performances through classic dramas.– yes this is possible too, any time have his own face and audience his request.

Today the theater update requests and regardless whether it is a classic drama or postdramatic opera, the almost important to create art, but Robert Sturua inside his theater or outside still amazed us with his performances through postdramatic theater, but there are many others that still may not create not pre... not pro... or not post – theatres...

So do not be angry to theater and itis theorists and *Homo Ludens* who are expect to change the current „theatre persons” on stage and in life is not engaged in the world theater who sometimes faster time goes forward.

Bibliographical references and notes

1. Pavis Patrice. *Theater Dictionary*. Paris: 1987, p. 368-370.

2. Sturua Robert. World well known stage director, artistic director of Rustaveli National Theatre

3. Full version you could see on link – http://www.youtube.com/watch?v=1VNWuA_KLdIDochanashviliGuram – famous Georgian novelist, play writer (vized 15.06.2014)

4. Robert sturua famous quote from the play *Khanuma* by Aqvsenti Tsagareli, which was staged at the Rustaveli theater.

5. Lehmann Hans-Thies. *Postdramatic theatre*. London and New York: 2006, p. 34.

6. Berthold Brecht’s „The Caucasian Chalk Circle” character Robert Sturua’s one of the best performance staged in 1975, the question „why” was the key word one of his famous zongs.

7. Фейхтвангер Лион. *Собрание сочинений в 12 т.* Москва: 1963.

8. Barba Eugenio. *Theatre Anthropology*. In: *The Drama review*, No. 119m, New York: 1988.

Ana GHILAȘ

„Pictura verbală” – mod de comunicare în discursul dramatic

Rezumat

„Pictura verbală” – mod de comunicare în discursul dramatic

Prin termenul *pictură verbală* se înțelege imaginea verbală, receptată vizual, a unui obiect din textul literar, care formează planul descriptiv și cel narativ al stilului individual al autorului și caracterizează eul personal al acestuia. Pictura verbală contribuie la concentrarea semnificațiilor discursului, având o funcționalitate artistică diversă.

În articol sunt abordate rolul și funcțiile artistice ale „picturii verbale” în textul dramatic, realizate prin intermediul peisajului și interiorului ca moduri de comunicare și de exprimare plastic-sugestivă. Manifestându-se, în principiu, în didascalii (textul secundar al demersului dramaturgic), peisajul și interiorul contribuie la evidențierea viziunii artistice a autorului, a stilului său și a perioadei respective, ele îndeplinind și funcții de creare a atmosferei, caracterologice, psihologice ș.a., demonstrând, în special în imaginarul artistic al lui I. Druță, trecerea de la tradiționalism la modernism.

Cuvinte-cheie: discurs dramatic, didascalii, „pictură verbală”, peisaj, interior, funcții artistice.

Summary

„Verbal picture” – way of communication in the dramatic text

The „verbal painting” term means a verbal image, visually perceived, of an object of literary texts, which forms the descriptive and narrative framework of the author’s individual style and characterizes its personal ego. Having a varied artistic functionality, verbal painting helps on concentrating the meanings of the discourse.

The article addresses the role and artistic functions of the „verbal picture” in the dramatic text through the landscape and interior as ways of communication and plastic-suggestive expression. Being manifested mainly in didascalia (secondary text of the dramatic discourse), the landscape and interior contribute to highlighting author’s artistic vision, style and period which also have functions to create the atmosphere, characterologic, psychologic etc., demonstrating, especially in the artistic imaginary of I. Druță, the passing from traditionalism to modernism.

Key words: dramatic text, didascalia, „verbal picture”, landscape, interior, artistic functions.

Actualitatea abordării științifice a sintezei genurilor literare – liric, epic, dramatic (*sinteză intraliterară*) este susținută și de necesitatea investigării interdisciplinare a artelor – muzică, literatură, teatru, pictură, grafică (*sinteza artelor*). Istoria gândirii artistice și filosofice demonstrează că asemenea relații interdisciplinare devin actuale din perspectiva istoriei artei și a literaturii, a iconologiei și semioticii vizuale ori a psihologiei creației. În acest context, un rol deosebit îi revine specificității picturii verbale, aspect care, din punct de vedere culturologic, poate fi explicat prin faptul că vizualizarea capătă azi un rol domi-

nant în viața culturală. Astfel, la înțelegerea sensurilor și mesajului unui text, a stilului individual al autorului, dar și a eului său, îmbinarea, armonia artelor în imaginarul artistic devine un aspect important al receptării și interpretării, chiar al actualizării demersului.

Prin termenul *pictură verbală* se înțelege imaginea verbală, receptată vizual, a unui obiect din textul literar, care formează planul descriptiv și cel narativ al stilului individual al autorului și caracterizează eul personal al acestuia. Pictura verbală contribuie la concentrarea semnificațiilor discursului, având o funcționalitate artistică diversă.

Problema este una actuală în cercetare, fiind studiată mai mult la nivelul textului epic sau al celui liric [Cf. 3-4; 7; 10-12], dar deloc la cel al discursului dramaturgic, fapt pe care intenționăm să-l inițiem prin acest articol.

La o analiză a acestui tip de comunicare artistică, am constatat că în speciile genului dramatic, pictura verbală se manifestă mai mult în textul secundar – didascalii și mai puțin în cel principal – dialogul personajelor. Astfel că modul original al autorului de a transfigura în didascalii, prin limbaj plastic-expresiv, prin tipuri de imagini (vizuale, auditive, statice, dinamice etc.) peisajul, portretul sau interiorul, de exemplu, deschid noi orizonturi de a înțelege a subiectului dramaturgic de către regizor, actor, scenograf, muzician. Prin urmare, elementele ce contribuie la structura textului secundar sau Nebentextului, după M. Pfister (informațiile privitoare la mizanscenă) creează modul de înțelegere de către actori a Haupttextului, dialogului, a subiectului propriu-zis [8]. De aici, evident, și interpretarea de către actor a textului dramaturgic, originalitatea de pătrundere în esența, substanța acestuia. Totodată, asemenea elemente structurale, în special ale Nebentextului, relevă specificul viziunii artistice a autorului, tipul său psihologic, individualitatea lui creatoare în general.

Întru reliefarea viziunii artistice a individualității creatoare și a rolului sintezei artelor în discursul dramaturgic, ne vom referi la dramaturgia din anii '60-'70 a lui Ion Druță, prin care se manifestă tranziția de la tradiționalism la modernism în structura textului și în modul de gândire artistică, cea dramaturgică în special. Un rol important revine, în textele acestei perioade, îmbinării genurilor – dramatic, liric, epic, în care pictura verbală se manifestă mai ales în didascalii și uneori în limbajul personajelor din textul principal – dialogul ca mod de expunere artistică.

Așa cum discursul dramatic include două registre verbale diferite – cel al autorului/actorului și cel al personajelor, funcțiile artistice ale peisajului și ale interiorului sunt și ele variate: evidențiază viziunea dramaturgului, „trădează” felul său de a fi sau refuzările sale și caracterizează personajul ca entitate estetică și moral-psihologică, contribuie la crearea atmosferei ș.a. Conceptul de peisaj, ca și cel de interior presupun, în primul rând, ideea de spațiu, element specific pentru structura textului dramaturgic și a celui plastic, pictural. Într-o operă literară peisajul este un tip de descriere a naturii,

o imagine polifuncțională a naturii, cu propriile forme și conținut, ce reflectă stilul individual al personalității creatoare și stilul epocii respective. Iar interiorul constă în descrierea unui spațiu interior, cu funcții de caracterizare a personajului, de sugerare a modului de viață al acestuia, de creare a atmosferei. În același timp, se poate vorbi de un spațiu interior al omului, cel psihologic, spiritual, amintind, în context, de primul volum de poezii al lui George Meniuc, intitulat „Interior cosmic”. De fapt, atât peisajul cât și interiorul au în discursul artistic și funcții psihologice.

Referindu-ne la peisaj ca gen pictural, apelăm la investigațiile unui exeget în problemă, esteticianul italian Rosario Assunto, în viziunea căruia peisajul înseamnă, în primul rând, „un teritoriu mai mic sau mai mare, așa cum ne apare el vederii, constituindu-se ca obiect, cel puțin potențial, de reprezentare picturală”. Esențial este însă, afirmă el, să vedem și să înțelegem peisajul „ca realitate în care omul trăiește; realitate în care trăind, el o folosește direct și poate produce, o poate schimba în mai bine sau în mai rău” [1, p. 51]. Totodată, peisajul este „un spațiu limitat, dar deschis”, pentru că, spre deosebire de spațiile închise, el „are deasupra lui cerul, adică spațiul nelimitat; și nu reprezintă infinitul (în mod simbolic sau iluzionistic), ci se deschide către infinit, (...): constituindu-se ca prezență, și nu ca reprezentare, a infinitului în finit” [1, p. 57]. Chiar dacă, începând cu secolul al XX-lea, în pictură „se renunță treptat la arta perspectivei, la aluzia profunzimii”, artiștii devin interesați de elementele peisajului „care scapă (...) și artei figurative”, punând accent pe abstractizare, totuși tipul de peisaj (interior sau exterior) și modul lui de realizare reliefează stilul autorului și stilul timpului.

Atât în literatură, cât și în artele plastice peisajul și interiorul sunt obiecte de experiență estetică și, evident, subiecte de judecată estetică. Totodată, ambele sunt reprezentări ale spațiului și timpului, ceea ce unește pictura nu doar cu arta cuvântului, ci și cu arta spectacolului, arta teatrală. Doar că teatrul se deosebește de arta plastică prin mișcarea neîntreruptă a vieții pe care actorii o prezintă pe scenă și, în același timp, se apropie de aceasta prin segmentarea fluxului acțiunii în mizanscene, scene, tablouri, cu semnificații și valori artistice bine conturate. Semioticianul Iu. Lotman observa, în acest context, că viața, curgerea ei și pictura, de cele mai multe ori, comunică între ele prin intermediul teatrului care îndeplinește funcția unui cod intermediar, cod-traducător [13]. Discursului

spectacular îi precede însă textul literar, astfel încât codul literar este tradus în cod teatral, iar peisajul, interiorul, uneori portretul din textul dramatic sunt realizate artistic, transformate în cod plastic, apoi teatral de pictori scenografi, actori. Peisajul și interiorul, cum am menționat, sunt atestate în discursul dramatic, în principal, în didascalii, comportând diverse semnificații și funcții artistice.

În piesele lui Ion Druță, de exemplu, se manifestă o trecere de la gândirea artistică tradițională la cea modernă la nivel de conflict, tipologie a personajului și probleme abordate, autorul creând un teatru poetic în anii '60 și evoluând spre elementul publicistic și cel realist în anii '80-'90. În această (ultima) perioadă un rol important îi revine intertextualității biblice în imaginarul său artistic. Modalitățile de expresie plastică în realizarea unui teatru poetic (metafora, simbolul, repetiția și tipurile ei, asonanța, aliterația ș.a.) se manifestă, în special, în modul de transfigurare artistică prin mijlocirea peisajului și interiorului. Aceste elemente ale structurii discursului ocupă un loc mai mare și sunt mai amplu realizate în piesele semnate de autor în anii '60 – începutul anilor '70.

În didascaliiile din prima dramă druțiană, „Casa mare” (1959), aflăm peisaj cu funcție de creare a atmosferei, de caracterizare a stării personajului sau chiar a principiilor lui morale. De cele mai multe ori interiorul/descrierea de interior este susținută de elemente ale peisajului:

„O casă largă, așezată trainic, țărănește. În fund – două ferestre mari, prinse de o ușă cu sticlă, care, împreună cu ferestrele, frumos arcuite toate trei, ocupă mai tot peretele din față. În mijlocul odăii, o masă cu tacâmuri, cu scaune rânduie în jur. Pereții și tavanul, lucrați nu atât cu inima cât cu sufletul. În colțul din dreapta se zărește o ușiță mică, ce dă în bucătărie. În lungul peretelui din stânga, o sofcă cu rămășițe de zestre.

Totul e proaspăt, curat, frumos rânduit. Ferestrele și ușa – larg deschise. În fața casei cresc câteva tufe de liliac, printre care se zăresc creasta unui gard împletit din nuiel și o portiță” [5, p. 4].

Interiorul îmbină elemente de vechi și nou prin imaginea vizuală, de factură luminoasă: „În fund – două ferestre mari, prinse de o ușă cu sticlă, care, împreună cu ferestrele, frumos arcuite toate trei, ocupă mai tot peretele din față”. Masa din mijlocul casei, cu scaune împrejur este un însemn al casei mari tradiționale, iar tacâmurile caracterizează stăpâna și sugerează așteptarea ei.

Atitudinea autorului față de personaj constituie un element caracterologic pentru cititor, dar mai ales, pentru regizor și actor, care ar trebui să pună în scenă piesa și să transmit felul de a fi și starea personajului: „Pereții și tavanul lucrați nu atât cu inima cât cu sufletul”. Covorul, „o sofcă cu rămășițe de zestre” sunt și ele însemne tradiționale, dar detaliul „rămășițe de zestre” capătă valențe diferite: este ceea ce a rămas din zestrea Vasiluței când se măritase, este ceea ce mai rămâne pentru a mai fi iar mireasă, este o parte a trecutului care nu se mai întoarce? Sunt întrebări ale cititorului, dar și însemne specifice pentru regizori versați. Elementul tradițional continuă prin descrierea exteriorului – metafora „creasta unui gard împletit din nuiel”, undeva, la mijlocul satului „flăcăii fac joc”, cu deschiderea spațiului – ferestrele și ușile larg deschise”, cu portița, simbol cu multiple valențe în creația druțiană, cu tufe de liliac, ce introduce o cromatică și luminozitate, o stare de primăvară, de înnoire.

Mai constatăm că la Druță didascaliiile descriu un spațiu ce devine martor, dar și participant la acțiune: el predispune la gesturi sufletești și la desfășurări de acțiune, punctează momentele de tensiune, marcând destinul personajelor, iar casa simbolizează în imaginarul său artistic neamul, istoria și destinul lui, alteori intimitate, spațiu sacru ori eternitate.

Ne convingem, astfel, de faptul că lumea artistică a operei de artă include și elemente ale culturii materiale ca totalitate de obiecte create de om. De multe ori obiectul devine o parte indispensabilă a modului de a înțelege caracterul sau felul de a fi al acestuia. În imaginarul artistic el capătă semnificații multiple. Astfel, în macro-didascalia din drama druțiană, interiorul, obiectele descrise și modul de aranjare a lor, de rând cu funcția cognitivă și cea caracterologică, îndeplinesc și o funcție culturologică: prin intermediul descrierii casei mari receptorul află despre un specific național. În acest sens, realizarea scenică a piesei în mai multe teatre naționale demonstrează plurivalența interiorului ca element de structură al discursului dramatic druțian.

În contextul specificului perioadei șaizeciste în care s-a afirmat I. Druță, perioadă cu largi deschideri în toate aspectele vieții sociale și, mai ales, a celei culturale, „întoarcerea la izvoare” – la specificul etnic, la poezia sufletului național, s-a manifestat, evident, și în creația artiștilor plastici. Ne referim aici la investigațiile cercetătoarei

Ludmila Toma privind creația pictorului Mihai Grecu. Autoarea evidențiază, de asemenea, rolul folclorului, al elementului etnic în viziunea artistică a acestei individualități creatoare, „primul pictor din Moldova care s-a inspirat din tradițiile artei populare”, demonstrând „consecvent și cu fermitate, valoarea estetică a diferitelor forme ale ei (...)” [9, p. 10]. Un exemplu pe care îl aduce criticul de artă în acest context este compoziția „Zi de toamnă” (1964), discurs artistic ce „sugerează ideea că natura și oamenii de la sate trăiesc în același ritm, sunt inseparabili și frumoși în aceeași măsură” [9, p. 10].

În ce privește conceptul de peisaj ca gen plastic, pictorul M. Grecu observa: „Cea mai frecventă lacună a peisagiștilor noștri constă în reprezentarea pasivă a unui colț de natură – chiar cel mai modern în esență – care, mai apoi, prin simpla majorare a proporțiilor devine tablou (...). Crearea unui tablou presupune concentrarea observației asupra vieții... Peisajul poate emoționa, poate inspira, poate genera gânduri profunde, poate da optimism. Esențial este să fie pictat de mâna unui contemporan, de mintea unui contemporan, de sentimentele unui contemporan” [9, p. 10]. Constatăm astfel că viziunea pictorului asupra peisajului presupune co-participare emotivă a artistului și, esențial, o abordare contemporană, actuală, implicit modernă, a acestui gen de artă.

Revenind la „pictura verbală” din imaginarul artistic al contemporanului său Ion Druță, vom observa că un specific spiritual etnic atestăm și în drama acestuia „Doina” (1968), în care un rol important îi revine peisajului, mai concret tabloului ca mod de expunere literară. În acest discurs dramatic, în principiu, lipsește interiorul ca spațiu al desfășurării acțiunii, el fiind doar amintit. Acțiunea se desfășoară în curtea lui Tudor Mocanu, țărănul devenit pragmatic, dar care mai păstrează, în subconștient, fiorul doinei ca o chemare arhetipală, care este nu doar cântecul – simbol al spiritualității neamului, ci și al unui examen de conștiință al protagonistului. Imaginea Doinei ca personaj este realizată artistic atât în textul secundar al dramei cât și în cel principal, fiind transfigurată prin îmbinarea elementelor de peisaj cu portretul:

„Ascultă până la capăt, să vadă ce avea cântecul să spună, se miră de atâta frumusețe. După care rămâne smerit, molcom, de parcă ar fi fost la judecată, de parcă ar fi fost la spovedanie. Și iată că prin țesătura acelor melodii încep a se cerne, rotind sub bolta cortului, flori de măr, flori de

cireș. Nici Tudor, nici Veta nu se miră de una ca asta, iar din ninsoare se arată o coastă de imaș, o stână veche, o ațșoară de fum cu un cioban îngândurat la vatra focului. Între stână și foc crește un copăcel și stă rezemată de acel copăcel o fată. O simplă fată de la țară – fustișoară de cit, bluză de in brodată, basma albă. Stă vrăjită de fluierul ciobanului, zâmbind când o îndeamnă cântecul, întristându-se împreună cu el. Și tot ninge, ninge, iar împreună cu acea ninsoare se topește vedenia de basm”.

Floare de măr, floare de cireș, floare de zarzăr, descrise în cădere lentă, devin leitmotivul textului dramatic, pregătind astfel intrarea în acțiune a personajului Doina și contribuind la caracterizarea celorlalte personaje din familia lui Tudor Mocanu [Cf. 6]. Didascalia druțiană citată mai sus demonstrează, totodată, specificul peisajului ca o accentuare a întregului, nu a particularului și senzația plenitudinii și a unității lumii, în special unitatea spirituală, arhetipală a sufletului unui neam. Totodată, peisajul relevă ideea că natura este veșnică, precum valorile spirituale naționale, specificul etnic fiind transmis și prin imaginea „plaiului ca din poveste”, după o expresie poetică a lui G. Vieru sau a „spațiului mioritic”, după filosofia culturii lui L. Blaga [2, p. 10, 16.]

Astfel, chiar dacă se manifestă o îmbinare dintre elementul narativ cu cel descriptiv, totuși descriptivul, peisajul are aici rolul principal. Compoziția peisajului, adică relația dintre obiecte și spațiu, este una amplă, desfășurată. Relația dintre real și ireal, mitic, transpusă cromatic prin cenușiu, alb, repetiția verbului „ninge” – o imagine vizual-dinamică – relevă un ritm spațial lent.

În alt discurs dramatic druțian, „Păsările tinereții noastre” (1972), macro-didascalia plăsmuită din peisaj, descriere de interior, susținute de elemente narative, prezintă un spațiu mai larg decât în primele două piese numite mai sus. Peisajul însă este mai „restrâns” la nivelul lirismului, e transfigurat artistic în enunțuri scurte, fiind mai puțin poetic decât în drama „Doina”. Faptul denotă, în mod evident, și un anume mod de gândire artistică în perioada respectivă – anii '70 ai secolului al XX-lea.

„Larg de stepă, dealuri și vii. Amiaza unei zile de vară. Grâne coapte, cer senin, liniște și pace. Când se naște vreun vuiet, văile îl prind și-l duc până hăt departe, pentru care lucru oamenii, dacă au vreo treabă, nu-și trudesco picioarele, ci se strigă unul pe altul, lăsând valea să alerge”.

Este începutul macro-didascaliei, un tablou pictural și auditiv creat dintr-un câmp lexical al verii și al câmpiei, precum și din aliteratie („Când se naște vreun vuiet, văile îl **prind** și-l **duc** până hăt **departe**”). Perspectiva se restrânge de la „larg de stepă” la o casă veche:

„O casă veche și săracă, o bojdeucă din cele de demult. Hornul cuptorului, o măsuță, câteva scăunașe, o vechitură de scrin. Sub horn fumegă tizicul. Pereții sunt aproape goi, tavanul pântecos, scăpătat din baiere, se odihnește pe un stâlp pus de-a dreptul în mijlocul casei. Dacă n-ar mocni focul în vatră, odaia ar părea pustie – nici țipenie de om și numai crucea singurei ferestruici cernește pe seninul cerului de vară.

Într-un târziu cineva bate la fereastră. Se aude glasul lui Andron:

– Mătușă Ruță! Hei, acasă-i baba?”

Interiorul prezintă ce a mai rămas din tradiție, detaliile vorbesc de la sine: „o bojdeucă”, „o vechitură de scrin” (în comparație cu sofa din casa mare a Vasiluței), „tavanul scăpătat din baiere”, „tizăcul”. Clarobscurul creează atmosfera din interior, în comparație cu „seninul cerului de vară”, care e și un contrast cromatic cu funcție simbolică, cognitiv-characterologică: „crucea singurei ferestruici cernește pe seninul cerului de vară”. Este, simbolic, crucea pe care o duce mătușa Ruța, este negrul („cernește”) opus seninului cerului, iar diminutivul „ferestruica” semnifică și ea o mică posibilitate a deschiderii spre exterior, spre lume a sufletului Ruței, neînțeles de majoritatea celor din jur. Astfel că interiorul capătă ample semnificații, contribuind, prin contrast, simbol, detaliu, clarobscur, la crearea unei atmosfere a desfășurării acțiunii, având, totodată, și funcție premonitivă.

Peisajul și interiorul în celelalte părți ale textului creează cele două lumi: a satului și a mătușii

Ruța, iar casa (Ruței, a lui Pavel) are, în principiu, funcție caracterologică. Spațiul exterior, mai restrâns sau mai amplu, îndeplinește și funcție de leitmotiv la nivel de structură a textului, de închidere și deschidere sau de „înțărare” a acțiunii propriu-zise din textul principal al demersului. Astfel, la finele fiecărui tablou și/sau părți din drama *Păsările tinereții noastre* revine peisajul ca închidere a acțiunii și ca generalizare a atmosferei:

„Un amurg prelung și pașnic. Peste văi, peste dealuri, acolo unde a apus soarele, mai arde pe geana cerului un brâu roșu, fierbinte.

Tihnă de jur-împrejur, numai țărăieci se aud prin grânele coapte și iară răsare îngrijorarea cea mare.

- He, măi, ce mai nouu?

Ja-lee... „

Transpus artistic prin metaforă și asonanță ce creează o imagine sonoră, peisajul nu doar transmite o pace adâncă a naturii și a omului, un sfârșit al acțiunii în acest tablou, ci și sugerează, totodată, prin lexemul „îngrijorare”, o neliniște. Astfel încât peisajul are funcție de fundal al acțiunii, dar și una psihologică prin continuarea textului secundar în cel principal (dialogul personajelor). Peisajul comunică așadar un spațiu, un timp al zilei, dar și neliniștea sătenilor privind starea de sănătate a lui Pavel, unul dintre personajele principale.

Asemenea aspecte ale „picturii verbale” din didascaliiile drugiene au valoarea lor incontestabilă. Este evident că, în special, pictorului scenograf îi revine misiunea de realizare-creare a imaginilor și subtextului din didascalii, în special peisajul și interiorul. Or, de modul cum este „lecturat”, înțeles textul prim, cel literar, depinde perspectiva de interpretare artistică a lui, în așa fel atât discursul literar cât și cel teatral rămânând pentru spectatori opera aperta.

Referințe bibliografice

1. Assunto Rosario. *Peisajul și estetica. Natură și istorie*. În 2 volume. Vol. 1. Traducere de Olga Mărgineanu. Prefață de Dan Grigorescu. Postfață de Vittorio Stela. București: Meridiane, 1986, p. 51.
2. Blaga Lucian. *Trilogia culturii*. Vol. 2. *Spațiul mioritic*. București: Humanitas, 1994, pp. 10; 16.
3. Collot Michele. *Paysage et poésie*. Paris: José Corti, 2005.
4. Collot Michele. *La poésie moderne et la structure d'horizon*. Paris: PUF, 1989.
5. Druță Ion. *Scrieri*. În 4 volume. Vol. 4. Chișinău: Literatura artistică, 1987, p. 4.
6. Ghilaș Ana. Simboluri ale identității etnice în dramaturgia basarabeană. În: Anuarul Institutului de Etnografie și Folclor „Constantin Brăiloiu”, Tomul 23, Academia Română: București, 2012, p. 179-186.
7. Greenham D. Landscape and Ideology in American Renaissance Literature: Topographies of Skepticism. In: *Journal of American Studies*. 2005, December, p. 545–546.
8. Pfister Manfred. *The Theory and Analysis of Drama*. Cambridge University Press, 1988, p. 13-14. Apud: Nelega Alina. *Structuri și formule de compoziție ale textului dramatic*. Cluj-Napoca: Eikon, 2010, p. 301.
9. Toma Ludmila. *Mihai Greco*. Chișinău: Editura Uniunii Scriitorilor, 1997.
10. Șușară Pavel. Un pictura poesis. În: *România literară*, 2002, nr. 39.
11. Дмитриевская Л. Н. *Портрет и пейзаж: проблема определения и литературного анализа (портрет и пейзаж в рассказах З. Н. Гиппиус 1890–1900-х гг.)*, Москва: ИПК «Литера», 2005.
12. Лосев А. Ф. Проблема вариативного функционирования живописной образности в художественной литературе. В: *Литература и живопись*. Ленинград: Наука, 1982, с. 31-65.
13. Лотман Ю. М. *Статьи по семиотике культуры и искусства*. Санкт-Петербург: Академический проект, 2002, с. 388-400.

Dorina KHALIL-BUTUCIOAC

Dramaturgia contemporană din Republica Moldova în context european: dilemele sincronizării

Rezumat

Dramaturgia contemporană din Republica Moldova în context european: dilemele sincronizării

În perioada în care regizorii practic nu mai au nevoie de dramaturgie, începând cu anii '90 ai secolului trecut până în prezent, autorii dramatici din Republica Moldova Val Butnaru, Nicolae Negru, Constantin Cheianu, Irina Nechit, Dumitru Crudu, Nicoleta Esinencu ș.a. revelează efortul de a fundamenta noi structuri de creație. Marcați de schimbările social-politice continue din țară, acești dramaturgi se inspiră din esteticile teatrului absurdului, dar se aliniază apoi la teatrul post-modernist și post-dramatic. Prin viziune, probleme, limbaj și mijloace textele lor denotă tentația și, uneori, vocația de a se sincroniza cu mișcările teatrale universale.

Astfel, acest studiu se axează pe analiza locului dramaturgiei din Republica Moldova în contextul teatral universal și a modului acesteia de a dialoga cu teatrul și cu publicul contemporan. Or, chiar dacă multe piese ale dramaturgilor basarabeni sunt traduse, editate și montate în țară și peste hotare, dilemele unei sincronizări alini-ate și generalizate a dramaturgiei naționale se perpetuează.

Cuvinte-cheie: dramaturgie, teatru, sincronizare, postmodern, post-dramatic.

Summary

Contemporary drama of Moldova in the European context: dilemmas of synchronization

When directors actually do not need drama anymore, starting with 90s of last century till now, the dramatic writers from Moldova – Val Butnaru, Nicolae Negru, Constantin Cheianu, Irina Nechit, Dumitru Crudu, Nicoleta Esinencu and others, reveals the effort to substantiate new creative structures.

Being marked by the continue socio-political changes in the country, these playwrights are inspired by the aesthetics of theater of the absurd, but they aligns to post-modernist and post-dramatic theater. Through visions, problems, language and tools their texts indicate the temptation and, sometimes, the vocation to synchronize with universal theatrical movements.

This article is axed to analyses of the place of drama from Moldova in the theatrical universal context and the way it's dialogizing with theater and with contemporary audiences. Or, even if many dramas it is translated, edited and staged in the country and abroad, dilemmas of a aligned and generalized synchronization of national drama is perpetuated.

Key words: drama, theater, synchronization, post-modernist, post-dramatic.

Începând cu anii '90 ai secolului trecut, dramaturgia din Republica Moldova este marcată de primele „șocuri” ale schimbărilor social-politice și ale apariției teatrului „Eugène Ionesco” din Chișinău. Manifestându-se pe un teritoriu exi/izolat, dramaturgii Val Butnaru, Nicolae Negru, Constantin Cheianu, Irina Nechit, Angelina Roșca, Dumitru Crudu, Nicoleta Esinencu ș.a. revelează efortul comun de a fundamenta noi structuri de

creație, dar și de a realiza următorul „program”:

1. sincronizarea cu dramaturgia română, și ea în proces de sincronizare, prin eliminarea decalajelor între teatrul basarabean și cel românesc;
2. dialogarea cu „mișcarea ideilor” din lumea post-modernă;
3. sincronizarea cu dramaturgia occidentală și cu teatrul post-dramatic.

Or, la sfârșitul anilor '80, estomparea proce-

sului de sincronizare în materie de scriere dramatică națională se datora proliferării unei dramaturgii cu caracter tradiționalist, frecventată de I. Druță, D. Matcovschi, iar autorii dramatici precum N. Esinencu, A. Strîmbeanu, A. Burac, Gh. Calamanciuc, M. Șt. Poiată sonorizau ecouri ale unui „modernism” întârziat.

Acum, când întreaga literatură română trece la o europenitate în adevăratul sens al cuvântului, fiind parte componentă a cauzelor și efectelor globalizării accelerate, ale schimburilor interculturale și ale transferurilor interdisciplinare, necesitatea evaluării nivelului, potențialului și a statutului dramaturgiei basarabene contemporane în plan național și internațional este cu atât mai evidentă. Or, până în prezent ne tot întrebăm care sunt criteriile de receptare a literaturii române, deci și basarabene, în străinătate: literar-artistice sau social-politice?

Problema locului pe care România trebuie să-l ocupe în raport cu civilizația occidentală, pusă în discuție încă de Eugen Lovinescu [3], rămâne o dilemă actuală și deschisă. Or, în sensul inițial al sincronismului lovinescian, mutația valorilor estetice spre lumea occidentală, inclusiv în domeniul dramaturgiei, ar trebui să manifeste nu doar imitație, ci integrare printr-un specific național. Iar tipul european de gândire în spațiul cultural românesc ar trebui să se realizeze prin recomandarea unui model european de scriere și receptare. Astfel, E. Lovinescu insistă asupra renunțării la discursul *conotativ* balcanic, pledând pentru practicarea unui discurs *denotativ*, logic, rațional, de sorginte europeană. În acest sens, dramaturgia națională din anii '90 începe să se sincronizeze cu cea europeană, însușindu-și mai mult sau mai puțin reușit aceleași repere epistemologice, dar afirmându-și modul propriu de a fi. Însă, de atunci și până în prezent, dintr-o tradiție a stereotipiilor de gândire care vine dintr-un fel de tinerete a noastră culturală, dramaturgia din Republica Moldova este nevoită să treacă printr-un dublu proces de sincronizare: cu dramaturgia românească și cu cea universală. Și, din cauza că valorificarea dramaturgiei basarabene începe pe plan românesc, se profilează mai multe oportunități neexploatate pe plan internațional.

Scriitorii din Republica Moldova care excelează în alte genuri literare au eliminat mai rapid decalajele, fiind uneori chiar superiori în topurile literare românești. Ei și-au învins complexe mai vechi, și, într-adevăr, „... *la ieșirea din comunism*

și de sub presiunea cenzurii, scriitorii tineri basarabeni n-au simțit nici o afinitate cu „precursorii”, „sincronizându-se” firesc și rapid (în sens lovinescian) cu formele cele mai noi de creativitate de la vest de Prut. Cultural vorbind, „integrarea” româno-basarabească (sau româno-română, cum se mai spune) s-a produs, oricâte dificultăți, neînțelegeri, complexe și frustrări se mai pot exprima, oricât de vocal” [1]. Or, noii scriitori, deci și dramaturgi basarabeni, au cu totul altă percepere a realității sociale și culturale, altă mentalitate, alte modele, nu doar pe cele românești sau rusești. Surprinși de „*Melancolia descendentă*” [6, p. 259], ei nu se lasă cuprinși de „*angoasa influenței*”, proces descris de către Harold Bloom. Universul valoric al acestei literaturi dramatice se inspiră de la *esteticile dramaturgiei moderniste și absurde și de la convențiile teatrale postmoderniste* din afara țării, denotând totodată o autentică tentă de originalitate. Dramaturgii anilor '90 calcă respectuos, dar nu smerit, pe dale semnate de E. Ionesco, S. Beckett, A. Adamov, A. Camus, L. Pirandello, etalând talentul „digerării” (Paul Valery) „corpului” literar universal, dar și preocuparea de sincronizare nu doar cu literatura din România, dar mai ales cu (post)modernismele și cu restul temelor, tendințelor și orientărilor culturale internaționale.

Pornind de la teza că o anume stare de spirit, o tipologie creatoare și certe fapte culturale de tip postmodernist pot fi detectate în palmaresul literaturii basarabene în poezie și proză, e ușor de demonstrat că și dramaturgia anilor '90 asimilează și vehiculează unele probleme, motive, structuri, demersuri creatoare și modele artistice ale acestui „concept cameleonic” pentru a se sincroniza cu actualitatea universală. Dramaturgii basarabeni au stimulat funcționarea „heterogenității”, re-instituind noi tipuri de mixaj lirico-dramatic sau epico-dramatic în piesele *Saxofonul cu frunze roșii*, *Fratele nostru*, *Iuda*, *Iosif și amanta sa* și *Cum Ecclesiastul discuta cu Proverbele* de V. Butnaru, *Cvartet pentru o voce și toate cuvintele* de M. Șleahțișchi și N. Leahu, *Doamna din Satul-florilor-ce-mor* și *Ametist* de Irina Nechit etc., *Revine Marea Sarmațiană și ne întoarcem în Carpați* de N. Negru, *Luministul* de C. Cheianu, *Stația terminus* de M. V. Ciobanu etc. În aceleași texte sunt *de-mitizate* și *re-mitizate* grav-ironic unele mituri arhetipale. De exemplu, numele personajului „Iosif” din piesele *Iosif și amanta sa* de V. Butnaru și *Revine Marea Sarmațiană...* de N. Negru ne trimit cu gândul atât la *Iosif și frații săi* de Thomas Mann,

cât și la intertextul biblic. Or, dialogul intertextual cu capodoperele tuturor timpurilor devine intimă și pentru dramaturgii basarabeni, ei făcând brava-dă de cultură generală (sau / și elitistă?) prin etalarea ostentativă a unui sofisticat aparat de referințe cărturărești și trimiteri erudite.

Cum „*orice discurs posibil azi este prin forța lucrurilor doar un fragment alcătuit din fragmente*” [2, p. 8], ca și dramaturgia universală, cea autohtonă supune unui profund proces de deconstrucție atât structura și limbajul pieselor, cât și personajul. Dramaturgii naționali ai anilor '90 desființează și dezeroizează personajele fie prin negare, configurând un „*eu de gradul zero*”; fie prin impersonalizare, creionând un „*eu scindat*”; fie prin supra-personalizare, schițând un „*eu plural*” fragmentat în duete, trio-uri..., tehnicile de re-punere sub semnul interogației a identității personajului fiind multiple.

În textele dramatice scrise la intersecția dintre secole, acești dramaturgi se caracterizează printr-o anume angajare vizavi de realitate, „*coborând și dramaturgia în stradă*” pentru a conjuga „mai-mult-ca-prezentul” realității umane, sociale și politice în piesele realist-documentariste: *Luna la Monkberry*, *In container*, *Volodea*, *Volodea...*, *Cu bunelul ce facem?*, *Țara asta a uitat de noi* de C. Cheianu; *Eu pentru cine Votetz?* de Val Butnaru; *Coridorul morții* de I. Nechit. Or, fascinația documentului a fost cvasigenerală și în dramaturgia din Est. Totodată, obsesia realului care glisează în / din imaginar e tratată prin *saturarea textelor cu semne, simboluri, coduri*, multiplicitatea vieții fiind validată printr-un limbaj cu toate ambiguitățile și șaradele, încifrările și codificările sale.

La debut de secol XXI, curba dramaturgiei contemporane din Republica Moldova pornește dintr-un punct al unui „apetit” pentru o *nouă dramaturgie*. Prin viziune, structuri, limbaj, textele pun sub lupa cercetării un întreg evantai de probleme și introduc tehnici noi, aliniindu-se la teatrul post-dramatic. În efortul continuu de sincronizare cu alte dramaturgii din spațiul cultural universal, potențat de noile orientări din teatrul european, influențându-l la rândul lor, piesele contemporane autohtone se disting prin revenirea la o stilistică realistă. Astfel, în evoluția dramaturgiei naționale contemporane poate fi făcută o distincție clară între mai multe linii strategice. La o extremă se situează „aripa reformistă” a autorilor dramatici piesele cărora nu (mai) exploatează latura poetică a realității, interesate fiind de

partea ei brutală și absurdă, răspunzând haosului lumii printr-un haos al construcției, compunând tablouri scenice din fragmente de dialoguri și de replici neterminate, renunțând la caractere și eroi desenați amplu și complet. În piesele contemporane basarabene vom auzi, deci, ecouri de *in-yer-face theatre*, ce are drept scop să-și șocheze și să-și zguduie spectatorii, materializat la noi parțial de Dumitru Crudu și magistral de Nicoleta Esinencu. Textele ei sunt construite sub formă de poeme cu replici scurte, tăioase, nervoase, indignarea ei auzindu-se în *Fuck.Eu.Ro.Pa!*, *RHII Pozitiv*, *Radical md*, *Mame fără p...dă*, *Dromomania* etc. Or, „... *scrisul Nicoletei Esinencu, puternic și foarte personal, se înscrie, cu rezervele subliniate mai sus, într-un adevărat curent de generație care s-a manifestat în Europa de Est în ultimii ani și care are înruditii evidente cu tonul violent al multor tineri dramaturgi occidentali (Sarah Kane, Marius von Mayenburg, Xavier Durringer...), chiar dacă revolta lor pleacă de pe poziții diferite...*” [4].

O altă latură a noii dramaturgii se orientează spre document, fiind înrudită cu *verbatim*-ul teatrului anglofon: *La o halbă de bere* de Angelina Roșca, *A șaptea Kafana* de M. Fusu, D. Crudu și N. Esinencu, *Verbatim în câmp* de studenții AMTAP, *Casa M* de Luminița Țicu. Planul comun pe care se întâlnesc dramele noi este reacția față de realitatea din jur, la baza multor piese și respectiv spectacole stând reportaje, cronici, interviuri din presă. Și în Republica Moldova impactul noilor texte dramatice, deloc unitare ca și cele universale, s-a cuantificat în diseminarea interesului concret pentru temele contemporane fixate în scris. Astfel, atât dramaturgii anilor '90, cât și cei contemporani din Republica Moldova, se caracterizează prin tentația și, uneori, vocația de a se sincroniza cu mișcările teatrale universale, începând, între timp, a fi montați în țară și peste hotare.

A deschis drumul dramaturgiei basarabene în România Val Butnaru cu piesa *La Veneția e cu totul altfel*, care în 1990 a fost montată la Teatrul Național „Mihai Eminescu” din Botoșani. Șirul montărilor prin țară ale pieselor sale l-au urmat *Avant de mourir* la Teatrul „Tudor Vianu” din Giurgiu, cu titlul „*Tangou de adio*” în 2010–2011, *Fotografii cu clovni invizibili* care a fost prezentat de Ingrid Robu și Alexandru Arion din Cluj în 2011. În anul 2009, piesa *In container* de C. Cheianu a fost pusă în scenă la Teatrul „Odeon” din București și la Ate-neu Tătărași din Iași, iar *Made in Est* – la Teatrul Național „Vasile Alecsandri” din Iași. De cele mai

multe montări în România s-au bucurat piesele lui D. Crudu, *Accidentul...* său fiind prezentat ca și spectacol-lectură la Dramafest în 1999, apoi montat la Radio Iași în 2000. Piesa *Crima sângeroasă din stațiunea violetelor* a fost montată la Teatrul Național „Marin Sorescu” din Craiova în 2003, iar în 2006 – *Duelul* la Teatrul Național din Cluj-Napoca și *Steaua fără... Sebastian* la Ateneul Tătărași. Tot acolo, în 2012, a fost pus în scenă textul *CHECK-IN*, iar *Oameni ai nimănui* a avut premiera la Teatrul „Mihai Eminescu” din Botoșani în 2013. Dramaturgii C. Cheianu cu *Achitarea lui Salieri* în 1998 și Val Butnaru cu *Șase autori în căutarea unui personaj* în montarea lui Petru Hădărcă din 2007 au ajuns în patrimoniul teatral al Radio România Cultural.

Numărul textelor dramatice montate în afara spațiului românesc nu este chiar atât de impunător, dar denotă o tendință de sincronizare modestă la început de secol XXI. Astfel, piesa *In container* de C. Cheianu este prezentată ca Spectacol-lectură la Festivalul *Szene Moldau* din Dresda, Germania, în 2008, iar *America unu* de D. Crudu – ca spectacol la Festivalul „Mittelfest din Milano în 2001. Același festival i-a găzduit în 2003 un scurtmetraj realizat la Universitatea de Film Udine după piesa *Carmen la Chișinău*, scrisă împreună cu Nicoleta Esinencu. Piesa colectivă *A șaptea kafana* a lui M. Fusu, N. Esinencu și D. Crudu a fost pusă în scenă nu doar în Republica Moldova și România, ci și în Suedia și în alte țări.

Cea mai cunoscută peste hotare rămâne până în prezent lucrarea Nicoletei Esinencu *Fuck You, Eu.ro.Pa!*, fiind una dintre piesele câștigătoare ale concursului *dramAcum* (2004). A fost montată la Chișinău, Galați, Brașov, Cluj, New York, Moscova, Nancy (Franța), Kanasawa (Japonia), Zilina (Slovacia) etc. Publicarea piesei în *reader-ul Pavilionului României* la a 51-a ediție a Bienalei de la Veneția (2005) a stârnit controverse politice în România și Republica Moldova. Premiera mondială a piesei *Dromomania*, scrisă în 2006 la Chișinău, mai întâi în rusă, apoi tradusă în română (de Mihail Vakulovski), franceză și germană, a avut loc la Schauspielhaus Düsseldorf, în aprilie 2006. Tot în 2006, N. Esinencu scrie la Chișinău *Tzap Tzarap* și în 2007, între Paris și Chișinău, *A(II) Rh+*. Textele ei au mai fost jucate la Graz (Austria), Düsseldorf, Stuttgart (Germania).

Evident că vizibilitatea dramaturgiei contemporane poate fi realizată nu doar prin montări, dar și prin publicarea pieselor în antologii, dicționa-

re, culegeri naționale și internaționale. Salutabile în acest sens sunt cele două proiecte ale Fundației Culturale „Camil Petrescu” din București, unde în 2008 și 2010 apar volumele: *Dramaturgi basarabeni de azi și Chișinău, 7 aprilie. Teatru-document*, ce includ piesele lui Val Butnaru, C. Cheianu, D. Crudu ș.a.

Piesele lui Dumitru Crudu mai apar în două antologii: *America unu* în *Antologia piesei scurte din Europa Centrală și de Est*, Milan, Italia (2001) și *Un vals de adio aproape ca în Bertolucci* în *Antologie din Botoșani*, apoi într-o culegere electronică apărută sub egida „Teatrului Invizibil” din Cluj. La edituri importante din România îi sunt editate următoarele cărți de dramaturgie: *Duelul și alte texte*, Cluj-Napoca: Eikon, 2004; *Alegerea lui Alexandru Șuțto*, București: Editura UNITEXT, 2004; *Steaua fără... Mihail Sebastian*, București: Ed. Cartea Românească, 2006. Piesele Nicoletei Esinencu au fost publicate doar peste hotare: „*A(II)Rh+*”, Idea Design & Print, Cluj, Verlag der Buchhandlung Walther Konig, Koln, 2007; *Fuck You, Eu.ro. Pa!* într-o ediție bilingvă la Solitude Edition; *Le septième kafana (A șaptea kafana)*, L’Espace d’un instant, Paris, 2004 etc.

O altă formă ce denotă vocația sincronizării dramaturgiei contemporane basarabene sunt premiile acordate autorilor la diverse concursuri de dramaturgie și de organizații naționale și internaționale. Val Butnaru a fost apreciat de Academia Română cu Premiul „Ion Luca Caragiale” în 1993 pentru piesa *Iosif și amanta sa*, în 2004 obține Premiul revistei „Convorbiri literare” din Iași „*Pentru reușita deschiderii europene a teatrului la est de Prui*”, iar în 2010 – *Premiul de Excelență în Literatură la Gala premiilor TVR International*.

Crima sângeroasă... de Dumitru Crudu a obținut, în 1996, premiul pentru experiment al Asociației scriitorilor profesioniști din România (ASPRO), iar în 2002 – premiul II la Concursul National de dramaturgie „Mihai Sorbul” de la Botoșani. Piesa *Alegerea lui Alexandru Șuțto* este câștigătoarea Concursului de Dramaturgie „*Cea mai bună piesă de teatru românească a anului*”, organizat de UNITER și de Fundația Principesa Margareta a României, ediția 2003, varianta de la Teatrul Național Radiofonic fiind selectată în finala concursului Prix Europa, Berlin, 2006. În anul 2007, D. Crudu este deținătorul premiului pentru dramaturgie la ediția a doua a Colocviului Național al Tinerilor Scriitori, organizat de USR, Cluj, și laureat al premiului Euridice pentru volumul

de teatru *Steaua fără...Mihail Sebastian*, Fundația Paradigma, București.

Acum, tentativele și rezultatele sincronizării dramaturgilor basarabeni dintre secole par a fi intrat, însă, într-o perioadă de stagnare. În pofida apariției numelor noi în dramaturgia națională, a schimbării modelului dramaturgic, a câtorva traduceri și a unor montări recente ale dramaturgiei autohtone în străinătate, mutația valorilor din Moldova spre Europa și viceversa se efectuează cu dificultate. Acest proces se perpetuează grație manifestării diverselor crize, a lipsei interesului pentru tematica autohtonă în lumea teatrală occidentală, a dispariției profesiei de traducător literar. Practic, doar piesele lui Dumitru Crudu și ale Nicoletei Esinencu s-au bucurat de multiple traduceri în franceză, italiană, germană, rusă, maghiară, engleză, japoneză, slovacă etc. Promițător a fost proiectul antologiei bilingve română-engleze *Patru texte, patru autori* [5], care, din păcate, nu a avut ecou în lumea teatrului universal. Cauzele ar putea fi atât lipsa (experienței) cooperării cu editurile străine și a sporirii relevanței propriilor edituri, cât și neasigurarea prezenței cărților de dramaturgie în biblioteci (ale lumii), ceea ce duce la limitarea accesului cititorilor la dramaturgie și la pierderea contactului autorilor cu publicul. Totodată, problema principală rămâne a fi inexistența unei politici de promovare a valorilor dramaturgiei naționale atât de către autorii înșiși, cât și de către centrele abilitate, fie instituționalizate, fie independente.

Or, Republica Moldova se impune și prin numărul limitat al acțiunilor de stimulare a scrierii dramatice, fiind organizate foarte puține concursuri, rezidențe, master class-uri, tabere de creație etc. Încă în 2001, la Vadul lui Vodă, s-a întrunit o

tabără de vară a dramaturgilor V. Butnaru, N. Negru, D. Crudu, A. Roșca, N. Esinencu, C. Cheianu, I. Nechit, L. Turea, rezultatul căreia a fost scrierea unei piese colective – *Pigs*. Pe de altă parte, din diverse motive, dramaturgii înșiși nu beneficiază de oportunitățile oferite de programele rezidențiale internaționale, de instituțiile specializate, de unele teatre etc. Se pare că doar Nicoleta Esinencu a profitat de ele, căci în anii 2003 și 2005 i se acordă o bursă la Akademie Schloss Solitude / *Academia Solitude* din Stuttgart, Germania, în anul 2006 – la *Récollets International Accomodation and Exchange Center* din Paris, iar în 2007 – la Teatrul din Bourges, Franța.

Crearea Centrului de Dramaturgie Contemporană (CDC) din Republica Moldova în 2012 de către Sava Cebotari, Dumitru Crudu și Dorina Khalil-Butucioac, a înregistrat toate aceste probleme ale sincronizării dramaturgiei naționale și a încercat să o înscrie într-un context internațional, pentru a pune în relief universal diversitatea culturii noastre.

Or, biografia ideii de literatură dramatică națională este poate nu atât de spectaculoasă, dacă o comparăm cu tradițiile teatrale din cultura română și universală, dar destul de semnificativă pentru noile generații teatrale locale și europene. Și cu toate că șansa dramaturgilor contemporani de a-și vedea lucrările pe scenele atât naționale, cât și internaționale rămâne în continuare sub semnul întrebării, perspectiva de a îmbogăți genul cu lucrări calitative pare a fi reală. Or, cum ar putea fi procesul de sincronizare a dramaturgiei contemporane naționale mai rapid și mai eficient, dacă piesele noi se sincronizează atât de lent și de dificil cu teatrele din Republica Moldova?

Referințe bibliografice

1. Burlacu Alexandru. *Tentația sincronizării: eseul despre literatura română din Basarabia, anii '20-30*. Timișoara: Augusta, 2002.
2. Cărtărescu Mircea. *Postmodernismul românesc*. București: Humanitas, 1999, p. 8.
3. Lovinescu Eugen. *Istoria literaturii române contemporane. 1900-1937*. Chișinău: Litera, 1998.

4. Nedelcu-Patureau Mirella. Teatrul Nicoletei Esinencu. În: *Observator cultural*, Nr. 390, septembrie, 2007.
5. *Patru texte, patru autori*. Chișinău: Arc, 2000.
6. Spiridon Monica. *Melancolia descendenței*. Iași: Polirom, 2000, p. 259.

Les problèmes du théâtre contemporain

Rezumat

Problemele teatrului contemporan

De ce probleme se preocupă teatrul de la originile sale dacă nu de cele referitoare la raportul umanității cu cetatea? În acest sens, „problemele” ar face, practic, parte din esența însăși a teatrului. Istoria teatrului nu s-a schimbat deloc la acest capitol, și teatrul contemporan nu e o excepție de la această regulă, ci dimpotrivă.

O evidență ce ne conduce la problemele actuale ale teatrului este și faptul că el a devenit o marfă care trebuie să se vândă și să fie rentabilă. De asemenea, de mai mulți ani deja proiecțiile video par a-i bântui pe creatori, în măsura în care acestea sunt folosite în multe spectacole, fără o înțelegere a necesității lor și fără o abilitate de mănuire din punct de vedere tehnic. Ar trebui rezolvată și o altă ecuație, cea propusă de noul (și foarte falsul) antagonism dintre teatrul de text și teatrul de imagine. Acest fapt ridică întrebarea încă nerezolvată a formării (regiei, aproape inexistente aici, a jocului actoricesc etc.).

După cum vedem, și într-o manieră aproape infernală, problemele teatrului contemporan sunt legate unele de altele... la infinit!

Cuvinte-cheie: teatru contemporan, probleme, globalizare, creatori de video, spectacole, teatru de text, teatru de imagine, de formare.

Summary

Problems of contemporary theater

What problems concern the theater from its origins, if not the humanity report on the city? On this regard, the „problems” would practically part of the essence of theater. The history of theater has not changed at all in this chapter, and contemporary theater is not an exception to this rule, but on the contrary.

An evidence that returns us to the current problems of the theater is the fact that he has become a merchandise that must be sell and profitable. Also, for several years the video projections seem to haunt the creators, to the extent that they are used in many shows, without an understanding of their need and without skill in technically handling. Should be resolved and another equation, as proposed by the new (and very fake) antagonism of text theater and image theater. This raises the still unresolved question of the training (directing, almost nonexistent here, acting etc.).

As we see, and in a manner almost infernal, the problems of contemporary theater are related to each other ... to infinity!

Key words: contemporary theater, problems, globalization, video creators, shows, text theater, image theater, training.

Sans doute conviendrait-il de revenir sur les termes même du sujet proposé. Les problèmes du théâtre contemporain? Si on veut bien considérer la définition de ce qu'est un problème dans son acception française, alors ce sont toutes les questions dont traite le théâtre contemporain qu'il nous faut évoquer. Tâche infinie et quasi insur-

montable. En revanche, pour restreindre quelque peu et mieux cerner notre corpus de travail, on peut et doit saisir le terme de problème dans son sens péjoratif: qu'est-ce qui nuit au développement du théâtre contemporain? Qu'est-ce qui l'empêche de se dérouler harmonieusement, pour autant que l'harmonie existe dans ce domaine. Qu'est-ce qui

l'empêche d'évoquer comme il le désire les sujets (et donc les... problèmes!) qui lui tiennent à cœur?

En outre, concernant le théâtre contemporain il semble pour le moins hasardeux de vouloir le saisir d'une manière générique, même si le phénomène de mondialisation, dans ce domaine comme dans d'autres, n'est pas un vain mot; on retrouve souvent d'un pays à un autre les mêmes productions avec les mêmes caractéristiques esthétiques, avec certes un petit décalage temporel suivant les pays concernés. Mais il est vrai qu'il y a une uniformisation des spectacles, notamment pour ceux appartenant à une certaine catégorie, comme celle de l'«excellence artistique», une soi-disant excellence qui permet d'outrepasser les frontières et qui, dans quelques cas, met en exergue des spectacles passe-partout.

De quels problèmes se préoccupe le théâtre depuis ses origines, sinon de ceux concernant l'humaine condition saisie dans son rapport à la cité? À ce compte les «problèmes» feraient pour ainsi dire partie de l'essence du théâtre. Ce sont les problèmes, ceux des hommes et des dieux, qui le constituent. Que l'on se réfère, pour ne prendre que cet exemple, au théâtre grec du V^e siècle avant J.-C., celui d'Eschyle, de Sophocle puis d'Euripide... L'histoire du théâtre n'a guère variée sur ce point, et le théâtre contemporain n'échappe pas à cette donnée, bien au contraire. Le bouleversement du monde, l'ampleur du désastre social et politique sont tels que le théâtre ne rêve que d'une chose: en rendre compte d'une manière ou d'une autre. Encore récemment, début septembre (2014), l'Union des Théâtres de l'Europe (UTE) a ainsi lancé un réseau intitulé «Zones de conflit», un programme «de trois années, dédié à l'exploration des conflits qui façonnent nos géographies, nos mouvements et nos pensées depuis le déclenchement de la Grande Guerre»... «*Au cours des trois années à venir, dans les théâtres de l'UTE, une série de spectacles ayant pour thème les différents conflits qui ont jalonné l'histoire de l'Europe depuis le déclenchement de la Grande Guerre jusqu'à nos jours, seront offerts au regard des publics d'Europe et d'ailleurs* »... On ne saurait être plus clair! Du réalisme le plus plat, véritable décalque de la réalité, aux envolées lyriques les plus délirantes voire absurdes, ou aux fables les plus parlantes, voilà ce qui constitue notre quotidien théâtral d'aujourd'hui, un qualificatif plus adéquat à nos yeux que celui de contemporain. Et l'on a vu reflourir ce que l'on a pu appeler de manière impropre le théâtre-documen-

taire, le théâtre-témoignage joués par les individus concernés, amateurs de bon aloi dont la seule qualité était d'avoir réellement vécu ce qui nous était montré, d'être «vrais» en un mot... Mais peu importe, il est toujours bien question après tout de notre humaine condition saisie dans une multitude de formes, mais toujours dans une éternelle critique du monde, alors que, comme le prône le philosophe Alain Badiou, il serait peut-être temps que le théâtre devienne «*un art de la proposition du possible*».

Rien d'étonnant si l'un des questionnements qui a fait florès en France dès les années 1990 jusqu'à aujourd'hui a été celui de l'utilité du théâtre. À quoi sert le théâtre s'est-on soudainement demandé (l'expression a même servi de titre à plusieurs ouvrages parus en France et en Suisse), le théâtre est-il nécessaire a-t-on insisté en pensant qu'il appartenait sans doute à cet art de résoudre certains problèmes de société, qu'il lui appartenait de «réduire la fracture sociale» pour reprendre l'expression de notre Président de la République de ces années-là. Mauvaise conscience aidant on se mit donc à rêver et à prendre comme exemple le théâtre citoyen de la Grèce antique sans trop y regarder de trop près... Beaucoup plus conséquente était la position de Jean Vilar, le créateur du Festival d'Avignon et le directeur du Théâtre national populaire, qui affirmait en inversant la proposition, et ce dès les années 1960, qu'il s'agissait de faire une bonne société, ensuite de quoi il serait peut-être possible de faire du bon théâtre... Une évidence qui nous renvoie aux difficultés actuelles du théâtre pour pouvoir se développer dans des conditions qui lui permettraient de s'épanouir et de remplir la fonction qu'il s'est assigné.

Ne revenons pas sur ce constat: nos sociétés modernes n'ont guère de grande considération pour l'art théâtral relégué depuis longtemps dans le placard des divertissements de peu d'importance sinon d'intérêt. Le théâtre ne serait plus qu'un passe-temps, un loisir comme on dit, quelque chose qui n'a rien de vital et dont on peut se passer aisément. Il n'est qu'à jeter un coup d'œil sur les différents dispositifs d'aide à la création de spectacles vivants dans tous les pays du monde pour en être persuadé. Même si, en France en tout cas, et par rapport à nombre d'autres pays, le système théâtral pour vermoulu qu'il est, n'en demeure pas moins l'un des mieux tressés; une survivance d'un passé récent lié à la décentralisation théâtrale? Un dernier bastion en passe de s'effondrer? Le

problème qui a affecté nos sociétés c'est que nous sommes passés de la sphère de l'art à la sphère du commerce. Il s'agit de faire commerce de l'art. Le théâtre est devenu une marchandise qu'il s'agit de vendre et de rentabiliser. Il n'est qu'à voir ce que sont devenus les festivals, véritables vitrines des productions en cours, rayons de supermarchés sur lesquels un maximum de produits, toutes catégories exposées, sont proposés aux éventuels acheteurs, programmateurs, directeurs de théâtre etc. Dans cette foire commerciale les critiques, eux, sont conviés à devenir des agents publicitaires... Le monde a changé, effectivement. Crise aidant et budgets consacrés à la culture de plus en plus réduits les productions sont de plus en plus difficiles à mettre sur pied. C'est devenu le principal souci des directeurs de compagnies; monter une production en accommodant au besoin son désir de création. On assiste là à un retournement de situation dans lequel ce qui est premier est désormais la recherche de financeurs, ceux-ci se faisant de plus en plus timides et rares, d'où la multiplication des coproducteurs d'un spectacle. Il s'agit de pallier par le nombre les mises d'argent de plus en plus faibles des uns et des autres. Dès lors il faut également suivre les impératifs du marché, à la fois dans le choix des spectacles qui font la part belle à l'image (plus facile à vendre, même et surtout à l'étranger) au détriment du texte, un marché qui fluctue suivant la mode, celle du jeunisme par exemple, avec toutes ces équipes émergentes fonctionnant, disent-elles, de manière collective; toute une «esthétique» que l'on retrouve non sans un certain agacement de spectacle en spectacle, est ainsi mise en place. Ailleurs c'est la loi du théâtre commercial qui prime avec son choix de comédiens de renom connus par le biais du cinéma et de la télévision, et quelques autres dispositifs du même acabit.

Dans un tel contexte économique et social, on aura très vite compris que les compagnies théâtrales ont beaucoup de mal à survivre. Ce sont toujours les premières touchées lorsque des restrictions budgétaires sont décidées par les instances officielles. D'ailleurs quelle est la réalité des compagnies théâtrales? Elles sont pour la plupart réduites à une seule voire deux personnes (un directeur-metteur en scène et un administrateur) dans le meilleur des cas. Impossible de constituer des troupes de comédiens, pas même dans les grandes institutions. Inutile de préciser que cela se ressent dans le travail effectué. Le paradoxe c'est

que dans cette situation de précarité le nombre de spectacles ne cesse de proliférer, avec une majorité de spectacles à petits budgets certes et avec des distributions réduites (les monologues sont à l'honneur!)... Que dire lorsque dans le grand marché d'Avignon, le festival «off» propose sur trois semaines pas moins de 1300 productions présentées dans des conditions parfois à peine décentes! Sur Paris et la région Île-de-France, en cours de saison, on peut assister à plus d'une centaine de créations par mois...

Le monde évolue, pas seulement au plan politique et social, mais aussi au plan des sciences et des techniques. La révolution (c'en est une sans doute) technologique ne pouvait ignorer le théâtre, elle l'a donc investi, et le théâtre de son côté ne pouvait pas non plus la méconnaître. Ainsi depuis de nombreuses années maintenant la vidéo semble hanter les créateurs, au point qu'il en est fait usage dans de nombreux spectacles, sans que l'on en comprenne bien la nécessité, sans même que techniquement celle-ci soit réellement maîtrisée. C'est malheureusement devenu une sorte de passage obligé. Reste tout de même que certains metteurs en scène ont quand même compris l'usage que l'on pouvait faire de ces nouvelles technologies, comme le québécois Denis Marleau ou le français Daniel Jeanneau. On a vu le premier réaliser un spectacle sans comédien (*Les Aveugles* de Maeterlinck), et le deuxième faire intervenir des hologrammes – personnages fictifs plus vrais que nature mêlés à la distribution – dans son spectacle *La Sonate des spectres* de Strindberg, alors que quelqu'un comme l'allemand Frank Castorf filme sur le plateau les actions que le spectateur ne peut pas voir, ou voit sous un autre angle! Il y a donc des réussites mais ce ne sont là que des exceptions, toutes ces nouvelles technologies étant très loin d'être maîtrisées, et n'apparaissant dès lors que comme des gadgets pour enfants gâtés en mal d'imagination. Dans ce domaine l'ère, il faut bien l'avouer, est encore au tâtonnement!

Il faut aussi tenter de résoudre une autre équation, celle posée par le nouvel (et très factice) antagonisme entre le théâtre de texte et le théâtre d'images. Un antagonisme fabriqué de toutes pièces lors du festival d'Avignon, il y a près d'une dizaine d'années maintenant, en 2005, et qui provoqua une étrange querelle entre, nous fit-on croire, anciens et modernes! Ce qui est vrai, en revanche, c'est que le théâtre «traditionnel», celui fondé sur un texte relayé par le metteur en

scène, s'est considérablement ouvert à d'autres domaines artistiques, et l'on trouve désormais, au cœur même des spectacles, l'influence et la présence de la musique, du cinéma, de la danse, de la marionnette, du cirque etc. Une ouverture tous azimut qui est certes un enrichissement (en même temps qu'un retour aux origines mêmes de l'art théâtral), mais qui n'est pas sans faire surgir un

certain nombre de... problèmes que metteurs en scène et comédiens ne parviennent pas toujours à résoudre. Se pose dès lors la question toujours non résolue des formations (à la mise en scène, pratiquement inexistante chez nous, au jeu, etc.).

On le voit, et de manière presque infernale, les problèmes s'enchaînent les uns aux autres à... l'infini!

Victor GHILAȘ

**DIMITRIE CANTEMIR –
MUZICIANUL ÎN CONTEXTUL CULTURII UNIVERSALE**

Teza de doctor habilitat în studiul artelor

La 27 noiembrie 2013, în cadrul ședinței Consiliului Științific Specializat DH 17.00.01 al Institutului Patrimoniului Cultural al Academiei de Științe a Moldovei dr. Victor Ghilaș a susținut teza de doctor habilitat în studiul artelor „Dimitrie Cantemir – muzicianul în contextul culturii universale”. În premieră susținerea publică a fost transmisă online (www.cnaa.md). Teza de doctor habilitat a fost menționată cu Diploma pentru Teza de doctorat de excelență de gradul III (pentru anul 2013). În continuare sunt prezentate sumarul tezei, extrase din avizele referenților și alte avize la teză.

Considerații preliminare

Vasta activitate pe plan științific și artistic a lui Dimitrie Cantemir a făcut până în prezent obiectul de studiu al mai multor cercetători din țară și din afara ei. Actualmente este bine cunoscută și analizată opera istorică, filosofică, literară, etnografică a înaintașului nostru, lucru datorat strădaniei investigatorilor care și-au axat numeroasele lor studii pe aceste segmente ale activității cantemirene. Multitudinea preocupărilor lui Dimitrie Cantemir poate să creeze în aparență impresia că muzica a ocupat în viața savantului enciclopedist un loc marginal, rămânând și până în zilele noastre, nejustificat, eclipsată de alte activități bine cunoscute la noi și în străinătate. O analiză atentă a travaliului principelui moldovean denotă, în mod obiectiv, legătura organică a lui D. Cantemir cu arta sunetelor. Este incontestabil faptul că muzica a ocupat în viața sa un loc nu doar important, ci unul de frunte, fiind practică timp de peste două decenii – la începutul carierei sale și spre sfârșit – cu rezultate de excepție, recunoscute atât în timpul vieții, cât și după prematura dispariție. Totuși, surprinde cvasianonimatul (dar și diletantismul, uneori) în care se mai află la noi această preocupare a lui D. Cantemir, cu nimic inferioară celorlalte pe care el le-a profesat.

Activitatea sa pe făgașul artei sunetelor relevă faptul că Dimitrie Cantemir, nume notoriu în cultura autohtonă și cea universală, a fost un muzician de vast orizont: compozitor de prestigiu, teoretician erudit, instrumentist virtuoz și pedagog dotat. Această activitate a lui necesită o profundă exegeză de larg spectru analitic și tematic.

Scopul și obiectivele tezei

Pornind de la actualitatea tematică a investigației și gradul ei de cercetare, scopul principal al tezei consistă în abordarea complexă și pe cât posibil de completă a activității de muzician a lui D. Cantemir, demonstrând prin documente muzicologice, argumente științifice și rațiuni logice originalitatea, valoarea, importanța și impactul în timp al operei muzicale cantemirene, cu finalitatea reintegrării și înscrierii realizărilor muzicianului în contemporaneitate. În perspectiva anunțată, obiectivele pragmatice ale cercetării de față se concentrează asupra următoarelor aspecte: a evidenția contribuțiile lui Dimitrie Cantemir pe plan muzical și a scoate în lumină aspectele fundamentale ale gândirii sistematice și ale activității prin care savantul a edificat opera sa sonoră; a evalua din punct de vedere muzicologic, axiologic, culturologic, estetic, umanistic moștenirea muzicală a lui Dimitrie Cantemir (domeniile muzicale pe care D. Cantemir le-a posedat cu dexteritate); a releva și a adânci cunoștințele privind rolul lui Dimitrie Cantemir în elaborarea sistemului teoretic al muzicii clasice turcești; a identifica și a desfășura dimensiunea contribuției cantemirene în arta componisticii, interpretării și didacticii muzicale; a reliefa elementul muzicografic în opera istorică, etnografică, filosofică, literară, religioasă a cărturarului moldovean; a reactualiza mesajul principelui moldovean privind folclorul muzical (autohton și oriental) și a pune în lumină semnificațiile noi

ale acestora, în conformitate cu criteriile axiologice contemporane, aplicând principiile și metode de cercetare oportune; a sistematiza exegezele din literatura străină privind contribuțiile inedite ale lui Dimitrie Cantemir în istoria culturii muzical-artistice universale.

Noutatea și originalitatea științifică

Investigația de față încearcă să lichezeze unele restanțe ale științei muzicale la subiectul în discuție în lumina unor documente, viziuni, concepții și argumente noi, fapt ce vine să demonstreze caracterul științific novator și originalitatea lucrării. În pofida unor studii care au abordat sporadic fenomenul muzical Cantemir din perspectiva actualului componistic sau teoretic (mai puțin sau deloc din cea a actului interpretativ și didactic), subiectul tratat în teză este, considerăm noi, pe cât de original, pe atât de vital. Este propusă o abordare complexă, ce oferă un instrument de cunoaștere pluridimensională a operei muzicale cantemirene, care îl plasează pe autorul ei la o scară de valori superioară. De asemenea, caracterul de noutate științifică comportă concluziile și recomandările științifice formulate pe parcurs privind gândirea muzicală, reperele teoretice, estetice, culturale ale savantului cu educație enciclopedică, care au stat la baza creației sale artistico-sonore.

Rezultatele principal noi care au fost obținute în urma realizării investigațiilor au contribuit la crearea în Republica Moldova a unei direcții științifice inedite în cercetarea artei muzicale – *cantemirologia muzicală*. În cadrul acesteia a fost formulat și propus un suport analitic original al acțiunii cultural-artistice a lui Dimitrie Cantemir, care a permis redirecționarea cercetării dinspre modelul defensiv spre modelul creativității. Metodologic, lucrarea dezvoltă și utilizează un demers științific interdisciplinar, destinul postum al actului muzical cantemirean fiind orientat spre probleme de muzicologie, situate la joncțiunea dintre teoria, istoria, estetica muzicii, etnografie, etnomuzicologie ș.a. O astfel de abordare a optimizat efortul intelectual în realizarea unui nivel superior al dialogului, schimbului de cunoștințe, interpretării, analizelor din perspectiva mai multor discipline, care, în consecință, a favorizat transferul orizontal de cunoștințe dintr-o disciplină în alta cu o îmbogățire reciprocă. Tot pe acest suport metodologic a fost posibilă pătrunderea în laboratorul artistic al muzicianului și dezvoltarea unei serii de valori

expresive, culturale și sociale ale muzicii turcești și ale celei naționale, care au stat la baza creației sale cum sunt gândirea muzicală, conceptul modal, semantica ritmului, etosul modal, fenomene funciare ale teoriei muzicii, funcțiile artei sonore etc. Analiza acestora în contexte cât mai variat posibilă a permis evidențierea multiplelor fațete ale problemelor studiate, propunând soluții comprehensive în astfel de aspecte precum: perspective recente în abordarea/studierea operei muzicale a lui D. Cantemir, controversate istoriografice, precizări conceptuale, delimitări cronologice, abordare interdisciplinară, decelarea și analiza informațiilor obținute din sursele documentare (interne și externe) și structurarea lor rațională, în funcție de obiectivele fixate, evaluarea calitativă a documentelor muzicale, lexicografice, a materialelor audio și video ale creației muzicale cantemirene. Fiabilitatea cu statut de premieră a rezultatelor tezei de față se manifestă și prin faptul că ele explorează subiecte și modalități alternative de articulare a relațiilor prințului moldovean cu arta sunetelor prin care se urmărește elaborarea unui tablou desfășurat, complex, vizând creativitatea artistică a muzicianului într-un context cultural mai amplu.

Principiile și metodele de cercetare

Demersul se axează pe principiile interdisciplinarității, cauzalității, ale unității dintre comprehensive și explicație, unității dintre cantitativ și calitativ, a diacroniei și sincroniei. De asemenea, au fost utilizate atât metodele fundamentale comune oricărui tip de cunoaștere sistematică, cum sunt: dialectică, logică, comprehensivă, abstracției științifice, inducției și deducției, analizei, sintezei, comparației, cât și cele specifice: metoda istorică, istoriografică, tematică, de intersecție (analiza documentelor, analiza biobibliografică), explicația cauzală ș.a.

Valoarea teoretică și semnificația practică a studiului constă în realizarea unui model epistemic de abordare a operei muzical-artistice a lui Cantemir, care dezvoltă un set de argumente despre valoarea ei artistică, estetică și culturală, bazat pe analize conceptuale, interpretări și reconstrucții teoretice. Rezultatele investigațiilor îmbogățesc bazele teoretice ale științei muzicale cu noi idei și cunoștințe ample referitoare la izvoarele artei sonore vechi în spațiul artistic oriental și în cel național. Importanța teoretică a tezei este pusă în evidență și de faptul că lucrarea are caracter mo-

nografic, în sensul că într-un asemenea format subiectul său nu a făcut, până în prezent, obiectul de cercetare al unei lucrări științifice speciale, acesta fiind acoperit, cel puțin în muzicologia națională, doar prin puținele lucrări elaborate care însă nu se ridică decât la nivelul unor studii sau articole de sinteză circumscrise în aspecte tematice restrânse. De asemenea, elementul ce merită subliniat, din punct de vedere teoretic, este dezvoltarea și argumentarea unor aspecte puțin sau deloc cunoscute ale activității lui D. Cantemir în perimetrul artei muzicale otomane și a celei naționale, ca, de exemplu, arta muzical-interpretativă și didactica muzicală, filiația ei cu muzica religioasă și cea militară, identificarea cultural-etnică și tratarea diferențiată a diverselor manifestări artistice populare pe criterii sociale și zonale. Totodată, lucrarea concentrează atenția asupra actualizării și integrării în itinerarul științific contemporan a uneia dintre preocupările organice, în care s-a afirmat plenar savantul-umanist, întru definirea activității muzicale ca parte indelebilă a operei sale. Valoarea practică a lucrării constă nu doar în latura ei pur pragmatică de a sesiza ponderea filonului muzical în viața lui Dimitrie Cantemir sau de a invoca interesul pentru inserarea în câmpul atenției actualelor generații a personalității artistice, a contribuției remarcabile a unui compatriot al nostru în istoria culturii muzicale universale. Prin problematica și conceptul său, studiul se situează în contemporaneitate, permițând explorarea pe plan multidimensional a tangențelor *Inorogului* cu arta sunetelor, a noilor conotații și valori pe care le comportă activitatea teoretico-practică a lui Dimitrie Cantemir.

Sumarul compartimentelor lucrării

Teza de doctor habilitat este structurată în cinci compartimente, precedate de *Introducere* și urmate de *Concluzii generale și recomandări*, *Bibliografie*, *Anexă – Compozițiile muzicale ale lui Dimitrie Cantemir*, configurare ce corespunde obiectivelor studiului.

În *Introducere* sunt fixate cadrele generale ale demersului, cu delimitarea problematicii tratate și justificarea actualității și importanței acesteia; sunt expuse scopul și obiectivele cercetării; sunt precizate caracterul științific novator, gradul de originalitate al lucrării și rezultatele principial noi obținute în urma realizării investigațiilor. Această secțiune include, de asemenea, prezentarea principiilor și metodelor de cercetare aplicate pe parcurs în tratarea subiectului investigat, evidențiază va-

loarea teoretică, semnificația practică a studiului; circumscrie validarea rezultatelor și prezintă rezumativ conținutul compartimentelor lucrării.

Capitolul întâi, *Dimensiunea științifică a operei sonore cantemirene în cercetarea muzicologică*, cuprinde o incursiune și o analiză generală a surselor bibliografice, care dezvăluie gradul de cunoaștere al problemei până în prezent. În prima parte a acestui capitol este întreprinsă o trecere critică în revistă a celor mai importante studii apărute în istoriografia muzicală din România și Republica Moldova, dedicate preocupărilor muzicale ale lui Dimitrie Cantemir. În realizarea acestui demers am pledat pentru o perspectivă istorică, cu delimitarea temporală a abordărilor în problema dată, menționând interesul scăzut al cercetătorilor atât din dreapta, cât și din stânga Prutului pentru moștenirea sonoră a prințului moldovean, așa cum primele contribuții importante în sensul evocat mai sus aparțin savantului ieșean Teodor T. Burada, apărute de abia la începutul secolului al XX-lea (1911), după care a urmat o perioadă de lungă tăcere a muzicologilor. Contribuțiile ulterioare la tematica cantemireană, apărute în literatura din România și Republica Moldova, aparțin anilor '70 ai veacului trecut, ele fiind dezvoltate în jurul dezbaterilor referitoare la mesajele muzicale ale lui D. Cantemir prin prisma activităților sale artistice. Partea a doua a primului capitol este rezervată sintezelor din literatura universală de specialitate, având ca tematică elucidarea ocupațiilor muzicale ale fostului domn al Țării Moldovei, fiind analizate articulațiile discursului muzicologic cu stadiul actual al cercetării în domeniu. Capitolul prim se încheie cu formularea concluziilor preliminare referitor la baza bibliografică și metodologică a subiectului investigat.

În vederea evidențierii individualității savantului prin prisma multilateralei culturi muzicale și a moștenirii lui teoretice, capitolul al doilea al tezei, intitulat *Dimitrie Cantemir – teoretician al muzicii orientale*, a fost orientat spre relevarea contribuției inedite a cărturarului la patrimoniul universal al artei sunetelor, a travaliului său în slujba științei muzicii, extrase, în primul rând, din fondul sonor al muzicii orientale, dar și din cel al muzicii naționale. În scopul relatat, pentru a avea comprehensiunea pe cât posibil de cuprinzătoare asupra artei sunetelor din Orientul Apropiat și cel Mijlociu până în secolul al XVIII-lea, a coordonatelor pe care doctul principe moldovean își întemeiază și fundamentează concepțiile sale muzicale, a

fost preconizat subcapitolul *Considerații generale asupra muzicii turco-persane (secolele VII–XVIII)*. Aducerea în discuție și analiza *Sistemului teoretic al muzicii clasice turcești în concepția lui Dimitrie Cantemir* este sarcina preconizată în subcapitolul următor, întru relevarea premiselor istorice ale constituirii doctrinei muzicale a lui Cantemir, care au servit drept suport epistemologic de interpretare științifică a artei sonore din perioada otomană, iar sistemul notografic inventat este un instrument practic cu valoare de consemnare și individualizare a creației muzicale. Nucleul conținutului ideatic al următorului subcapitol este axat pe *Teoria modală în concepția lui Dimitrie Cantemir* și dezvăluie principiile care au stat la baza sistematicii modale a autorului, ca spațiu ordonat în proiecție de aspect orizontal, în care sunt evidențiate delimitarea sistemelor sonore, conceptul de creație, funcțiile sunetelor și rolul lor în muzica modală, construcția scărilor modale, diastematica muzicii turcești. O altă secțiune a acestui capitol pune în valoare *Ritmul muzical ca element de expresie în teoria și creația cantemireană* – component de maximă importanță în configurarea ideii muzicale –, ilustrat prin raportare la maniera în care alternează valorile temporale, accentele muzicale, succesiunea lor în timp, periodicitatea, organizarea, structurarea și dinamica interioară a ciclurilor ritmice. Exploatarea acestor componente de către Cantemir în alcătuirea imaginii și mesajului artistic purtător de idei și expresii sonore ne-a permis să realizăm unele demonstrații de completitudine pentru importanța elementului ritmic în muzica turco-otomană ca factor energizant al liniei melodice.

Valorificarea mijloacelor de expresie ale artei muzicale în cadrul actului de creație, executare și instruire – ca latură cultural-spirituală de ordin practic a activității umanistului – a căpătat contur în capitolul *Arta componistică, interpretativ-didactică și activitatea folclorică în preocupările lui Dimitrie Cantemir*. Cercetarea primelor două aspecte schițate în titlu este desfășurată și argumentată în subcapitolele: *Modele de componistică muzicală în creația cantemireană*; *Arta interpretativă și activitatea didactică*, ambele reprezentând o analiză cumulativă întreprinsă într-o perspectivă orientată, în primul rând, spre relevarea aptitudinilor de creație a muzicianului, a gândirii lui muzicale, precum și a capacității de participare intelectuală și afectivă la transmiterea conținutului și dezvăluirea sensurilor mesajului muzical, a demersului său pedagogic aplicat. Datele acumulate asupra acestora

sunt supuse unor analize, fiind interpretate prin raportare la mai multe criterii și/sau dimensiuni: muzicale, etice, estetice, social-educative, filosofice ș.a.

Abordând într-un subcapitol aparte subiectul *Folclorul muzical în opera lui Dimitrie Cantemir*, am intenționat să întregim portretul cărturarului, care, efectiv, a avut preocupări serioase de etnografie muzicală. Am dorit să remarcăm că, în pofida condițiilor vitrege ale exilului sau refugiului, Cantemir face dovada unei temeinice cunoașteri a folclorului țării lui de proveniență, a culturii orale orientale și chiar a celei universale.

Preocuparea principală în capitolul al patrulea o constituie *Muzicografia ca zonă de interes a prințului Moldovei*, alcătuit din trei subcapitole: primul analizează *Opera lui Dimitrie Cantemir – sursă de cercetare organologică*, al doilea abordează tematic subiectul *Dimitrie Cantemir și muzica religioasă*, în timp ce al treilea dezbate *Muzica militară în descrierile cantemirene*. Includerea acestora în tabla de materii a demersului a amplificat tratarea și a lărgit semnificativ orizontul cognitiv despre D. Cantemir, astfel încât cercetarea pe aceste paliere de cuprindere, alături de alte argumente, oferă elemente complementare sub aspectul coroborării portretului artistic complex al muzicianului.

Partea ce lasă loc interpretării axiologice a personalității omului de vocație cultural-umanistă, rezultând, neîndoios, din substanța operei artistice, se regăsește în ultimul capitol al studiului, *Dimitrie Cantemir-muzicianul în exegezele literaturii universale*. Această secțiune a fost determinată de rezonanța pe care a avut-o multilaterală activitate muzicală a cărturarului în paginile scrierilor cu caracter științific, lexicografic, enciclopedic, bibliografic, informativ, beletristic etc., reverberație ce se face auzită până în prezent. Cele trei subcapitole, *Istoriografia muzicală din secolul al XVIII-lea despre Dimitrie Cantemir*, *Receptarea preocupărilor muzicale ale lui Dimitrie Cantemir în literatura universală a secolului al XIX-lea*, *Fenomenul artistic Dimitrie Cantemir reflectat în literatura universală din secolul al XX-lea*, mizează pe ideea relevării cadrului de referință privind prezența muzicianului în publicațiile timpului, cu o dislocare temporală a acestora. Respectându-se criteriul cronologic, în capitolul al cincilea sunt reconstituite și sistematizate pe etape istorice, analizate și comentate cele mai relevante ecouri, referințe, considerații, receptări etc. redactate în texte de expresie lingvistică diferită, privind vocația artistică a lui D. Cantemir, persistența aceasta în timp fiind ilus-

trată prin fragmente extrase din literatura universală. Sumarul reflecțiilor puse aici în discuție se regăsesc în concluziile de la sfârșitul capitolului, ele purtând un caracter generalizator, lucru firesc atâta timp cât conceptul și conținutul acestuia propune să dezvolte un demers nu doar analitic, ci și unul de sinteză.

Reluând și subliniind coordonatele majore ale tezei, *Concluzii generale și recomandări*, formulate la finalul studiului, confirmă și justifică interesul pentru opera muzicală a lui Dimitrie Cantemir, valențele ei artistice și valorificarea științifică. Suma acestor atitudini și eforturi convergente au contribuit la fundamentarea și formularea unor recomandări care schițează viitoarele perspective ale tematicii investigate.

Bibliografie, Anexă – Compozițiile muzicale ale lui Dimitrie Cantemir reprezintă partea de încheiere a lucrării.

Structurată într-un asemenea format, lucrarea pune în discuție unele aspecte care încă se mai află sub semnul incertitudinii, fie datorită semnificației lor criptice, fie pluralității de interpretări existente. Dincolo de aceasta, autorul întreprinde o analiză critică asupra interpretărilor activității lui D. Cantemir în aria artistică a muzicii turcești, asupra unor opinii (echivoce, fragmentare sau chiar eronate) formulate în literatura de specialitate de la noi și din străinătate.

EXTRASE DIN AVIZELE REFERENȚILOR OFICIALI

Andrei EȘANU, academician, doctor habilitat în istorie, profesor cercetător, Institutul de Istorie al Academiei de Științe a Moldovei

Teza de doctor habilitat *Dimitrie Cantemir – muzicianul în contextul culturii universale*, elaborată de Victor Ghilaș, reprezintă o treaptă superioară a întregului ciclu de investigații dedicate lui Dimitrie Cantemir ca muzician, compozitor, instrumentist și pedagog, în studierea fenomenului muzical cantemirean și receptării moștenirii muzicale pe parcursul secolului al XVII-lea – începutul secolului al XXI-lea în plan universal. Examinând teza în totalitatea ei, am dedus că pentru rezolvarea problemelor și scopurilor propuse cercetătorul propune o formulă destul de reușită ca structură a tezei de doctor habilitat, care, prin cele cinci capitole și, respectiv, mai multe subcapitole, însoțite de alte părți componente obligatorii în elaborarea unei teze, cum ar fi *Adnotarea, Lista abrevierilor, Introducerea*, în partea de început, și *Concluzii ge-*

nerale, recomandări și Bibliografie în partea finală, i-au permis competitorului să dezvăluie sub toate aspectele scopurile și sarcinile propuse. Deosebit de importante ca valoare ni s-au părut și cele trei *Anexe*, precum și *Notele*, care întregesc în mod fericit lucrarea propusă spre susținere.

Deosebit de riguros este întocmită partea *Introdactivă*, prin care competitorul tezei ne prezintă într-un limbaj științific adecvat *Actualitatea și importanța* problemei luate în dezbateră, *Scopul și obiectivele, Noutatea și originalitatea științifică, Rezultatele principale noi așteptate, Metodele de cercetare, Valoarea teoretică și semnificația practică*, prin care este conturată problematica de cercetare și spectrul de metode, prin aplicarea cărora vor fi atinse scopurile propuse.

În dependență de scop și obiective au fost delimitate și formulate principalele compartimente ale tezei de doctor habilitat, care, în totalitatea lor, i-au permis autorului să elucideze toate aspectele principale ale problemei. (...)

Investigația propriu-zisă începe în compartimentul al doilea, intitulat *Dimitrie Cantemir – teoretician al muzicii orientale*, în care competitorul, dând dovadă de un înalt profesionalism și cunoscător al operei muzicale cantemirene, pornind de la o trecere în revistă a evoluției muzicii turco-persane din secolele VII–XVIII, supune unei substanțiale analize academice un șir de probleme legate de moștenirea muzicală cantemireană, în care sistemul teoretic al muzicii clasice turcești, teoria modală, ritmul muzical ca element de expresie ș.a.

Compartimentul al treilea, *Arta componistică, interpretativ-didactică și activitatea folclorică în preocupările lui Dimitrie Cantemir*, este dedicat altei arii de interese și activități legate de muzica lui Dimitrie Cantemir atât în mediul turco-otoman din Istanbul, cât și din Țara Moldovei, între care competitorul ține să se oprească la asemenea



Secvențe de la susținerea publică
a tezei de doctor habilitat în studiul artelor,
27 noiembrie 2014

aspecte cum ar fi cele ce țin de modelele de componistică muzicală, de arta interpretativă și activitatea didactică a principelui moldovean, precum și un asemenea aspect cum este interesul față de folclorul muzical. Aceste probleme sunt investigate pornind de la un vast spectru de documente istorice și muzicale, precum și de la opera savantă a lui Dimitrie Cantemir (...). Din interesantele observații și constatări ale competitorului desprindem ca deosebit de valoros în acest compartiment faptul că Dimitrie Cantemir a fost un interpret excelent, posedând două instrumente muzicale turcești: *tanbur*-ul și *ney*-ul și că în această ipostază s-a manifestat ca interpret virtuoz la *tanbur* în recitaluri la curtea imperială din Istanbul, în mediul elitei din capitala otomană, promovându-și propria creație, dar și a altor compozitori ai timpului. (...)

În al patrulea compartiment, *Muzicografia ca domeniu de interes al prințului Moldovei*, competitorul acordă atenție altor preocupări și interese ce țin de cultura muzicală din epoca compozitorului și muzicianului Dimitrie Cantemir. (...) Se subliniază, în special, că scrierile luminatului domn abundă în notificări de factură organologică, denumiri de instrumente muzicale, de ansambluri instrumentale etc. (...) Prin exemplificări concrete se arată că Dimitrie Cantemir prezintă acest spectru de instrumente muzicale ca specialist, ca muzician. Acest aspect al operelor cărturarului moldovean contribuie la cunoașterea multilaterală a dimensiunii sale artistice și culturale.

(...) Competitorul examinează cunoștințele lui Dimitrie Cantemir în materie de muzică religioasă. Deși nu este un teoretician al acestei muzici, constată autorul tezei, Cantemir a studiat atât în Moldova, cât și la Istanbul muzica religioasă creștin-ortodoxă de sorginte bizantină, pe de o parte și cea musulmană – care răsună în mediul dervișilor și al geamiilor, pe de altă parte, dând dovadă de cunoaștere profundă a semnificației acestei muzici în oficierea cultului ortodox și a celui muhamedan (p. 170-176).

Într-un compartiment aparte, Victor Ghilaș după aceleași scrieri cantemirene, precum și ale cronicilor din secolele XVII–XVIII, și însemnările unor călători străini și alte surse, arată interesul manifestat de Dimitrie Cantemir față de muzica militară turcească (...) Competitorul arată că muzica militară otomană, (...) cu începere din secolul al XVI-lea pătrunde și capătă răspândire și în Țările Române, în mediul curților domnești, devenind o prezență indispensabilă a ceremonialului de cur-

te și a saloanelor boierești (...). Prin intermediul acestora, arată pe bună dreptate competitorul, are loc, în condițiile stăpânirii otomane, orientalizarea muzicii de ceremonii în Țările Române.

În compartimentul al cincilea, *Dimitrie Cantemir – muzicianul în exegezele literaturii universale*, în baza unor articole din diverse enciclopedii, reviste ș.a., competitorul examinează prezența tot mai pregnantă a personalității culturale Dimitrie Cantemir și problema receptării moștenirii muzicale cantemirene în cultura orientală și europeană pe parcursul secolului al XVIII-lea – începutul secolului al XXI-lea. (...)

Cu toate că teza recenzată reprezintă o valoroasă contribuție la cercetarea problemei definite de noi *Dimitrie Cantemir și muzica*, nu este lipsită de unele neajunsuri. După părerea noastră, teza ar fi câștigat în valoare dacă autorul ar fi rezervat un compartiment sau un subcompartiment în care ar fi trecut în revistă și ar fi caracterizat întreg spectrul de surse, care au fost puse la baza investigației. Nu negăm faptul că pe parcursul tezei unele caracteristici ale izvoarelor sunt prezente, dar mult mai nimerit ar fi fost dacă acestea erau reunite aparte, în primul compartiment. De asemenea, ar fi fost mai bine, după opinia noastră, dacă bibliografia din finalul tezei, de altfel, foarte impunătoare, ar fi fost prezentată: în prima parte – sursele și în a doua – studiile care au fost puse la temelia tezei.

Deși competitorul este un foarte bun cunoscător al moștenirii cărturărești și muzicale a lui Dimitrie Cantemir, considerăm că mult mai nimerit ar fi fost dacă referințele de rigoare pe întreg parcursul lucrării, la *Istoria Imperiului Otoman* sau *Descrierea Moldovei*, s-ar fi făcut după una din cele două ediții recente, cum ar fi *Demetrius Cantimir Princeps Moldaviae, Istoria Creșterilor și a Descrășterilor Curții Othmannice*. Versiune românească în ediție princeps de Dan Slușanschi, București, Ed. Paideia, 2010, 356+274 p. sau ediția a II-a revăzută, București, 2012 și *Dimitrie Cantemir, Principele Moldovei, Descrierea stării de ordinioară și de astăzi a Moldovei*. Studiu introductiv, notă asupra ediției și note de Valentina și Andrei Eșanu. Traducere din limba latină și indici de Dan Slușanschi, București, Institutul Cultural Român, 2007, 407 p. Cât privește alte lucrări (*Istoria ieroglică*), ar fi fost mai corect dacă autorul tezei s-ar fi referit la ediția *Dimitrie Cantemir, Opere complete*, apărute sub egida Academiei Române, cu începere din 1973 sau la ediția *Hronicului ...*, efectuată la București, în 1999–2000 de Stela Toma.

Deși completează în modul cel mai fericit teza, aceasta ar fi câștigat în calitate dacă cele trei anexe ar fi fost înzestrate cu câte o notă explicativă referitoare la cele ce include fiecare din ele, cu referințele de rigoare.

Aceste observații nu diminuează valoarea științifică excepțională a tezei recenzate, or acestea pot fi cu ușurință înlăturate în procesul de pregătire a lucrării ca studiu monografic pentru tipar.

**Viorel MUNTEANU, doctor în muzicologie,
profesor universitar, Universitatea de Arte
„George Enescu”, Iași, România**

Situându-se la interferența dezbaterilor academice corespunzătoare a două domenii de studii – istoria muzicii și teoria muzicii –, lucrarea pe care o referăm aduce în prim-plan documente relevante pentru cunoașterea muzicianului Dimitrie Cantemir în contextul culturii universale și a muzicii orientale turcești, cu care noi, românii, avem legături serioase, mai ales în sfera dezvoltării culturii populare.

Preocuparea domnului Victor Ghilaș pentru o abordare pluridisciplinară, realizată prin împletirea perspectivelor muzicologică, axiologică, culturologică, estetică, umanistică și imagologică a activității muzical-culturale a lui Dimitrie Cantemir, indică faptul că autorul este o personalitate investigativă, orientată către obținerea unor rezultate interesante și originale, prin aprofundarea unor paradigme insuficient sau incorect explorate anterior. Acest fapt este încă de la început precizat, domnia sa exprimându-și dorința de a contribui la completarea tabloului informațional al unei direcții științifice relativ recent creată în Republica Moldova, denumită **cantemirologie muzicală**, în cadrul căreia autorul intenționează să formuleze „un suport analitic original al activității cultural-artistice a lui Dimitrie Cantemir” (p. 4), permițând astfel „redirecționarea cercetării dinspre modelul simplist (reducționist), anchilozat în stereotipie spre un model creativ” (p. 4).

Așadar, sub auspiciile unei asemenea atitudini, orice demers de studiu nu poate fi decât îmbucurător, iar orice rezultat va avea șanse considerabile de a se concretiza în resurse importante pentru noi direcții de cercetare, lucrarea de față având potențialul de a fundamenta alte studii de cantemirologie muzicală. (...)

Dorim să apreciem în mod deosebit semnificația practică a studiului, caracterul științific novator, gradul de originalitate (cum s-a arătat), vas-

tul material bibliografic care a stat la baza realizării acestei teze, ce cuprinde surse în limbile: română, rusă, engleză, belarusă, cehă, franceză, germană, greacă, italiană, latină, poloneză, spaniolă și turcă. Totodată, anexa lucrării include o necesară și binevenită ordonare a compozițiilor cantemirene.

Claritatea și concizia exprimării, coerența construcției textului, forța argumentării, precum și impresionanta atenție pentru detaliu, manifestată în utilizarea notației originale în limba turcă, creează premisele unei realizări academice de mare valoare.

Astfel, consider teza de față drept o lucrare de referință pentru literatura românească de specialitate și recomand acordarea titlului de *doctor habilitat în studiul artelor* domnului Victor Ghilaș.

**Doru ALBU, doctor în muzică, profesor
universitar, Universitatea de Arte
„George Enescu”, Iași, România**

Teza de doctor habilitat a domnului doctor în muzicologie Victor Ghilaș este o lucrare matură, elaborată în urma unei cercetări laborioase, a unei experiențe și a unor realizări impresionante de-a lungul timpului pe marginea acestui subiect. (...)

Această valoroasă lucrare, în ansamblul ei, vine să promoveze și să evedențieze contribuțiile lui Dimitrie Cantemir în plan muzical, care se bucură de o recunoaștere internațională, dar care, cel puțin până în această lucrare, nu și-a găsit locul binemeritat în literatura de specialitate de pe cele două maluri ale Prutului. Subiectul propus spre cercetare reușește să aducă o nouă perspectivă asupra preocupărilor din plan muzical ale lui Dimitrie Cantemir din care amintim: teoria, compoziția, interpretarea, didactica, folclorul și muzicografia.

Lecturând cuprinsul, observăm un plan al lucrării unitar, realizat până în cele mai mici amănunte, cu capitole și subcapitole importante în activitatea de cercetare a subiectului propus. Nu trebuie să neglijăm nici faptul că autorul folosește în teza de habilitare nu mai puțin de 195 de surse bibliografice ! (...)

Concluzii:

- Lucrarea este elaborată unitar, coerent și urmărește în întreaga ei structură să răspundă temei enunțate în cadrul titlului.

- Abordarea este logică, urmărește etapizarea istorică și elementele specifice perioadei, subliniind rolul important pe care l-a jucat Dimitrie Cantemir în muzica și cultura orientală, cea autohtonă și cea universală.

- În cadrul demersului științific, domnul Victor Ghilaș îmbină metodele de cercetare tradiționale cu cele moderne, toate dovedind experiența și preocuparea autorului.

- Lucrarea este marcată puternic de originalitate și personalitate, fiind de un real folos elevilor, studenților și cadrelor didactice atât de pe cele două maluri ale Prutului, cât și celor din alte țări, atât muzicologilor, cât și interpreților, pe care îi ajută în activitatea de predare și în cea de interpretare.

- Recomand autorului ca, pe lângă celelalte demersuri pe care le va face în viitor, să colaboreze mai mult cu interpreții, pentru a da viață muzicii lui Dimitrie Cantemir. Ca interpret, constat că muzica lui Dimitrie Cantemir este rar adusă în sălile de concert. Sunt sigur că această lucrare va trezi interesul pentru *Prințul muzicii și pentru muzica Prințului!*

Doresc să felicit sincer pe domnul Victor Ghilaș pentru tema aleasă și calitatea lucrării elaborate.

În urma tuturor acestor aprecieri, susțin admiterea tezei de doctor habilitat a domnului Victor Ghilaș în vederea acordării titlului științific de *doctor habilitat în studiul artelor* și recomand publicarea ei atât în limba originală, cât și într-o limbă de circulație internațională.

EXTRASE DIN ALTE AVIZE

Marian LUPAȘCU, Secretar științific al Secției de Arte, Arhitectură și Audiovizual al Academiei Române, doctor în muzică, cercetător științific grad 2

Lucrarea de postdoctorat a dlui dr. Victor Ghilaș, intitulată *Dimitrie Cantemir – muzicianul în contextul culturii universale*, având ca obiectiv principal scoaterea în lumină și valorificarea științifică complexă a operei muzicale cantemirene, aduce în discuție un subiect care, prin însăși tematica lui, este unul de actualitate. Astfel, teza se înscrie într-un context științific original și puțin explorat în cercetare. Prin demersul său, autorul realizează un serios și documentat studiu, investigând multiplele domenii muzicale practicate de eruditul cărturar de formație enciclopedică D. Cantemir. Axarea pe principiile interdisciplinarității, pe metodologia cercetării științifice, sintetic aplicate conținutului, conferă acestuia concludență, credibilitate și articulare unitară. (...)

(...) autorului i-a reușit un studiu științific la un standard profesional superior, iar aparatul bi-

bliografic bogat și multilingvistic, concluziile logice deduse din conținuturi, anexele incluse completează și sporesc valoarea investigației întreprinse.

Rodney A. GARNETT, profesor, Departamentul Muzică, Universitatea din Wyoming, SUA

Lucrarea de față este valoroasă din mai multe motive. Dr. Ghilaș aprobă o mulțime de lucrări științifice ale sale, publicate anterior despre Dimitrie Cantemir cu referire atât la latura istorică, cât și la compozițiile muzicale și la tratatele teoretice cantemirene despre arta sunetelor. Teza domnului Ghilaș este direcționată spre stabilirea reputației deosebite a personalității lui Dimitrie Cantemir dincolo de hotarele Europei de Est. Dumnealui a început în mod clar să realizeze această misiune prin mai multe lucrări (monografii, studii, articole), comunicări prezentate la conferințe științifice în mai multe limbi și locuri. Energicul său proiect de valorizare a faimei și creației muzicale a lui Dimitrie Cantemir a fost validat în mod eficace în diferite medii științifice din afara României și Moldovei.

Dr. Ghilaș este bine cunoscut ca om de știință și pedagog. Crearea acestei noi direcții științifice în cercetarea artei muzicale – cantemiologia muzicală – va continua să fie eficace în dezvoltarea cunoștințelor și în recunoașterea muzicianului Dimitrie Cantemir atât în Moldova, cât și peste hotarele ei. Totodată, prin confirmarea importanței muzicii cantemirene, lucrarea pune în valoare muzica populară, cea militară și prezintă o abordare mai creativă a percepției influențelor turcești asupra muzicii europene. Catalogarea lui Cantemir ca pe un adevărat inovator și înaintaș al vieții muzicale europene pe parcursul secolelor XVII și XVIII va sprijini inversarea hegemoniei vest-europene și a celei americane, care valorifică, în primul rând, creația muzicienilor germani, francezi, italieni, englezi din perioada barocului.

Cel mai important rezultat al lucrării este temelia stabilită pentru cercetare, studiu și performanța moștenirii muzicale a lui Cantemir. Prin publicațiile recente ale autorului, care sunt de o mare importanță, dumnealui, de asemenea, a dat o orientare nouă pentru savanții din Moldova și din lume în aprecierea contribuției lui Cantemir în zona de cercetare a influențelor turcești, românești și altele din acea perioadă. Acestea au deschis calea pentru viitorii cercetători și muzicieni de a beneficia din munca creativă și de moștenirea muzicală a lui Dimitrie Cantemir.

Roberto LUPARELLI, magistrul, Președinte al Asociației Mozart din Republica Moldova

Lucrarea de postdoctorat a domnului dr. Victor Ghilaș, intitulată *Dimitrie Cantemir – muzicianul în contextul culturii universale*, are ca obiectiv principal de studiu valorificarea complexă în plan științific a operei muzicale a lui D. Cantemir, aducând în discuție un subiect care, prin însăși tematica lui, este unul apropiat, binevenit și de profund interes pentru *Asociația Mozart* din Republica Moldova, deoarece contribuie la îmbogățirea științifică privind muzica secolelor XVII–XVIII, adică Mozart și lumea lui (figura centrală a lui Mozart în muzica universală fiind practic indiscutabilă în acest secol), din care fac parte toți, inclusiv același Gluck.

În secolul al XVIII-lea sunt cunoscute mai multe episoade de citări muzicale mai mult sau mai puțin elaborate, care actualmente ar fi fost interpretate ca plagiat (exemplul cel mai evident este marșul din *Zauberfloete*), dar în perioada veche aceasta fiind pur și simplu dovada stimei față de autor.

Din aceste considerente, o confirmare declarată din partea instituțiilor de studiu, oficial dedicate lui Mozart, asociație reprezentată de mine și din care fac parte, ar putea însemna mai mult decât o simplă inspirație din partea autorilor clasicismului european.

Însăși abordarea și argumentele aduse în acest sens, în care se pune în comparație cea mai pură muzică occidentală clasică (Mozart și Gluck) cu muzica orientală, nu are precedente și este absolut inedită în Republica Moldova, ar putea declanșa din partea experților internaționali diverse inițiative de studii și cercetări, și nu doar din partea subsemnatului, care a fost deja „sedus” de argumentele tezei.

Totodată, această teză e scrisă într-un limbaj fluid și în același timp științific (încât poate fi perfect înțelesă și de mine, care nu sunt originar din Republica Moldova, dar și prețuită pentru conți-



nutul ei) și întrunește o serie de calități ce îi conferă acesteia concludență și credibilitate.

Ștefan LEMNY, profesor, doctor în istorie, specialist în istoria culturală a secolului al XVIII-lea, cercetător al colecțiilor de istorie a Bibliotecii Naționale a Franței

Lucrarea în discuție apare în peisajul științific ca urmare a investigațiilor întreprinse de autor pe parcursul mai multor ani. Subiectul supus cercetării este unul de mare actualitate, el referindu-se la o activitate importantă din viața luminatului principe Dimitrie Cantemir, desfășurată în serviciul muzicii orientale și a celei naționale, însă puțin cunoscută și studiată în mediul savant.

Studiul întreprins conține o gamă tematică largă, ordonată conform obiectivelor formulate, oferindu-ne, astfel, ocazia să cunoaștem diversitatea ariilor ideatice abordate de autor, decelate din preocupările lui D. Cantemir. Respectând imperativul primordial al cercetării, acela de a analiza și sistematiza domenii necunoscute, în cazul de față al multiplelor ocupații muzicale ale lui Dimitrie Cantemir, și a oferi noi deschideri de interpretare-reinterpretare și/sau de pătrundere în profunzimea subiectelor, dl V. Ghilaș propune câmpuri noi, nevalorificate științific în cercetarea cantemirologică.

De la teoria muzicii (Cap. *Dimitrie Cantemir – teoretician al muzicii orientale*), la creația muzicală, arta interpretativă și actul didactic cantemirean (Cap. *Arta componistică, interpretativ-didactică și activitatea folclorică în preocupările lui Dimitrie Cantemir*), la abordarea etnografiei muzicale (Cap. *Muzicografia ca domeniu de interes al prințului Moldovei*) și aspectele imagologice (*Dimitrie Cantemir – muzicianul în exegezele literaturii de specialitate*), conținuturile lucrării ne dezvăluie viziunea complexă asupra operei muzicale a lui D. Cantemir, o dimensiune nebanuită a creativității cantemirene exprimată în muzică, descifrată cu pasiune de autor. Prin aceasta viziune amplă, el vine să ne demonstreze activitatea unei personalități de mare complexitate a vieții culturale și științifice românești, recunoscută pe plan european, precum a fost marele nostru înaintaș Dimitrie Cantemir.

O parte din ideile valorificate în teză au fost expuse, promovate de dl V. Ghilaș în mai multe rânduri prin participările sale la diferite manifestări științifice, desfășurate în Republica Moldova, România, Turcia, el făcând astfel dovada unei pro-

movări active a personalității artistice a lui Dimitrie Cantemir în țară și peste hotare.

Sorin LERESCU, compozitor, conferențiar universitar, doctor în muzică, Facultatea de Muzică, Director Departament Arte, Facultatea de Arte, Universitatea „Spiru Haret”, București, România

În ceea ce privește cercetarea interdisciplinară din domeniul muzicologiei contemporane, remarc cu satisfacție contribuțiile colegilor noștri din Republica Moldova. (...) Teza de doctor habilitat cu titlul *Dimitrie Cantemir – muzicianul în contextul culturii universale*, elaborată de dr. Victor Ghilaș în cadrul Sectorului Muzicologie al Institutului Patrimoniului Cultural al Academiei de Științe a Moldovei, reprezintă un demers științific de importanță majoră în ceea ce privește domeniul istoriei culturii și al cercetărilor dedicate vastei opere a domnitorului moldovean.

Teza reflectă, în capitolele sale, multiplele fațete ale personalității lui Dimitrie Cantemir, „un nume notoriu în cultura autohtonă și cea universală”, subliniind calitățile sale de muzician cu un orizont vast de preocupări: „compozitor de prestigiu, teoretician erudit, instrumentist virtuoz și pedagog dotat” (vezi: Ghilaș Victor, *D. Cantemir – muzicianul în contextul culturii universale* – Autoreferatul tezei de doctor habilitat în studiul artelor, p. 3). Lucrarea la care mă refer (...) este importantă și prin prisma modalităților și mijloacelor de analiză științifică utilizate de autor în studierea opereii lui Dimitrie Cantemir, eminent cărturar și muzician.

Ca urmare a acestor considerente și aprecieri sunt convins că dl. Victor Ghilaș merită să i se confere gradul științific de doctor habilitat în studiul artelor la specialitatea 17.00.01 – Arte Audiovizuale (Arta muzicală).

Ovidiu PAPANĂ, profesor universitar, doctor în muzică, Facultatea de Muzică, Universitatea de Vest din Timișoara, România

A vorbi despre Dimitrie Cantemir este o încercare cel puțin temerară pentru oricare cercetător, având în vedere geniul marelui filosof și cărturar român, precum și complexitatea lucrărilor sale.

De-a lungul timpului, opera lăsată de Dimitrie Cantemir a fost reperul de bază pentru o seamă de cercetători din epoca modernă, ea fiind o frescă (cu o valoare științifică extraordinară) a culturii românești sau chiar a unei părți din spațiul

sud-est european, cu preponderență cel balcanic din secolele al XVII-lea și al XVIII-lea. (...)

Domnul Victor Ghilaș a întocmit un plan de lucru deosebit de riguros, apelând la metodele moderne de investigație în care pedagogia, psihologia istoria muzicii, teoria muzicală, folclorul muzical sunt disciplinele care participă în mod sincretic la elaborarea concluziilor sale.

Față de studiile anterioare, bazate pe o anumită latură a activității lui Dimitrie Cantemir, domnul Victor Ghilaș caută să pună în valoare întreaga operă cantemireană, prin prezentarea într-o manieră profesională a opereii sale, folosind următoarele jaloane: latura documentară a acesteia, caracterul științific al scrierilor sale, ecourile internaționale ale creației cantemirene văzute prin scrierile altor cercetători etc.

Pe parcursul lucrării se remarcă limbajul elevat și concis al expunerii, fluența sa, precum și capacitatea de sinteză prin care sunt prezentate concluziile științifice.

Deosebit de important mi s-a părut modul organic și în același timp monografic în care a fost concepută expunerea materialelor, ținând cont că activitatea lui Dimitrie Cantemir a fost studiată de cele mai multe ori doar într-o manieră fragmentată, cercetătorii insistând în general doar asupra unei singure laturi a creației sale.

Punerea în discuție a unui fragment de cultură specific secolelor al XVII-lea și al XVIII-lea într-o viziune actualizată este principalul argument științific al acestei lucrări. De asemenea, autorul urmărește și modul în care opera lui Dimitrie Cantemir se regăsește în sintezele culturale ale vremii de la apariția ei până în ziua de astăzi.

Faptul că o parte din studiile elaborate de către domnul Victor Ghilaș au fost prezentate în cadrul unor simpozioane sau manifestări științifice din Republica Moldova și în diferite alte manifestări internaționale ne arată importanța pe care o are acest subiect în contextul abordărilor științifice actuale.

Sub aspect muzical este de remarcat, în special, capitolul 2 al lucrării, în care se face o trecere în revistă a conceptelor teoretice propuse de Dimitrie Cantemir, concepte legate de transpunerea grafică a muzicii turce și implicita a celei de factură orientală. În acest sens, pentru cultura europeană conceptul modal bazat pe „makam” este foarte greu de înțeles. Marele merit pe care l-a avut savantul român este legat de multiplele sale valențe pe care le-a avut: teoretician, interpret, compo-

zitor și folclorist. Grație lui Dimitrie Cantemir, acest tip de cultură a putut fi înțeles într-un mod mult mai accesibil de către cercetătorii europeni, care au fost formați pe baza unor tipare de gândire total diferite.

Concluzionând opiniile mele legate de conținutul materialului alcătuit de domnul Victor Ghilaș, apreciez actualitatea sa în contextul lucrărilor contemporane, valoarea deosebită a investigației făcute, precum și originalitatea subiectului abordat. De asemenea, subliniez în mod deosebit felul cum a fost structurată lucrarea și valoarea deosebită pe care aceasta o are în practica cercetărilor contemporane.

**Victoria TCACENCO, conferențiar universitar,
doctor în studiul artelor, Academia de Muzică,
Teatru și Arte Plastice, Chișinău**

Teza dlui Victor Ghilaș deschide unele orienturi noi în știința și cultura muzicală autohtonă, prezentând o cercetare fundamentală de natură sintetică, în cadrul căreia sunt integrate concepte, idei și metode ce țin de mai multe domenii și ramuri ale științelor umaniste. Subliniem faptul că acest studiu profund se bazează pe metodologia complexă și multiaspectuală, folosită în procesul de cercetare a moștenirii spirituale și materiale a marelui muzician, compozitor, teoretician.

Abordarea pluridimensională a autorului se dezvăluie atât pe plan diacronic (de la epoca Antichității eline până la contemporaneitate), cât și pe cel sincron (perioada istorică când a activat D. Cantemir în toată bogăția și varietatea ei teoretică și practică, materială și spirituală, stilistică

și genuistică etc.). Caracterul multicultural bine pronunțat al tezei corespunde situației actuale în cultura universală contemporană, care se deosebește prin dialogul estului și vestului, care pune în agendă tendințele sintetizatoare, problemele actuale ce țin nu doar de dialogul culturilor, dar și al civilizațiilor diferite, reflectând astfel o tendință de convergență a lor.

Istorismul adevărat al cercetării vizate constă în faptul că fiecare fenomen abordat în teză se studiază de la rădăcinile lui prin devenire la o stare actuală: această trăsătură este tipică pentru stilul lui V. Ghilaș ca cercetător. Incluziunea sistemelor muzical-teoretice orientale în contextul cosmogonic, ideea de simbolism al cercului și alte concepte teoretice redă tezei vizate o dimensiune culturologică foarte importantă.

Aplicarea terminologiei, care aparține atât muzicologiei de origine vestică, cât și sistemelor sonore și ritmice de origine orientală, prezintă un alt beneficiu important al acestei lucrări. Afirmăm și prezența unei logici interne, a unui caracter echilibrat și motivat al expunerii materialului analitic. Metodologia analizei creațiilor muzicale compuse de D. Cantemir prezintă un instrument important de îmbogățire a teoriei muzicale naționale. Aspectul aplicativ al tezei vizate este elucidat prin referințe utile, ce țin de interpretarea opusurilor muzicale ale lui D. Cantemir la etapa actuală.

O abordare exhaustivă și sistematică se observă în compartimentul tezei intitulat *Muzicologia ca domeniu de interes al preocupărilor prințului Moldovei*, unde autorul abordează aportul lui D. Cantemir în dezvoltarea

organologiei, a muzicii religioase turcești și a cântării bizantine din epoca respectivă.

Materialele și concluziile acestei teze pot fi folosite în elaborarea diferitor cursuri: *Istoria muzicii naționale*, *Sisteme muzical-teoretice*, *Muzicologie* și alte discipline predate la AMTAP.



**Vladimir BABII, conferențiar universitar,
doctor habilitat în pedagogie, Catedra Arte și
educație artistică a Universității de Stat
„Alecu Russo”, Bălți**

(...) Deși cercetările înregistrate până în prezent denotă o largă arie de investigație a operei științifice și artistice cantemirene, după cum afirmă autorul lucrării, totuși lista de lucrări existente constituie atât un avantaj, cât și un dezavantaj, deoarece acestea, în marea lor majoritate, sunt extinse asimetric asupra întregii game de preocupări ale lui D. Cantemir.

(...) Pentru confirmarea ideii sale centrale, V. Ghilaș aduce mai multe argumente ale savanților din domeniu. Analiza detaliată a literaturii de specialitate a făcut să se ajungă deductiv la formularea principalelor problematici ale cercetării, structurate și expuse logistic la pagina 5 a autoreferatului.

Valoarea teoretică a cercetării, care reiese din scopul și obiectivele pragmatice, constă în abordarea complexă a activității de muzician a lui D. Cantemir, cuantificată și demonstrată prin documente muzicologice și argumentări științifice de valoare. Este de menționat că teza avizată aprofundează noua direcție de cercetare – *cantemiologia muzicală* prin elaborarea unui „model creativ”, spre deosebire de cel existent de natură „simplistă” (reducționistă).

Valoarea aplicativă a cercetării se reduce, în special, la evidențierea aspectelor legate de ieșirea în practică a rezultatelor prin faptul că acestea pot servi drept un suport eficient cu caracter metodicodidactic și științific la elaborarea și predarea unor cursuri opționale în instituțiile cu profil artistic.

Structura și conținutul tezei (autoreferatului) întru totul reflectă ideea cercetării, punând în valoare principalele demersuri strategice, expuse inițial de către autor și confirmate prin argumentări și analize științifice demne de o înaltă apreciere. (...)

La toate aspectele pozitive ale cercetării, menționăm unele exigențe neesențiale, care nu diminuează, ci dimpotrivă ar face și mai explicite unele expuneri textuale. Spre exemplu, atunci când autorul evidențiază instrumentele muzicale la care cu iscusință interpreta D. Cantemir: *tanbur*-ul și *ney*-ul (pag. 22), ar fi bine să se explice ce fel de instrumente sunt acestea, din care categorii fac parte, pentru a nu fi confundate.

Concluziile generale sintetizează demersurile ipotetice și elaborările științifice ale cercetării, demonstrează actualitatea, valoarea teoretică și aplicativă a lucrării, subliniază aportul investigațional

al autorului V. Ghilaș din perspectiva ariei de valorificare a moștenirii culturale a lui D. Cantemir drept sursă de cercetare *organologică, muzicologică, estetică și pedagogică*.

**Leonid GORCEAC, prim-vicepreședinte
al Uniunii Muzicienilor din Moldova**

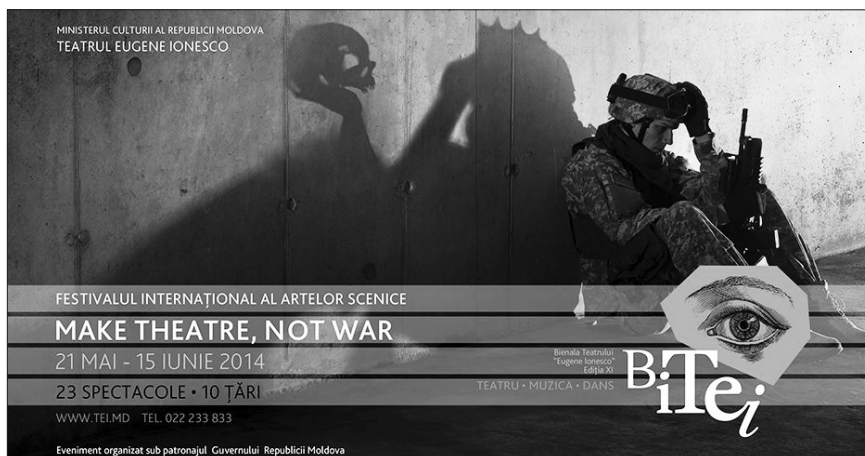
Studiul întreprins de dr. V. Ghilaș este important pentru cultura muzicală națională din mai multe puncte de vedere. În primul rând, trebuie menționat faptul că investigația realizată ca teză de doctor habilitat este o primă abordare sistemică a activității artistice a unui mare înaintaș al spiritualității românești, activitate puțin cunoscută nu doar publicului larg, ci și muzicienilor din republică. În al doilea rând, studiul adună într-un conținut unitar, bazat pe un suport bibliografic și analitic solid, partea reprezentativă a contribuției lui Dimitrie Cantemir la făurirea muzicii orientale cu specific turcesc și la cunoașterea artei sonore naționale din perioada veche a istoriei noastre. În așa fel, prin prisma operei cantemirene, autorul ne oferă o imagine de ansamblu a două culturi muzicale diferite, cu posibilitatea de a le pune pe scara valorilor de poziții muzicologice, estetice, etnologice, culturologice etc. moderne. În al treilea rând, prin tematica abordată, lucrarea constituie o premieră pentru muzicologia din stânga Prutului pe cât de utilă, pe atât și de necesară artei muzicale autohtone, servind ca un îndemn pentru muzicieni privind necesitatea cunoașterii și valorificării artistice a creației muzicale a lui Dimitrie Cantemir.

(...) Pe parcurs sunt întreprinse analize pertinente și convingătoare, din care reținem idei originale, ce definesc portretul personalității artistice a lui D. Cantemir. Prin subiectele în discuție, abordate științific, este accentuat un alt raționament de primă importanță și anume: prin opera sa muzicală, istorică, etnografică, filosofică etc. Dimitrie Cantemir a fost primul cărturar autohton „care a ridicat umanismul la rangul unui principiu de cunoaștere și valorificare istorică și culturală” (p. 33).

Meritul tezei de doctor habilitat în studiul artelor, realizată de Victor Ghilaș, rezidă și în faptul că ea constituie un moment de referință pentru o înțelegere complexă a operei muzicale teoretice și practice a lui D. Cantemir (...).

Din cuprinsul capitolelor pot fi observate semnificațiile tematicii alese și disponibilitatea autorului în tratarea unor probleme, care nu au făcut obiectul unor cercetări majore în literatura de specialitate.

BITEI-2014. În căutarea unui nou concept



A XI-a *Bienală a Teatrului „Eugene Ionesco”* a fost marcată de obținerea unui nou statut. În sfârșit, cel mai mare festival internațional de teatru din țară a fost evaluat în mod adecvat drept un eveniment cultural de importanță națională și va fi organizat cu sprijinul financiar substanțial din partea Ministerului Culturii al Republicii Moldova. Această decizie a fost influențată, probabil, de recunoașterea externă a activității festivaliere a Teatrului „Eugene Ionesco”, care, în 2012, a primit prestigiosul premiu al Forumului Cultural European pentru găzduirea a zece Bienale.

Astfel, credem că și conceptul acestui Festivalul Internațional al Artelor Scenice se va schimba. Formatul festivalului s-a modificat deja. S-a renunțat la obișnuitul maraton cu un program bogat de două-trei spectacole pe zi, în diverse scene teatrale, la discuțiile de dimineață și la conferința de presă cu participanții. În schimb, festivalul a durat aproape o lună în perioada 21 mai – 15 iunie. Oaspeții din 6 țări (Israel, Polonia, România, Turcia, Franța, Coreea de Sud, Japonia) au prezentat o duzină de spectacole. Toate au avut loc seara, la o oră convenabilă pentru public. Cele mai recente premiere ale Teatrului „Eugene Ionesco”, incluse în afișul festivalului, au format o secție specială – așa-numitul *showcase* – cu scopul de a le prezenta producătorilor străini invitați și de a atrage atenția chișinăuienilor. Organizatorii sunt în căutarea

unor noi forme de management pentru extinderea publicului și pentru promovarea teatrului în conformitate cu cerințele actuale ale pieței.

Sloganul curent al BITEI-ului „*Faceți teatru, nu război*” și logo-ul său – un soldat meditativ aruncând o umbră „hamletiană” –, asociază / contrapune două lumi: realitatea geopolitică și arta. Nu înseamnă oare această poziție-manifest declarată și o întoarcere a „ionescienilor” spre probleme sociale concrete, o îndepărtare de formele absurde de interpretare scenică a societății moderne?

În acest sens, este reprezentativ proiectul orientat social și conceput pentru publicul larg al gazdelor festivalului – premiera spectacolului *Oscar și Tanti Roz* după renumita nuvelă a lui E. E. Schmitt care a deschis BITEI-ul. Istoria melodramatică despre un copil bolnav de leucemie, care, ajutat de o asistentă medicală în etate, trăiește timp de 12 zile o viață întreagă, are un impact emoțional puternic. Regizorul Petru Vutcărau a încercat să evite sentimentalismul (nu chiar reușit) și să atingă dimensiunea filosofică a subiectului. Ultimele zile ale emoționantului și amuzantului Oscar (Ștefan Bouroșu) se desfășoară într-un spațiu steril și alb de spital, ieșind în final într-o dimensiune cosmică a altei lumi. Împreună cu el își parcurge calea de percepere a vieții și a morții Tanti Roz, interpretată de Ala Menșicov excentric, ușor, aproape cu accente dramatice confesionale. În dialogul viu,

duetul actoricesc transmitea mesajul umanist și moral de compasiune activă aproapelui.

Problemele sociale ale inegalității și ale relațiilor de familie s-au făcut auzite în reprezentația coreeană *În ploaie*. Evenimentele au loc în sezonul ploios – o metaforă importantă pentru înțelegerea sensului spectacolului, textul simbolic al căruia se citea cu greu, dar fascina prin simbioza convenției-limită cu firescul jocului actoricesc, a naturalismului brutal cu grația, prin plasticitatea mizanscenelor, prin partitura de lumini foarte fină...

Spectacole de cameră de diverse genuri au atras atenția prin talentul și individualitatea actorilor. Cunoscuți deja publicului moldav, dansatorii japonezi ai dansului butoh Moe Yamamoto și Kei Shirasaka au prezentat improvizația *Amin-tiri despre mare*. Monospectacolul artistului turc Devrim Evin *Omul, copacul, câinele*, după piesa dramaturgului bulgar Yordan Radickov *Lazarița*, acțiunea căruia se petrece pe ramurile unui păr sălbatic, simbolizând pomul vieții, a fost rezolvat scenic imaginativ și metaforic. Închis într-o cutie-cuib îngustă, împletită din răchită, în care eroul este condamnat să-și petreacă restul vieții, actorul întreține un monolog pasionat cu un câine, încercând să înțeleagă misterele naturii.

Artiștii francezi Laurent CIRADE și Paul STAIKU, în clounada muzicală *DUEL Opus 2*, au improvizat spiritual și amuzant, la o varietate de instrumente, amestecând stilurile „mari” și „mici”, pe tema rivalității în artă. Cunoscută și iubită de publicul chișinăuian originala Ada Milea, într-un nou proiect de autor *Concert cu bucăți din concerte*, ne-a demonstrat posibilitățile expresive și conceptuale ale teatrului muzical.

Miza festivalului, spectacolul *Hamlet* al Teatrului „Globe” din Londra, a ajuns la Chișinău printre cele 200 de orașe din turneul său mondial de doi ani. Versiunea în limba engleză nu ne-a surprins printr-o interpretare scenică deosebită sau originală. Regizorii Dominic Dromgoole și Bill Buckhurst au încercat să creeze o reconstrucție a reprezentărilor de pe timpurile lui Shakespeare cu un text canonic, cu recuzită și machiaj minimale. Spectacolul, cu o echipă internațională de actori (salutare lui Brook!), care au interpretat mai multe roluri și au cântat la instrumente muzicale, amintea de reprezentațiile experimentale stradale. A impresionat, însă, prin muzicalitatea uimitoare a vorbirii, limba lui Shakespeare transmițând poezia înaltă a tragediei shakespeariene.

Credem că cea mai puternică impresie emo-

țională și artistică a avut-o asupra publicului spectacolul israelian *Rabia*, regizat de coregraful Orly Portal și trupa ei. Legenda despre sufitica poetă care a trăit în secolul al VIII-lea este pusă pe note de compozitorii persani din secolul al XIII-lea în lucrarea *Patimile*. Căutările spirituale ale eroinei au apărut într-o plasticitate expresivă ce sintetiza dansurile orientale vechi și moderne, revelând ritualul sufitic al meditației-rotire. Mișcările ritmice șlefuite sub muzică ale dansatoarelor desculțe, răurirea cutelor hainelor libere creau o imagine exotica și minunată a Orientului.

Teatrul românesc, în mod tradițional prezentat amplu la Bienală, și-a confirmat reputația de încărcare cu probleme actuale. Acest lucru este evident mai ales atunci când comparăm interpretarea piesei *Camera albastră* de David Hare la Teatrul „M. Filotti” din Brăila și la Teatrul „E. Ionesco”, unde se joacă cu denumirea *Caruselul erotic*, tratând exhaustiv sensul naturii frivole a montării. Varianta română transformă cele zece întâlniri nocturne într-un fel de cercetare socială a modelelor relațiilor dintre bărbat și femeie.

O secție specială a festivalului i-a fost dedicată cunoscutului regizor român Alexandru Dabija. Montările sale *Gaițele* de A. Kirișescu și *Titanic-vals* de T. Mușatescu la Teatrul „Odeon” din București au fost o bucurie neașteptată. Nu s-au mai prezentat demult spectacole cu o partitură regizorală atât de minuțios lucrată, cu un ansamblu bogat de interpreți, cu jocuri actoricești extraordinare. Alexandru Dabija face parte din rarul tip de regizori care apreciază actorul, luând în considerație personalitatea sa în momentul punerii în aplicare a propriilor idei creative. Continuând tradiția teatrului caragialian, ca o parte importantă și mod al cunoașterii societății moderne la care se referă, regizorul găsește în viața de zi cu zi a anilor '30 caracteristici grotești urâte ale burgheziei, îngroșându-le până la simboluri ale epocii. În realitățile vieții recreate cu generozitate în scenă, în stilul jocului actoricesc apăreau fețe diferite ale societății românești de dinainte de război, provocând paralele discrete cu prezentul.

Spre deosebire de ediția trecută, aniversară, geografia țărilor participante în această Bienală s-a redus. Desigur, *BITEI*-ul a avut loc într-o atmosferă teatrală, dar nu festivalieră, lipsind uneori chiar și broșurile inerente evenimentului. Dar scopul principal și l-a atins – i-a oferit publicului oportunitatea de a vedea spectacole diferite, interesante, talentate, de înaltă calitate.

Miraculoasa lume a teatrului de păpuși. Reflecții pe urmele festivalului „Sub căciula lui Guguță”. Ediția a VIII-a, mai 2014

Ori de câte ori se anunță o nouă ediție a unui festival teatral apare și o stare frenetică de așteptare, de emoții pentru întâlnirea cu arta trupelor invitate. Varietatea de spectacole, adunate sub același generic, încearcă să ne formeze o viziune de ansamblu asupra fenomenului teatral european, asupra a celor ce se întâmplă în lumea teatrală în cele mai diverse spații geografice, asupra tendințelor în mise-en scene, de optica avangardă asupra procesului teatral. Selectarea unor noi forme de spectacol, realizate la limita între jocul actorilor, muzică, dans, scenografie și multimedia, ar fi totodată și un imbold pentru creatorii noștri autohtoni de a-și direcționa opera în albia unor mesaje complexe concepute în forme originale.

Derulând mersul alert și spontan al festivalului „Sub căciula lui Guguță”, organizat de Teatrul Municipal de Păpuși Guguță din Chișinău, încercând să comparăm spectacolele în diverse stilistici, tehnici și formule artistice, aducându-le la un numitor comun, care se numește dragostea de teatru și de artă, rămânem mult sub impresiile trăite. Și, dacă la prima privire numeroasele mesaje propuse par a forma un mozaic în destinul teatrului autohton, atunci fiecare spectacol în parte contribuie la formarea acelei unități, fiind un element indispensabil al întregului tablou expus ca o unitate artistico-stilistică.

Primăvara anului 2014 a adus nu doar emoții în jurul evenimentelor politice din Ucraina, ci și manifestări artistice, care își propun să-și spună cuvântul prin artă. Astfel, Bienala Teatrului „E. Ionesco”, care anul acesta s-a desfășurat sub genericul *Facem teatru și nu război*, trecând Rubiconul celor zece ediții, după mai mult de douăzeci de ani, a fost, în sfârșit, observat de Guvernul Republicii și inclus în lista manifestărilor de prestanță națională susținute la cel mai înalt nivel. Credem că și Festivalul „Sub căciula lui Guguță”, ajuns la cea de-a



VIII-a ediție, merită toată atenția și respectul din partea conducerii țării.

Fiecare ediție a Festivalului aduce trupe cunoscute publicului nostru, dar și debutante pe scenele noastre. Revenirea teatrelor din România „Sub căciula lui Guguță” este cu drag așteptată de publicul autohton, dornic de a ancora în autentică spiritualitate românească și de a savura din frumusețea și melodicitatea limbajului. Sunt bine știute trupele *Gulliver* a Teatrului Dramatic „Fani Tardini” din Galați, Teatrul de animație, secția teatrului „Bacovia” din Bacău, Teatrul de Păpuși „Prichindel” din Alba Iulia. Pentru prima dată pe scena teatrului „Guguță” au jucat actorii de la Teatrul de Păpuși „Puck” din Cluj-Napoca, precum și de la Teatrul pentru copii și tineret „Lucașfărul” din Iași, prezența lor la festival fiind susținută de Institutul Cultural Român.

La fel pentru prima oară la Festival au venit Teatrul Regional de Păpuși din regiunea Mangis-tau, orașul Aktau (Kazahstan), Teatrul Academic Regional de Marionete din Vinița (Ucraina), Teatrul „Vesel” din Veliko Târnovo (Bulgaria). Au mai fost așteptate teatre din Ucraina, Belarus și Rusia,

care din cauza conflictului armat din Ucraina n-au reușit să ajungă la Festival.

Republica Moldova, alături de teatrul gazdă, a fost prezentată și de Teatrul Republican de Păpuși „Licurici”, Teatrul Național „Vasile Alecsandri” din Bălți și Teatrul Republican Muzical-dramatic „B.P. Hașdeu” din Cahul.

Ediția curentă a Festivalului „Sub căciula lui Guguță” a găzduit nu numai o serie de spectacole, ci și personalități din arta teatrului, inclusiv a celui de animație. Președinta a juriului a fost invitat actorul, regizorul și profesorul universitar Toma Hoge, iar cunoscuta regizoare Maria Mierluț – membru al juriului. Nu mai puțin semnificativă a fost și prezența dnei Oltița Cîntec, doctor în teatrologie, secretar general al Asociației Internaționale a Criticilor de Teatru (AITC), Secția Română, autoare a unsprezece cărți de istorie și teorie a teatrului, dar și director al Teatrului pentru copii și tineret „Lucașfărul” din Iași. Dnei a ținut o consistentă prelegere cu genericul „Noi tendințe estetice în arta teatrului din România ultimelor decenii” în fața studenților de la AMTAP.

Programul Festivalului a fost deschis cu spectacolul gazdelor *Hai la drum spre Phantarun* (text Laurențiu Budău, regie Gabriela Lungu), un spectacol muzical (compozitor Ilie Văluță), ce propune o călătorie nu atât spre punctul terminus, care este cercul Trombonini, ci o călătorie prin universul uman, cu capacitățile sale nelimitate, cu posibilități de a lua decizii în situații-limită. Deși personajele sunt din lumea animalelor, ele vin cu o lecție perfectă de bunătate și prietenie. Or, teatrul de animație nu este doar un mijloc de atracție și divertisment, de voie bună și relaxare, ci și un mijloc de comunicare artistico-estetică, prin care tânărul spectator cunoaște universul uman, încearcă să diferențieze binele și frumosul de rău și urât.



Dârzul soldăței de plumb,
Teatrul *Vesel* din Bulgaria

Prin exemplu Maimuțicăi (actrița Irina Baltag) descoperim calități opuse, căci la prima vedere ea este zbânțuită, leneșă, mincinoasă și fricoasă, iar pe parcursul drumului, alături de Lăcusta-Rusta (Eugenia Jolea), își manifestă bunătatea și jertfirea de sine. Ea își oferă cei doi ochișori sculptori ceruți de Cobra-Sobra (mânuită deosebit de convingător de Alexandru Săli) în schimbul unui gât de apă pentru prietena sa. De altfel, Maimuțica-Rica se descoperă singură pe sine. Spectacolul scoate în prim-plan relațiile de prietenie dintre Maimuțică și Lăcustă, care merg împreună spre circ, trecând prin diverse încercări. Scenografia (pictor Tatiana Cojocar) permite schimbarea periodică a decorului, desemnând spații specifice: deșertul dogorător, râul plin cu crocodili, arena circului etc.

Ediția recentă a Festivalului a decurs sub semnul clasicismului și al modernismului. Festivalul a demonstrat încă o dată că literatura clasică, atât națională, cât și universală, este un izvor inepuizabil de inspirație pentru creatorii artelor audiovizuale. E semnificativ faptul că din programul festivalului n-a lipsit nici lumea poveștilor lui Creangă, și nici nemuritoarele basme culte ale lui H. Ch. Andersen, care au fost și rămân un univers deschis pentru interpretare în teatrul de animație. Astfel de tratări moderne ale marelui povestitor le-au adus Teatrul Academic Regional de Marionete din Vinița (*Ciobănița și hornarul*), Teatrul „*Vesel*” din Bulgaria (*Dârzul soldăței de plumb*), în care predomină valorile eterne, armonia și dragostea.

Un spectacol de o rară frumusețe într-o interpretare clasică a fost *Muzicanții din Bremen* (dramatizare Oltița Cîntec, versuri Cătălin Mihai Ștefan, muzica Radu Sanduloviciu) în regia lui Ion Ciubotaru. Spectacolul este o coproducție realizată de teatrul „*Lucașfărul*” din Iași în parteneriat cu Centrul Cultural German, Iași. De remarcat inte-



Muzicanții din Bremen,
Teatrul pentru copii și tineret *Lucașfărul*
din Iași, România

gritatea tuturor elementelor specifice teatrului de păpuși, începând de la scenografie și terminând cu jocul pasionat, deosebit de profesionist, al actorilor. Or, păpușile tip bunraku cer o performanță a sincronizării mișcării celor 2-3 actori care mănuiesc aceeași păpușă. Fiecare personaj este original ca tipaj (meritul pictorului scenograf Viorica Perju), dar are și un caracter bine conturat și ghidat de actorii-mănuitori. Această bijuterie păpușărească a încântat nu doar publicul copil/matur, ci și pe cei mai inițiați maestri din breaslă.

În acest context, însuși Toma Hoge, pe care am avut fericita ocazie de a-l urmări și în scenă, în rolul măgărușului Muller, mărturisea: *„Eu n-am întâlnit un spectacol clasic numai cu păpuși mai mult de 10 ani și pentru mine, ca actor, revenirea la matcă, revenirea la păpușă, ceea nemaipomenită, cu care am crescut în teatru, m-a întinerit. M-a făcut și mă face fericit și trăiesc un moment de plăcere absolută când joc acest spectacol, pentru că sunt eu cu păpușa mea, cu lumea mea, care este ca o evadare. Poate întoarcerea la spectacolul clasic despre care vorbesc „Muzicanții din Bremen” este o evadare din haosul care trăim zi de zi cu toții, și adulții și copiii...”*

Un alt spectacol de o înaltă ținută artistică a propus Teatrul Regional de Păpuși din Aktau, Kazahstan. Inspirat din poveștile populare kazahe, *Un pumn și jumătate* (autor Nelli Osipova, regie Nadejda Nasárova) prezintă drumul lung de ini-

țiere prin care trece un mieluț grăbit să-și ajute mama. Călea spre salvare îl confruntă pe erou cu diverse aspecte ale realității, iar efortul depus îl face apt pentru a înțelege și a tolera alte obiceiuri și culturi. Cei doi actori – Aigul Aitemanova și Be-gașev Erjan – demonstrează o tehnică subtilă de mănuiere a păpușii.

Fiecare ediție a acestui Festival aduce în prim-plan valorile artistico-stilistice și orientările novatorii din lumea teatrului de animație. Una dintre cele mai importante tendințe în teatrul modern este cea spre vizualizare, exprimată prin elemente scenografice mobile, care presupun o transformare a spațiului. Iar prezența în cadrul Festivalului a teatrelor din diverse spații presupune, mai întâi de toate, o varietate de concepte...

O altă tendință constă în combinarea mai multor forme de păpuși, a diverselor modalități de expresie. În prezent teatrul de păpuși este interesant prin formulele sale inedite de limbaj, deci nu doar prin mesajul său codificat și deghizat sub aspectele păpușii, dar și prin formele de mănuiere a acestora. Majoritatea spectacolelor prezentate au tins spre o formulă nouă de combinare a jocului actorilor cu cel al păpușilor. Aceasta ar fi *„o formulă a spectacolului de succes pentru mine, cea a combinației actor-păpușă, – consideră scenaristul și regizorul Bogdan Ulmu. – Numai păpuși e anacronic, cred eu. Numai actori – ratează posibilitățile păpușii”*.



Un pumn și jumătate,
Teatrul Regional de Păpuși din Aktau, Kazahstan



Păcală,
Teatrul de Păpuși Gulliver din Galați, România



Hai la drum spre Phantarun.
Teatrul Municipal de Păpuși Guguță din Chișinău

Povestea *Aladin* din seria celor *1001 de nopți*, în viziunea regizorului Gheorghe Balit de la Teatrul de Animație, secție a Teatrului Municipal „Bacovia” din Bacău, poate servi drept exemplu. Pe fundalul negru luminat doar de luna mare portocalie-roșcată, sub ritmurile orientale, apare o caravană care organizează spațiul scenic. Actorii îmbrăcați în stil oriental, adunați în jurul frumoasei Șeherezada, o roagă să le mai spună o poveste. Și încântătoarea domniță începe să depeze istoria lui Aladin și a vrăjitorului hapsân și rău, care intenționează să pună mâna pe lampa fermecată. Prospețime și imprevizibilitate îi conferă spectacolului anume trecerea de la scenele cu actori la păpuși, precum și combinarea mai multor forme de teatru și păpuși (păpuși supra-dimensionate – Duhul lămpii).

În spectacolul *Dănilă Prepeleac* (scenariu și regia Traian Savinescu) al Teatrului de Păpuși „Puck” din Cluj-Napoca urmărim simbioza personajului-actor cu personaje-păpuși și măști. În unele secvențe se face un joc dublu – modalitate rar întâlnită în teatrul de animație –, actorii trecând dintr-o dimensiune (cea a spectacolului) în alta



Aladin, Teatrul de Animație,
secția Teatrului Municipal Bacovia din Bacău, România



Zulenka. Teatrul de Păpuși Prichindel
din Alba Iulia, România

(cea a relațiilor reale între actori). Comunicarea între actori la nivel de actori propriu-ziși, care pe parcurs uită de păpuși sau de însuși mersul acțiunii, provoacă comicul de situație...

Deosebit de expresive și colorate sunt făpturile Iadului (scenografia Epaminonda Tiotiu), chipul cărora e departe de cel tradițional, al celui cu cornițe și codiță. În competiția cu aceștia Dănilă Prepeleac inventează diverse subterfugii pentru a-și lua revanșa. Și aventurile de ordin tragi-comic ale lui Păcală din spectacolul omonim al Teatrului „Gulliver” din Galați se desfășoară în două dimensiuni – cea a jocului actorilor și cea a păpușilor.

La mai multe forme de teatru au apelat și creatorii din Republica Moldova. Am urmărit cunoscuta poveste a celor trei purceluși *Lupul și cei trei purceli* (dramatizare și regie Ana-Rusu Blându) în viziunea teatrului din Bălți, care și-a propus combinarea jocului actorilor în măști (Lupul, cei trei purceluși, Crăiasa anotimpurilor) cu păpușile marionete, care preluau acțiunea actorilor, transferând-o în lumea semnificațiilor păpușărești. Povestea este atât de valorificată în limbajul teatral,



Dănilă Prepeleac,
Teatrul de Păpuși Puck din Cluj-Napoca, România

inclusiv în cel al păpușilor, încât e dificil de a propune ceva inedit. S-a încercat de a plasa elemente moderne în chipul și caracterele purcelușilor Groha și Grunea – energici, jucăuși și fără griji, și în costumul Lupului. Mezinul Groșa apare drept un intelectual cu ochelari, mereu cu cartea în mână. Partitura muzicală a spectacolului (muzica Mihail Blanc), inclusiv cele vocale, au reușit să facă corp comun cu ludicul spectacular.

Combinarea genurilor scenice pot fi urmărite și în Spectacolul *Facerea lumii* (regie Alina Țurcanu) al Teatrului dramatic din Cahul, inspirat din textul poetic al lui Tudor Arghezi (autor Valeriu Țurcanu). Creatorii au încercat să valorifice un subiect mitico-folcloric, propunând o perspectivă puțin depășită. Exuberanța elementelor scenografice (scenografie Angela Josanu) transformă subiectul într-un mesaj ușor parodic, ce ne amintește de spectacolul maestrului rus Serghei obrazțov *Comedie divină* (Божественная комедия, premiera în martie 1961). Deși textul poetic e foarte apropiat de estetica teatrului de păpuși, aici se află și piatra de încercare a spectacolului de animație, fiind mereu pândit de cursa superficialității sau a vulgarității. În acest sens, intuirea echivalentelor înserate în poemul lui Arghezi pentru susținerea mesajului se află pe muchie de cuțit.



Ciobănița și hornarul. Teatrul Academic Regional de Marionete din Vinița, Ucraina

Printre puținele spectacole montate în baza dramaturgiei contemporane se înscrie și povestea *Câinii cu colaci în coadă* (text Gheorghe Calamanciu, regie Leonid Cebotari) a Teatrului Republican de Păpuși „*Licurici*”. Prin exemplul celor trei prieteni Hâmâilă, Mieunilă și Cioroiul, care colindă lumea în căutarea unei vieți mai bune, creatorii spectacolului transmit un mesaj foarte actual: cel mai bine e acasă, în Țara ta: „*Nu-i plai mai drag pe lume / ca glia strămoșească...*”.

Teatrul din Alba Iulia a venit cu o frumoasă poveste inspirată din creația Baronesei Orczy (Londra), autoarea unor minunate povești. Cunoscutul regizor Cristian Pepino alege din creația autoarei povestea *Zulenka*, despre o fetiță care își dorește să devine cu orice preț zână. După cum menționează însuși regizorul, e un spectacol pentru cei mai tineri spectatori, fiindcă e lipsit de scene de violență sau dramatice. Totuși, e plin de peripeții din care nu lipsesc nici Vrăjitoarea cea rea, nici spiriduși, nici alte animale de pădure care o ajută pe Zulenka. Iar scenografia spectaculoasă cu proiecții și chipul păpușilor fac parte din inspirata creație a regretatei Cristina Pepino. Spectacolul e semnificativ și prin faptul că muzica este compusă de compatriotul nostru Dan Balan, solicitat tot mai des de teatrele din România. Numai la Teatrul „*Gulliver*” din Galați cunoscutul interpret a semnat muzica pentru unsprezece spectacole, dintre care cinci în regia lui Cristian Pepino (*Albă ca Zăpada*, *Croitorașul cel viteaz*, *Crăiasa Zăpezilor*, *Muck cel mic*, *Vrăjitorul din Oz*), nemaivorbind și de alte spectacole montate la alte teatre din Țară, precum *Sindbad Marinarul* (Teatrul „*Luceafăru!*” din Iași), *Aladin și lampa fermecată*, *Frumoasa din pădurea adormită* (Teatrul „*Arlechino*” din Brașov), *Cântăreții*



Lupul și cei trei porci. Teatrul Național Vasile Alecsandri din Bălți

din Bremen (Teatrul „Toma Caragiu” din Ploiești).

S-a evidențiat și tendința de a interacționa cu spectatorul, de a-l invoca în mrejele poveștii. Elementele interactive provoacă mult copiii la participarea directă la acțiunea spectacolului. Dănilă Prepeleac a reușit cel mai bine să cucerească simpatia spectatorului autohton, fiind jucat de Ovidiu Crișan, actor dramatic la Teatrul Național din Cluj, care are în palmares zeci de roluri psihologic bine conturate și care cu deosebită plăcere colaborează și cu Teatrul de păpuși „Puck”, unde alături de personajele-păpuși se simte la fel de bine. Carismaticul actor a reușit să transfere spectacolul pe de scenă în sală, iar pe spectatori să-i aducă în scenă, făcându-i adepți ai jocului și molipsindu-i de trăirile sale. Astfel, chiar și jocul cu expresiile populare precum „a se umple de purici” sau corectarea unor greșeli de limbă (*ca și calul...*) devine inerent spectacolului.

Atmosfera națională a fost susținută și de prezența lui Păcală, care a încheiat galeria de personaje din ediția a VIII-a a festivalului „Sub căciula lui Guguță”. Spectacolul *Păcală* (adaptare Cristian Pepino, regizor artistic Daniel Stanciu, regizor tehnic Mara David, scenografie Vlad Tănase) propune o interpretare originală a folclorului. Păcală (actorul Eduard Șuşu) personifică voia bună și ingeniozitatea, iar acțiunile sale, mai mult sau mai puțin perfide și fatale, sunt îndreptate împotriva metehnelor morale.

Concomitent cu programul festivalului „Sub căciula lui Guguță” s-au organizat și alte măsuri semnificative, care au completat programul, dându-i pondere și amploare. În primul rând, pentru ca spectacolele aduse din străinătate să fie vizio-

nate de câți mai mulți copii, unele au fost jucate în diferite localități ale republicii (Teatrul din Iași, din Bulgaria, din Ucraina).

Al doilea moment a fost seara de valorificare a tradițiilor naționale. Universul poveștilor crengiene a fost pus în valoare prin spectacolul *Cică a fost o dată* (autor Aurica Plăcintă, regie Gabriela Lungu) al Teatrului „Guguță”, prezentat în afara concursului. O călătorie prin poveștile lui Ion Creangă *Fata babei și fata moșului, Dănilă Prepeleac, Soacra cu trei nurori...*, spectacolul vine cu frumoasa idee de conciliere a părților în discordie.

Colectivul din Kazahstan și-a prezentat una din tradițiile sale naționale. Publicul a avut ocazia să urmărească secvențe din frumosul obicei de ieșire a copilului în lume, așa-numita „tăiere a căii copilului și primirea primei povește în viață”. Acest fragment din spectacol ne-a făcut nu doar martori, dar și participanți activi la evenimentul plin de semnificații, aducând o părticică din cultura și arta națională kazahă.

Un alt eveniment, ce a surprins plăcut publicul, a fost lansarea celor cinci volume *Despre arta păpușarilor români. Dialoguri cu maestrul scenei* (Iași: Editura Sedacom Libris, 2013), semnate de Toma Hogeă. Prezentarea enciclopedicii lucrări a fost făcută de către doamna Maria Mierluț. În opera dedicată artei teatrului de păpuși s-au regăsit și teatrele din Republica Moldova – Teatrul Republican de Păpuși „Licurici” și Teatrul Municipal „Guguță” –, precum și o serie de păpușari autohtoni.

Festivalurile de asemenea anvergură sunt deosebit de importante atât pentru viața culturală a țării, cât și a ridicării nivelului artistico-estetic și a familiarizării tinerei generații cu opere teatrale de calitate din diverse arii geografice. E o deschidere în lumea artei păpușărești care îndeamnă copilul de a descoperi lumea prin frumos, prin metaforă și simbol, dezvoltându-i fantezia. După cum susține și Gabriela Lungu, directorul Teatrului „Guguță” și respectiv al festivalului „Sub căciula lui Guguță”, care, depunând eforturi enorme, încearcă nu doar să mențină Festivalul, ci să-l facă și mai amplu, „... misiunea Teatrului „Guguță” e de a etala valorile culturale ale neamului. Astfel, miraculoasa căciulă a lui Guguță se face și mai primitoare, iar Festivalul devine al întregii țări, nu doar al municipiului Chișinău”.



Lansarea volumului *Despre arta păpușarilor români. Dialoguri cu maestrul scenei*.

În imagine autorul Toma Hogeă, Maria Mierluț, regizoare, membru a juriului și Gabriela Lungu, directorul Teatrului *Guguță*

Festivalul Internațional de Dramaturgie Contemporană „Verbarium-2014”. Câteva concluzii după închiderea ediției a II-a

Festivalul Internațional de Dramaturgie Contemporană „Verbarium” este un festival de tip laborator, în care regizorii și dramaturgii invitați montează spectacole-lectură cu actorii din Republica Moldova.

Festivalul își propune să dinamizeze și să dezvolte procesul teatral din Republica Moldova prin promovarea dramaturgiei contemporane și stimularea pe plan național și internațional a forțelor creative tinere. Organizatorii festivalului, o echipă de tineri teatrologi, doi ani la rând încearcă să propage adevăratele valori teatrale, să le integreze în circuitul de valori spirituale internaționale, să ofere posibilitatea comunicării cu creatorii de artă din alte țări și să realizeze un schimb de experiență.

Și, pentru că orice schimbare în teatru începe de la dramaturgie, după cum a fost stabilit la nenumăratele întâlniri din cadrul „Verbarium”-ului, este foarte important ca acest festival să aducă rezultate practice în viața teatrală din Moldova. Până atunci, însă, aș vrea să menționez câteva probleme depistate pe parcursul organizării celor două ediții, care, după părerea mea, influențează în mod direct stagnarea teatrului autohton.

În primul rând, organizând un festival de dramaturgie, ne-am ciocnit cu deficitul acesteia pe teritoriul țării noastre. Căutând tineri dramaturgi, care ar scrie piese noi și inedite, nu i-am prea găsit, ceea ce a pus sub semnul întrebării participarea Moldovei într-un asemenea eveniment. Inițial, am început prin a-i invita pe masteranzii cursului de dramaturgie din Academia de Arte, dar 2-3 dramaturgi tineri în țară este foarte puțin. Pe când în alte țări participante, chiar netrăind și neactivând acolo, reușeam să găsim destul de ușor dramaturgi, piese, tematici noi.

O altă problemă a scrierii dramatice autohtone o constituie tematica abordată. Chiar dacă piesele sunt scrise recent, nu înseamnă că în mod



automat devin și actuale. În toate textele dramatice alese pentru festival am căutat mesaje care să deranjeze și să pună în discuție teme simțite anume astăzi, care ar influența părerile și poate chiar convingerile publicului. Aceasta, desigur, nu denotă că piesele dramaturgilor din Moldova nu au o tematică ori un subiect de dezbateri, doar că sunt foarte diferite de cele despre care se vorbește acum în lumea teatrală. Unica explicație pe care o văd este lipsa de comunicare între toate segmentele teatrale, pe care organizatorii „Verbarium”-ului ar dori foarte mult s-o înlăture, și de care, de fapt, ar trebui să se ocupe nu doar orice festival organizat în Moldova.

Astfel, luând în considerare experiența și concluziile din ediția trecută, am hotărât ca ediția a II-a a Festivalului să fie mai educativă, cu câteva work-shopuri și întâlniri tematice.

Astfel, la „*Verbarium – 2014*” au participat nu doar tineri dramaturgi, regizori, dar și criticul din România Andreea Dumitru, care în toate zilele festivalului (5, 6, 7 septembrie) a moderat „Punctul critic”, adică discuțiile cu regizorii invitați.

Aceste întâlniri și prezentările spectacolelor-lectura au fost completate de încă un eveniment inedit, moderat iarăși de Andreea Dumitru. Astfel, la invitația celui mai tânăr festival din Republica Moldova, Festivalul Internațional de Dramaturgie Contemporană „*Verbarium*”, Fundația Culturală „Camil Petrescu” (România) a organizat vineri, 5 septembrie, la Casa Actorului, evenimentul care a marcat *Aniversarea dramaturgului Camil Petrescu la Chișinău*. Evenimentul a debutat cu o lansare de carte, vorbindu-se în special despre ediția anastatică a revistei „*Cetatea literară*”, importantă publicație interbelică, și despre volumul bipolar conținând piesa *Caragiale în vremea lui* de Camil Petrescu și *Procesul „tovarășului Camil*, document de istorie literară datorat lui Ion Vartic. Toate acestea au fost prezentate de scriitorul și publicistul Vitalie Ciobanu. Regizorul și actorul Mihai Fusu a lecturat câteva poezii din creația camilpetresciană. Andreea Dumitru, pe lângă informațiile profunde despre scriitor, a adus și i-a oferit publicului audierea vocii lui Camil Petrescu citind din romanul său *Un om între oameni*, un moment muzical pe versurile autorului, semnat de marele compozitor clujean Cornel Țăranu, și evocarea scriitorului de George Banu, într-o filmare special realizată pentru Anul „Camil Petrescu”.

În zilele următoare au fost prezentate spectacolele-lectură pregătite în cadrul Festivalului, astfel publicul reușind să admire lucrarea Catincăi Drăgănescu *Plan B. Humans*, scrisă și pusă în scenă de ea însăși, montarea lui Wojciech Urbanski după piesa *Doi români săraci* de Dorota Masłowska și lectura regizată de Ronin Terente a piesei *Hoții* de Dea Loher. Trebuie să menționăm că toate au fost niște lecturi speciale, unele din ele fiind aproape farse existențialiste, absurde, dar, în același timp, extrem de reale, actuale și foarte triste. Piesa *Doi români săraci* s-ar putea numi o tragicomedie, pentru că totalmente păstrează acea regulă simplă a vieții, dar și a teatrului în special: după răs, vine și plâns.

Un alt text, *Plan B. Humans*, montat de Catinca Drăgănescu, pare a fi o comedie excentrică, emoțională, lecturată într-o manieră grotescă cu mult patos și teatralitate, care se amestecă și cu subiectul acesteia – un *reality-show* în care participă

o familie simplă pentru o sumă mare de bani. Și atunci nu mai înțelegi, actorii citesc așa din cauza acestui show, fiind în pielea personajelor de acolo, sau pur și simplu și-au ales acest stil de lectură pentru a ne transmite subiectul. Oricum n-ar fi, piesa Catincăi Drăgănescu lasă foarte multă libertate pentru regizori și actori, poate din cauza că este scrisă de însăși regizoarea care indiscutabil are un Plan B.

Am fi vrut să observăm aceste secvențe și în lecturile de la noi, acele căutări, riscuri și experimente pe care și le asumă regizorii și dramaturgii străini. În această ediție am ascultat lectura piesei lui Artiom Oleacu *My be loved city* în regia lui Denis Chirtoacă.

Așteptăm cu nerăbdare să putem scoate cândva cuvântul „străini” din fraza de mai sus. Un exemplu simplu: ori de câte ori la noi vin participanți din alte țări, aceștia aleg niște spații non-teatrale, pe care reușesc să le schimbe. Se încadrează atât de rapid și ușor în ele, încât nici nu te gândești că ar putea fi un alt spațiu mai potrivit pentru lecturile lor. Pe când regizorii noștri încă se tem să iasă din cutia scenică, ținându-se cu grijă de al patrulea perete. Păcat, căci noi am veni cu drag în întâmpinarea celor mai curajoase idei și cu mare grijă am sprijini proiectele în care artistul ar vrea să caute noi metode de exprimare și prezentare a creației sale.

Discuțiile de după lecturi, ca de obicei, au fost destul de generoase în idei și propuneri, la fel de calde și prietenoase. Remarcăm cu o deosebită plăcere că, în rezultatul organizării ani la rând a unor asemenea lecturi și evenimente, publicul nostru a devenit mai dezghețat la discuții, mai activ în dorința de a-și exprima părerea. Am dori să credem că aici s-ar ascunde și un pic din meritul echipei Centrului de Dramaturgie Contemporană (CDC) și al Centrului de Proiecte Culturale „AzArt”, care va continua să organizeze asemenea evenimente. Oricum, mai avem mult de lucrat la capitolul discuțiilor, ca și acestea să devină mult mai interesante și, poate, mai experimentate.

Acum ne aflăm în perioada de restabilire, în care ne gândim la „cum a fost festivalul, ce i-a lipsit, cum ar trebui să fie?” și la multe alte întrebări. Încă puțin și vom începe lucrul asupra ediției a III-a a festivalului, pe care cu siguranță îl vom reorganiza și vom încerca să-l implementăm cu succes în viața teatrală din Republica Moldova.

Astfel, sperăm foarte mult și la un feed-back din partea publicului și a partenerilor noștri.

„*Verbarium*”-ul este un proiect organizat în parteneriat cu Centrul Cultural German „*Akzente*”, Institutul Polonez „Adam Mickiewicz” din Polonia, cât și cu sprijinul diverselor structuri naționale și internaționale.

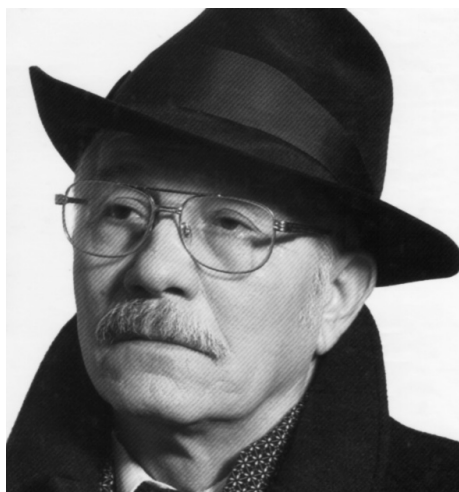
Așteptăm cele mai diverse păreri, propuneri și idei, pentru că dorim să facem un eveniment frumos pentru oameni teatrali și non-teatrali, să atragem spectatorul în teatru și în spații neconvenționale, păstrând speranța în viitorul teatrului din Republica Moldova.

Revelațiile firescului absolut – Mihai Volontir la 80 de ani

Harul lui Mihai Volontir, și nu cred că este o exagerare, prezintă un fenomen unic, axat pe o mai rar întâlnită armonie a contrariilor. Or, firescul excepțional al existenței sale în rol, efectul copleșitor al prezenței și magia dăruirii până la uitarea de sine, caracteristici proprii actorilor cu temperamentul extravertit, se îmbină cu un mod aparte de o înstrăinare abia perceptibilă, care se recepționează mai mult în subconștient, creând o distanță psihologică dintre actor și rol într-o perpetuă autocontemplare și autoanaliză. Caracterizarea „efectului Volontir” prin tradiționalul truism că autorul trăiește în rol este pe cât de adevărată, pe atât de incompletă. Trăiește, firește, prin vocația sa ingenuă a naturalului, înzestrând personajului nu numai cu inspirația sa actoricească, dar și cu experiența umană. În același timp, te urmărește sentimentul că întotdeauna între personalitatea lui Volontir și eroul său (teatral sau cinematografic) se instaurează un paravan brodat de sfiata actorului față de viața tainică a unui alt suflet, pe care nu se consideră în drept să o divulge. La fel de senzațională este descoperirea că în pofida sincerității sale și a spontaneității aproape puerile avem de a face de fiecare dată cu o mare enigmă atât a personajului, cât și a actorului.

Senzația copleșitoare, născută prin îngemănarea francheții extravertite cu omniprezenta sete de interiorizare, ni se relevă ca o sensibilitate aparte a lui Mihai Volontir, ce ascunde în subtextul prezenței aici și acum emanația sufletului ancestral al neamului. Or, numai sinceritatea și organicitatea proverbială nu permit dezlegarea marii enigme a vieții interioare a lui Volontir, care, deși, luminează chipul interpretat, în același timp creează un spațiu de nepătruns al unei înțelepciuni și mărinimii venite din *illo tempore*.

Cel mai impresionant se adevărește a fi, însă, nu numai și nu atât destăinuirea interioară a unui om concret, ci sugerarea ideii perenității sufletului ancestral. Or, în cele mai reușite creații ale lui Mihai Volontir deslușim cu ușurință această continu-



itate a sufletului ancestral. Se pare că actorul și-a împlinit imboldul major al creatorului, în general, și al actorului, în special – „*dorința ființei umane de a-și găsi dublul. Or, acest lucru presupune nu doar seducția apropiării, ci și fascinația îndepărtării*” (Leon Wieseltrier).

De fapt, biografia actoricească a lui Volontir denotă deopotrivă prima condiție în personajele sale Ivan, Petrache, Ion, Călin Ababii, dar și îmbrățișarea celei de a doua condiție în rolurile lui Mihai Adam, Dimitrie Cantemir, Carlos și Everest. Efectul hipnotic a lui Budulai se datorește sintetizării ambelor condiții, Personajul-Sinteză, fiind și un *alter ego* al actorului, dar și un ideal îndepărtat, la care tinde să ajungă inspiratul actor și care îl face să trăiască cu ochii țintuiți spre această zăre incandescentă. Contemplându-i personajele, admirându-i sinceritatea și căldura umană, francheția unei ființe libere, spectatorul se pătrunde și el de măreția sufletului uman.

Meditând despre destinul creativ a lui Mihai Volontir ești copleșit de mândrie că cel mai celebru actor de la noi a știut să facă să vibreze sensibilitatea milioaneilor de spectatori pentru care a și devenit un mit, un idol, un erou spiritual într-o epocă profund antispirituală.

Ana-Maria PLĂMĂDEALĂ

Vasile Chiseliță – 60 de ani

Acest omagiu îl închinăm colegului nostru, doctorului în studiul artelor, cercetătorului științific coordonator al sectorului Muzicologie al Institutului Patrimoniului Cultural al AȘM, Vasile Chiseliță. Dacă s-ar cere să-l caracterizăm cât mai concis, am spune că este din acele firi care nu caută popularitate între prieteni, ci obțin respectul oponentilor.

Născut la 11 iunie 1954 în comuna Igești, raionul Storojineț, regiunea Cernăuți, demonstrează ce poate să devină un bucovinean când își pune scopul să devină muzician profesionist. Mai ales dacă destinul îi trimite în cale și îndrumători care să-l lanseze pe orbita științei etnomuzicologice. Vasile Chiseliță, asemenea multor celor dinaintea și după el, începe prin studierea specialității *Dirijat orchestră de muzică populară*, succesiv la Colegiul de cultură din Cernăuți (1971–1973) și la Institutul de Stat al Artelor „G. Musicescu” din Chișinău. Activitatea interpretativă a fost una intensă și fructuoasă, cum aflăm din amintirile împărtășite cu căldură colegilor, în clipe rare, de altfel, de succintă relaxare. A lucrat ca și dirijor de ansamblu de muzică folclorică, „căpetenie de ceată de lăutari”, dar, pentru a adânci pătrunderea în esența vechilor practici muzicale ale poporului, devine și membru al mai multor ansambluri de același profil. Și nu lucrează în ambianță profesională sau de estradă, ci în interiorul poporului însuși, cu muncitori-amatori de muzică din branșa industrială a țării. Ulterior va completa repertoriul unor asemenea formații cu orchestrații proprii (între 1977 și 1988 mai mult de 50), printre care și cele de romanțe pentru prestigiosul concurs municipal „Crizantema de argint” (edițiile 2003–2006). Participarea la turnee colective în Bulgaria, Polonia, Crimeea, la Olimpiada Moscova–1980 și la Festivalul Mondial al Tineretului (Moscova, 1985)...

Pentru mai mulți muzicieni de proveniență rurală acesta ar fi fost vârful nemaiauzit al realizărilor profesionale. Nu și pentru Vasile Chiseliță. Activitatea lăutărească pare a fi o filieră, totuși, prea îngustă pentru ambiția lui intelectuală. Și în 1984 devine competitor la Academia de Științe.



Conducător științific îi devine reputatul și regretatul etnomuzicolog Petru Stoianov. Conlucrarea a două caractere atât de aprige este, totuși, cât se poate de fructuoasă, grație pasiunii ambilor pentru muzica popoarelor Moldovei și Bucovinei, supusă rigorilor analizei științifice severe și disciplinate.

Talentul și entuziasmul de cercetător s-au manifestat deja în acei ani, ceea ce i-a acordat o șansă fericită de a fi trimis la Stagiul de specializare științifică și la doctorantură (secția de zi!) la una din cele mai meritorii școli etnomuzicologice din lume: Secția Științifică a Institutului de Muzică, Teatru și Cinematografie (LGITMiK) din Leningrad / Sankt Petersburg (1988–1990), unde conducător științific i-a fost dr. hab. Igor Macijewsky. I-au predat etnomuzicologia Y. Zemtsovski, iar folcloristica – dr. V. Lapin.

O nouă ocazie fericită este doctorantura sub conducerea științifică a renumitului muzicolog român dr. prof. O. L. Cosma, consultațiile cu etnomuzicologul român de cea mai mare autoritate Prof. Univ. E. Comișel. Rezultatul – susținerea tezei de doctor (2000) la care vine cu cel mai solid bagaj de cunoștințe și aptitudini de activitate științifică, perfectate încă din 1985.

Împărtășirea din aceste două tezaururi de cunoștințe îl face să desfășoare o muncă științifică de maximă intensitate, combinată și cu cea didactică. Vasile Chiseliță este un înăscut pedagog și lector pasional. Această activitate, de asemenea, este înscrisă între anii 1980–1987 (lector universitar la Institutul de Stat al Artelor „G. Musicescu” din Chișinău, catedra Dirijat orchestră de muzică populară (disciplinele: Orchestrație, Dirijat orchestră, Lectura partiturilor) și 1992–1995 (succesiv: Lector universitar asociat, Catedra Istoria și Teoria Muzicii a Institutului de Stat al Artelor „G. Musicescu” din Chișinău (cursul de Folclor muzical) și Lector asociat, Colegiul Republican de Muzică „Șt. Neaga” din Chișinău (disciplinele: Folclor muzical, Transcrierea muzicală).

Îi lipsește, cu evidență, posibilitatea contactului direct cu auditoriul studențesc. Îl compensează, ținând din când în când, în maniera-i pregnantă, prelegeri captivante colegilor de sector mai tineri. Și de ce oare, cu asemenea înclinații pentru predare, nu și-a prelungit această carieră didactică? Doar pentru că mai importantă, în viziunea omagiatului nostru, este nu discuția sau prelegerea privind necesitatea salvagărdării patrimoniului imaterial, ci acțiunea de salvagărdare însăși.

An de an, fără nici o susținere materială, fără aprovizionare cu echipament profesional care ar fi fost oferit și mănuit de specialiști tehnici însoțitori, din cont propriu, cu echipament procurat iarăși din cont propriu, continuă tenace să cutreiere ținuturile și să înregistreze de sine stătător obiceiuri de nuntă și de colindat care în lumea civilizată se efectuează de echipe întregi de profesioniști în cadru de proiecte cu finanțare substanțială.

Pentru culegătorii noștri de folclor din Republica Moldova timpul s-a oprit, pare-se, la etapa lui F. Liszt care și-a exprimat visul de a „cutreiera munții cu traista în spate, poposind în cătune ascunse, culegând cântecele păstorilor și țăranilor...”! Dar nimic imposibil pentru cel care dorește să facă ceva. Și acest modest ceva se exprimă în restabilirea datelor documentare privind activitatea lăutarilor noștri din trecut (Costache Parno/Parnău) și în reflectarea tradiției muzicale tradiționale în mediul ambiant modern în aproape o sută de articole științifice în reviste acreditate naționale și internaționale, în două monografii individuale și șase monografii colective; în colecția de peste 6500 de înregistrări de teren pe casete audio și video a materialelor etnografice și o altă colecție de instrumente muzicale populare vechi autentice, și

încă una, de copii de fotografii de epocă. Pe lângă ele, între 1982–2012, s-au elaborat chestionare tematice și liste de repertoriu, s-au efectuat reportaje și relevee.

Acest modest *ceva* se manifestă și în propagarea rezultatelor investigațiilor de teren de pe tribunele conferințelor și simpozioanelor științifice naționale și internaționale, în țară și peste hotare (în număr de peste 40), în presă și în mass-media; în lucrul de redactare științifică, de expertizare și acreditare, inclusiv a actelor normative în domeniu; în lucrul ca și Membru al Seminarului Științific de profil la specialitatea „Antropologie istorică și culturală” al Institutului Patrimoniul Cultural al AȘM (din 2008), vice-președinte al Comisiei Naționale Pentru Salvagărdarea Patrimoniului Cultural Imaterial, Ministerul Culturii (2009–2012). Noi, colegii, îi savurăm recenziile la tezele de doctor în cadrul discuțiilor la sector. Nimic nu-i scapă acestei priviri agere și erudite. La fel discursurile sale din cadrul conferințelor științifice sunt întotdeauna *evenimente* în știința muzicologică și etnomuzicologică, care atrag atenția încântată a specialiștilor și din alte domenii ale culturii naționale.

Vasile Chiseliță nu se limitează, însă, la aceste rezultate. Dorința neobosită de studii noi îl instigă să le continue, astfel, între 2009 și 2011, face studii postdoctorale la Universitatea Academiei de Științe a Moldovei. Sub aspect filosofic-grafic am putea prezenta sub formă de *uroboros* revenirea și la activitatea „lăutărească” de creație (la capitolul „orchestrații” pentru concursul municipal de prestigiu „Crizantema de argint”, edițiile 2003–2006), și la cea didactică; la fel și această evoluție a studiilor superioare, de la studii de doctorat la postdoctorat în cadrul aceleiași Academii de Științe, cu îmbrățișarea cunoștințelor fundamentale în materie în cele mai elevate centre științifice. Combinarea fructuoasă a realizărilor școlii ruse și române de etnomuzicologie determină o cuprindere cât mai largă a fenomenelor și o pătrundere cât mai adâncă în esența lor națională, Vasile Chiseliță fiind apreciat ca unul dintre experții de netăgăduit în materie de muzică tradițională și folclorică din Moldova și Bucovina.

Talentele sale dirijorale de asemenea și-au găsit realizare în munca organizatorică impresionantă în toate branșele oferite de ambianța concertistică și științifică. Nu ne putem permite să le enumerăm pe toate, evidențiem doar organizarea conferințelor și simpozioanelor, conlucrarea cu Sala cu orgă de la Chișinău (șef de sală), cu Filar-

monica Națională (actualmente) „S. Lunchevici” (secretar muzical) și ultima la momentul actual – Coordonator de proiect în cadrul Acordului de schimb inter-academic (2008–2011).

Doar lipsa de spațiu ne împiedică să nominalizăm toate premiile și distincțiile relevante cu care este onorat multstimatul nostru coleg. Cea mai înduioșătoare ne pare a fi *Diploma de recunoștință*, Academia de Științe a Moldovei, din 19 mai 2014.

Dar mai important, atât pentru omagiat, cât și pentru știința și cultura din Republica Moldova, este faptul că realizările sale se remarcă în peste douăzeci de referințe în publicații științifice naționale și peste zece internaționale. Și completarea

dosarului de un asemenea expert ca Vasile Chiselită ridică „Colindatul de ceată bărbătească” de pe poziția uneia dintre părțile intrinsece ale vieții rurale locale, obișnuită pe timpul sărbătorilor de iarnă, la nivel de „element în Lista reprezentativă a patrimoniului cultural imaterial al umanității (UNESCO)”. Consătenii din com. Igești, profesorii din Cernăuți și mentorii din Leningrad și București, colegii de studii și de muncă pe bună dreptate se pot mândri că au cunoscut o asemenea personalitate.

Rezultatele *prealabile* ale unei vieți oneste sunt cât se poate de meritorii.

Elena NAGACEVSKI

Muzicologul Parascovia Rotaru la al său frumos jubileu

Am distinsa onoare, plăcere și bucurie de a adresa un sincer și profund omagiu de recunoștință și de înaltă apreciere colegei, muzicologului, cercetătoarei, muzicianului și savantei Parascovia Rotaru, doctor în studiul artelor, care în acest an își rotunjește nobila vârstă sexagenară.

Protagonista s-a născut la 27 octombrie 1954, în satul Cerlina, Camenca, astăzi Florești, în numeroasa și respectabila familie a reputatului preot Vasile Petrache, unul dintre marii înaintași ai renașterii naționale din anii '80-90 ai secolului trecut. Soarta i-a hărăzit să se educe de mică în anturajul muzicii bisericești, în sunetul cântării liturgice, de strană, în atmosfera plină de duh a nenumăratelor repetiții corale, găzduite de casa părintească. Tradiția cântării corale, cultivarea gustului muzical și a dragostei nețărmurite pentru valorile muzicii bisericești și ale cântecului popular au avut dintotdeauna un loc de cinste în familia părintească. Despre acest fapt ne mărturisesc și înregistrările sonore de teren, efectuate în anii 1968-1969 de tânărul compozitor Ion Macovei, pe atunci student la Conservatorul de Stat „Gavriil Musicescu”, înregistrări cu valoare antologică, istorică și documentară, păstrate în Arhiva de folclor a Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice din Chișinău.

Prin grija, dorința și voința părinților, animată și de propria-i pasiune pentru arta sublimă a sunetelor, Parascovia Rotaru pășește în lumea muzicii încă din copilărie. Studiază mai întâi vioara la Școala muzicală de 7 ani din Soroca. Urmează mai apoi, în perioada anilor 1972-1975, cursurile la Colegiul Național de Muzică „Ștefan Neaga” din Chișinău, la specialitatea „Teoria muzicii”, în clasa distinsului profesor Loghin Țurcanu. Între anii 1975-1980, își aprofundează pregătirea muzicologică superioară la Institutul de Stat al Artelor „G. Musicescu”, avându-i ca dascăli pe cei mai buni specialiști în domeniu (Vladimir Axionov, Lidia Axionov, Svetlana Țirkunov, Galina Kaciarov, Margarita Belih ș.a.). După absolvire, fiind repartizată la Filarmonica de Stat din Chișinău,



în perioada anilor 1980-1989 desfășoară o amplă activitate de lector-muzicolog, în cadrul căreia elaborează și promovează, cu multă dăruire, pricepere și profesionalism, cicluri speciale de lecții-concert pentru elevii claselor I-X, în cea mai mare parte prezentate în școlile de la sate. În aceeași perioadă, colaborează și cu Sala cu Orgă din Chișinău, unde prezintă o serie întregă de concerte camerale de mare succes. Din anul 1990 până în 1995, activează în calitate de muzicolog-laborant la Catedra „Canto popular”, iar prin cumul – și ca lector universitar la catedra „Istoria muzicii”, predând ore la disciplina cu aceeași denumire.

Contactul nemijlocit cu domeniul cercetării în muzicologie are loc în anul 1995, când Parascovia Rotaru devine doctorandă la Institutul Studiul Artelor al Academiei de Științe a Moldovei, sub îndrumarea prof. univ., dr. hab. Vladimir Axionov, și – concomitent – cercetător științific la aceeași instituție academică. Teza de doctor în studiul artelor cu tema „Muzica pentru instrumentele de suflat în creația compozitorilor din Republica Moldova (a doua jumătate a secolului XX)” o va susține cu brio în anul 2004. Pe întreg parcursul a circa douăzeci de ani de activitate în domeniul

cercetării, omagiata s-a recomandat drept un specialist de profundă seriozitate, responsabilitate și punctualitate, alegându-și, ca domeniu predilect de investigație muzica de cameră și cea pentru instrumentele de suflat, scrisă de compozitorii autohtoni. Ea a reușit să publice zeci de studii și articole științifice la temă, inclusiv două monografii: *Muzica instrumentală și vocală de cameră din Moldova* (2007) și lucrarea ce poartă titlul tezei sale de doctor, menționată mai sus (2009).

Prin cercetările efectuate, autoarea aduce un aport substanțial la elucidarea unor probleme mai puțin sau deloc studiate ale istoriei muzicii naționale. Grație analizei judicioase, axate pe principiul aplicării adecvate a sistemului teoretic și metodologic din domeniu, exegeta a reușit să identifice continuitatea traiectului de evoluție a vechii muzici orale pentru aerofone în creația compozitorilor contemporani; să definească etapele, orientările estetice și de stil în creația componistică autohtonă de profil; să pună în valoare trăsăturile morfologice și sintactice ale celor mai importante creații academice pentru instrumentele de suflat; să stabilească rolul, locul și importanța repertoriului componistic pentru instrumentele de suflat în evoluția muzicii naționale.

În calitate de cercetător, a participat cu comunicări la numeroase foruri științifice naționale și internaționale. Savanta a susținut și o intensă activitate de popularizare a cunoștințelor în domeniul muzicologiei, realizând zeci de emisiuni, interviuri și prezentări în mass media, la posturile de radio și televiziune din țară.

O latură extrem de fecundă a biografiei de creație a Domniei Sale constituie activitatea în calitate de membră a corului Bisericii „Sfântul Nicolae” din Chișinău, biserica în care a păstorit până la sfârșitul vieții tatăl său, părintele Vasile Pe-

trache. Anul acesta se împlinesc aproape 31 de ani de când colega noastră cântă în acest minunat cor, un colectiv deosebit, condus cu măiestrie, pricepere și eleganță de sora sa, Nona, un cor distins, cu o istorie aparte, care a luat naștere pe la sfârșitul anilor 1980, pe timpul prigoanei și interdicțiilor ideologice ale regimului sovietic. El este corul care a materializat, de fapt, dorința de o viață a tatălui său – de a pune cântarea bisericească pe picior profesionist, de a reînvia tradiția cântării frumoase, măiestrite și mărețe de strană. Acest colectiv s-a acoperit cu faima multor distincții și mențiuni de merit, cu gloria unor concerte și turnee artistice memorabile în țară și străinătate. De atmosfera divină ce domnește în acest colectiv au fost atrași, de-a lungul timpului, mulți soliști de primă mărime de la Teatrul de Operă din Chișinău.

O filă aparte în activitatea acestui cor a înscris primadona Operei Naționale, Maria Bieșu, care i-a pășit pragul în anul 1990 și care, prin interpretarea muzicii creștine de rit ortodox, și-a împlinit o latură importantă a destinului său artistic. Experienței practice bogate, acumulate de Parascovia Rotaru în corul Bisericii „Sfântul Nicolae”, alături de marea soprană de renume mondial, se datorează și apariția unui subiect cvasi inedit în istoria muzicii naționale: „*Maria Bieșu – interpretă de muzică bisericească*”. Anume sub acest titlu își formulează autoarea merituosul său studiu de pionierat, inclus în splendida monografie specială *Maria Bieșu – vocație și destin artistic* (2010), elaborată sub egida Institutului Patrimoniului Cultural al Academiei de Științe a Moldovei.

Ajunsă la o etapă importantă a vieții și carierei profesionale, dorim să-i transmitem colegei noastre dragi cele mai sincere urări de sănătate, bucurii, împliniri, satisfacții și noi realizări.

La mulți ani!

Vasile CHISELIȚĂ

Iurii Harmelin – omul de teatru total

Activitatea regizorală și pedagogică a directorului artistic al Teatrului Dramatic de Stat pentru Tineret „*S uliti Roz*”, a directorului Liceului teatral orașenesc, Iurii Harmelin, a fost pe merit apreciată prin acordarea titlurilor de Maestru în Arte al Republicii Moldova, Om emerit în sfera Educației, Cavaler al Ordinului Gloria Muncii. În luna mai a anului curent, cu ocazia celei de-a 60-a aniversări, la această listă s-a mai adăugat unul – Cetățean de Onoare al orașului Chișinău.

Probabil pentru Iurii Arcadievi, chișinăuian în a opta generație, recunoașterea publică a contribuției sale la dezvoltarea vieții teatrale a orașului natal este deosebit de importantă. Credem că acest gest este și foarte simbolic. Și nu doar din cauza biografiei personale și artistice a regizorului.

În peisajul teatral din Chișinău, Teatrul „*De pe strada Trandafirilor*” ocupă un loc absolut special. Crescut dintr-un cerc dramatic școlar, devenind apoi un teatru-studio și cu timpul primind statutul de teatru profesionist, el se deosebește substanțial de alte colective teatrale metropolitane. Acesta este un teatru de autor, dramaturgia vieții căruia este determinată și orientată de visele și planurile realizate deja sau încă nu, de talentul, voința, energia fondatorului și liderului său pe parcursul a 37 de ani. Repertoriul, fața, stilul Teatrului „*De pe strada Trandafirilor*” poartă distinct amprenta harmelină. În plus – o deosebită „amprentă chișinăuiană”. În modelul de teatru-casă, creat și cultivat de Iurii Harmelin, continuă să trăiască un suflu de neuitat și aproape pierdut al Chișinăului, despre care cu nostalgie își amintesc discipolii răzlețiți prin sate și orașe.

În acest teatru „periferic”, găzduit într-o fostă grădiniță de copii, se păstrează atmosfera atractivă a curții vechi a Chișinăului – confortabilă, casnică, ospitalieră. Toți acești anii, Iurii Arcadievi își întâlnește și își petrece spectatorii la intrarea în teatru. Nu este un truc de marketing calculat corect, dar este, putem spune, marca de firmă a teatrului, care întotdeauna a avut cu publicul relații bazate pe respect și încredere. Formarea publicului pro-



priu, în special tânăr, a fost și este pentru Iurii Harmelin un lucru la fel de important ca și educarea actorilor. Căci și una, și alta presupun o implicare de co-creație. Mai multor generații de actori le-a insuflat față de teatru o atitudine a unei comunități de oameni, iar față de profesie – o oportunitate de a vorbi despre problemele sociale și morale care îi preocupă în mod serios pe regizori.

Iurii Harmelin a pus în scenă mai mult de o sută de piese rusești, sovietice și universale. Cele mai multe dintre denumiri apar exclusiv în Teatrul „*De pe strada Trandafirilor*”. Pe regizor l-au atras mereu situațiile acut conflictuale, în care relațiile dintre oameni, individ și societate sunt exprimate cu profunzime psihologică; l-au interesat mereu întrebările granițelor libertății personale, ale alegerii morale și responsabilității. „Șciukinist”, el continuă tradiția teatrului psihologic rus, căutând pentru fiecare piesă o formă scenică expresivă și metode de impact emoțional. Potrivit lui, spectacolul nu trebuie să fie divertisment pur, dar să provoace gânduri despre cele văzute.

Teatrul „*S uliti Roz*”, ca orice organism creativ, a trecut prin sușuri și coborâșuri. S-au schimbat mai multe generații de actori. O mare parte din publicul „lor” a părăsit Moldova. La problemele vitale apărute Iurii Harmelin a reacționat în mod

concret și strategic. A deschis Liceul teatral, apoi Facultatea de Actorie la Universitatea Slavonă. Nu toți absolvenții acestor școli au ales calea actoriei, dar fiecare este implicat în arta teatrală.

Când harmelienii au fost lipsiți de fostul sediu, directorul a regândit conceptual posibilitățile scenei mici, transformând-o într-un spațiu de joc pentru formatul cameral. Când îngustarea straturii culturale chișinăuiană a devenit dureros de palpabil, Iurii Harmelin a inaugurat propriul festival de teatru de forme mici „*Moldfest.Rampa.ru*”.

Festivalul, cu statutul său special de laborator, a devenit un teren propice nu doar pentru gazde, dar și pentru oaspeți, critici și jurnaliști. Atelierele de lucru și discuțiile critice adună nu mai puțini

oameni, decât spectacolele. Întâlnirile, comunicarea, prezența într-un mediu teatral divers au lărgit granițele de existență a Teatrului „*De pe strada Trandafirilor*”, i-au dat un suflu nou. Gama sa de creație e reflectată pe afiș, unde sunt prezentate zeci de piese de diferite genuri. Trupa merge în turnee și festivaluri mai des decât alte teatre ale republicii. Multor spectacole li s-au acordat premii naționale și internaționale.

Teatru cu liceu, Facultate de Actorie, Festival Internațional... Întregul sistem a fost inventat, trăiește, se dezvoltă grație omului de teatru chișinăuian Iurii Harmelin. Felicitându-l pe Iurii Arcadieviici, îi dorim să realizeze încă multe alte vise și noi proiecte culturale.

Olga GARUSOVA

Omul ca și cântecul... În memoria lui Valentin Dânga

Nu există nici o carte despre creația lui Valentin Dânga, nici o culegere exhaustivă editată a cântecelor sale, iar capodoperele compozitorului, cum ar fi *Un blues la mare* sau *Casa Părintească*, au ocupat un loc aparte în adâncul sufletului colectiv al poporului nostru.

Valentin Dânga s-a născut la Mândrești, Tele-nești, pe 20 iulie 1951, a absolvit Colegiul de Muzică „Ștefan Neaga” și Institutul de Arte „Gavriil Musicescu”. Din anii de studenție a fost captivat de muzica rock și jazz, două domenii ce au devenit ulterior prioritare pentru întreaga carieră artistică a compozitorului. Deja în această perioadă colegii de breaslă remarcă muzicalitatea deosebită și fină a tânărului muzician.

Valentin Dânga este autorul cântecelor ce fac parte din repertoriul mai multor interpreți din Republica Moldova, Ucraina, Federația Rusă. Printre cântăreții naționali îi putem nominaliza pe Ștefan Petrache, Anastasia Lazariuc, Iurie Sadovnic, Natalia Barbu ș.a. Două albume ale muzicii lui V. Dânga – *La vernisaj* și *Mister X* – au fost înregistrate la studioul „Polidisc”. Șlagărele semnate de el au fost premiate la diverse concursuri și festivaluri naționale și internaționale, cum ar fi: *Orfeul de aur* (Bulgaria), *Lira din Bratislava* (fosta Cehoslovacie), *Concursul internațional al tinerilor interpreți de muzică ușoară* din Jūrmala (Letonia), *Festivalul național de muzică ușoară* de la Mamaia (România), *Festivalul-concurs internațional al cântecului de estradă* la Soci (Federația Rusă). Pe plan național, creațiile lui Valentin Dânga se interpretează în cadrul festivalurilor *Maluri de Prut*, *Două inimi gemene*, *Steaua Chișinăului* ș. a. Turneele de creație ale compozitorului au avut loc în Rusia, România, Statele Unite [1, p. 103], unde a colaborat cu faimosul cântăreț Willi Tokarev.

De la primii pași ai carierei sale interpretative și componistice, Valentin Dânga era admirat de colegii săi pentru talentul incontestabil de dirijor și aranjour, cunoscând la perfecție toate subtilitățile interpretative ale stilurilor jazzistice și ale muzicii rock, procedeele de emisie a sunetului



20 iulie 1951 –
27 februarie 2014

la instrumentele de suflat, la chitară bas, care ar putea asigura o sonoritate autentică, apropiată de standardele muzicii pop universale din perioada respectivă. Așa s-a format un stil „de firmă” – atât melodic, cât și orchestral – al lui Dânga, care, pe de o parte, se încadrează perfect în *mainstream*-ul muzicii pop universale, iar, pe de altă parte, capătă o amprentă individuală.

În muzica jazz există o noțiune aparte – *evergreen*. Acest cuvânt se traduce ca „veșnic verde” și se referă la șlagărele jazzistice, mai ales la cântecele din muzical-urile americane, ce au devenit faimoase în practica jazz-ului, fiind folosite drept bază melodico-armonică pentru improvizatii. Aceste melodii au supraviețuit, s-au păstrat în practica vie a acestei culturi muzicale, fiind interpretate milioane de ori de diferiți artiști în diverse stiluri. Există o taină, o profunzime în aceste melodii, care, pe parcursul deceniilor, continuă să atragă atenția interpreților și a ascultătorilor. Fără îndoială, *Un blues la mare*, semnat de Valentin Dânga în anii 1980, a devenit un *evergreen* al estradei naționale, fiind interpretat de nenumărate ori de diferite generații de artiști, începând cu Angela Bucico și terminând cu tinerele cântărețe, studente la specialitatea *Canto estradă* a Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice.

Primul succes Valentin Dânga l-a avut la sfârșitul anilor 1960 odată cu lansarea cântecului *Un castel pe nisip* împreună cu Ștefan Petrache în re-

vista cu supliment sonor „*Krugozor*”, care, în perioada sovietică, era sursa de informare despre produsele muzicale noi din domeniul muzicii ușoare, mai puțin oficializate și subliniate pe plan ideologic. Mai târziu scrie cântecul *Casa părintească*, interpretat de Ștefan Petrache, adresându-se celor mai sfinte sentimente și valori ale omului.

În cântecele sale *Un om ciudat*, *Floarea-soarelui*, *Cel mai frumos pământ din lume* pe versurile lui D. Matcovschi, *Dragostea – chemarea vieții*, *Ploi de aur*, *Balada băieților norocoși*, *Chemarea casei părințești* pe versurile lui A. Ciocanu, *Florile graiului* pe versurile lui V. Romanciuc, *Un blues la mare* pe versurile lui Șt. Petrache, putem observa, pe de o parte, o structură compozițională echilibrată, bine gândită, iar, pe de altă parte, o respirație vie. Acest echilibru confirmă o cunoaștere intuitivă de către autor a legităților de percepție muzicală.

În compozițiile instrumentale semnate, înregistrate și dirijate de maestru, cum ar fi piesele pentru orchestra jazz-simfonică *Fantezie de iarnă* (1980), *Anotimpurile* (1980), *Fantezia pe teme de Chick Corea* (2005) sau muzica pentru instrumentele electronice *Adio*, *Odesa* (1991), *Litoral* (1991), *Diligența* (1995), *Invitație la dans* (1995), *Mister X* (2003), *Valsul dragostei* (2003), *Requiem* (2003), *În ritmuri de jazz* (2003) și multe altele, găsim un simț impecabil al stilului jazzistic, o înțelegere profundă a esteticii și specificului sonor al blues-ului, un șarm melodic tipic șlagărului francez. Se simte *timing*-ul perfect pur jazzistic, amprenta tehnicilor orchestrale ce au proveniența în istoria *big band*-urilor americane faimoase, folosirea tehnicii *riff*-urilor care vitalizează textura orchestrală, o predilecție aparte pentru sunetul instrumentelor de suflat (trompetă, saxofon) cu paleta lor timbrală bogată și specifică.

Valentin Dânga regreta că până în prezent în Republica Moldova nu există nici o orchestră de tip sintetic, care ar îmbina instrumentele orchestrei simfonice cu cele de muzică jazz sau rock. În perioada sovietică exista orchestra condusă de A. Vaseikin, interpretând *live* piesele orchestrale. Deși compozițiile sale de studiu sunt compuse, aranjate și montate perfect din punct de vedere stilistic și sonor, ar fi bine să le ascultăm *live*.

Pentru compozitor lucrul cel mai important a fost de a scrie muzică care să aibă un ascultător, un spectator, care să se încadreze perfect în show, în spectacol, în imaginea video. Nu întâmplător Valentin Dânga a lăsat o moștenire impresionantă

a muzicii de teatru, filme documentare, de ficțiune, desene animate, debutând în cinematografie în anul 1974 la studioul „*Telefilm-Chișinău*” cu muzica pentru documentarul *Orașul meu, Chișinău*. Mai mult de 10 filme și seriale TV au fost realizate în colaborare cu regizorii B. Conunov, A. Romașin, V. Brescanu, I. Mia, I. Scutelnic ș. a. la diferite studiouri din URSS și Republica Moldova (Moldova-film, Telefilm-Chișinău, Soiuz-Mosfilm). Filmul cu desene animate *Haiduc* (regizorii fiind L. Gorohov și Z. Kașap) cu coloana sonoră creată de V. Dângă a obținut în 1986 *Palme d’Or* la faimosul festival internațional din Cannes, Franța.

După cum mărturisea însuși compozitorul în cadrul ultimului interviu din 4 august 2013, fiind invitat la emisiunea „*Meloritm duminical*” la Radio Moldova, crearea muzicii pentru spectacole și film a fost o mare bucurie pentru el. Credem că, în ultimii ani, anume aici compozitorul și-a găsit libertatea de creație, având un poligon perfect pentru experimente, pentru exprimarea profundă a emoțiilor. Astfel, a putut evita condițiile a. n. „format” muzical, unde dirijează doar banul.

Oamenii de teatru, cu care a colaborat Valentin Dânga, remarcă univoc calitățile lui teatrale. Astfel, de exemplu, Pavel Proca scria: „*Melosul său crește firesc din vorbire. Din dramaturgie. Din regie. Din jocul actorilor. Finețea și precizia bisturii chirurgicale e dominantă creației sale: taie fără milă partiturile îndoielnice, dar niciodată mai mult decât trebuie. ...perfect în ritm și rimă, variat în cadențe, nelăsând loc gol între expresie și fond, compozitorul pune în evidență cuvintele-cheie ale textului dramatic. Muzica sa scenică, de culori și lumini picturale, trebuie, în primul rând, jucată, nu cântată sau fredonată. Ea are închegare și autonomie interpretativă*” [2, p. 60].

Valentin Dânga a scris muzică pentru spectacole cu tematică diferită, majoritatea fiind realizate în colaborarea fructuoasă cu regretatul Titus Jucov: *Olteia* la Teatrul Național din Chișinău, *Planeta de rouă*, *Făt-Frumos din lacrimă* și *Luceafărul*, montate la teatrul „*Licurici*”. Muzica lui V. Dânga nu doar acompaniază sau subliniază unele momente din dramaturgie, dar și creează – ca în oricare operă de artă sintetică – un contrapunct, un plan semantic și simbolic propriu, influențând conceptul spectacolului și percepția spectatorului. După cum afirmă autorul citat anterior, în spectacolul *Luceafărul* „*muzica și verbul se întrefese hipnotizant, călăuzind tempo-ritmul, conținutul și forma*” [2, p. 61].

În cântecele și piesele instrumentale, în colona sonoră a filmelor și muzica pentru spectacole, semnate de Valentin Dânga, se reflectă plinătatea existențială, tristețea că viața trece atât de repede, înțelegerea valorii fiecărei clipe. Această senzație, acest sentiment este probabil cea mai prețioasă moștenire pe care ne-a lăsat-o în creațiile sale compozitorul Valentin Dânga...

Referințe bibliografice

1. Dânga Valentin. În: Ciobanu-Suhomlin I. *Repertoriul general al creației muzicale din Republica Moldova (ultimele două decenii ale secolul XX)*. Chișinău: Cartea Moldovei, 2006, p. 103-106.
2. Proca Pavel. Marca clavicinul Dânga. În: *Teatru*, 2011, nr. 6, p. 60-61.

Victoria TCACENCO

In memoriam Pavel Rivilis

Ipsa memoriam vocantis animum
(Sf. Augustin)

Memoria celor rămași, memoria colectivă, memoria culturală, muzicală, a ideilor... această polifonie a memoriilor dintotdeauna a fost și este legată de existența omenirii, „*inseparabilă de timp, indiferent dacă este considerată o explicație a acestuia sau, dimpotrivă, o contradicere... memoria este modalitatea prin care omul se constituie ca identitate lăuntrică, situându-l într-o ordine temporală proprie*” [1, p. 64-65].

Pavel Rivilis a fost un compozitor basarabean, memoria căruia o păstrăm din 11 martie curent, când a trecut în veșnicie. Născut la Kamenetș-Podolsk, Ucraina, Pavel Rivilis s-a integrat organic în climatul componistic basarabean, afirmându-se în timp drept o parte indispensabilă a acestuia. Urmându-și studiile la Școala de Muzică la profesorii G. I. Gherșfeld (teoria muzicii), I. L. Dailis (vioară) și A. D. Goldenfun (pian), în 1959, Pavel Rivilis a absolvit Conservatorul de Stat „Gavriil Musicescu” din Chișinău. Printre personalitățile care i-au marcat formarea componistică au fost Leonid Gurov și Nahman Leib, în clasa de compoziție a cărora P. Rivilis a studiat. De asemenea, un bun îndrumător i-a fost profesorul din Conservatorul de la Moscova Iu. A. Fortunatov, despre care P. Rivilis scria: „*Cultura mondială, precum și filierele sale individuale, a fost pentru el un spațiu spiritual natural și foarte apropiat. De aceea, noi, discipolii săi, am fost implicați activ în procesul de percepție integrată, pentru ca în cunoașterea de ansamblu și a detaliilor, ar putea fi găsită cheia pentru o realizare practică, ceea ce ne preocupa pe noi de fapt. Astfel, fiecare dintre noi a avut un sentiment de implicare în tot ceea ce poartă frumusețea creației. Frumosul ideii, frumosul construcției și a detaliilor, lucrul la orice problemă tehnologică și realizarea optimă a acesteia – toate acestea constituie esența principală în procesul de lucru și a creației propriu zise. Cu alte cuvinte, frumusețea și calitatea de exprimare constituie sensul lucrării, una dintre cele mai importante componente ale conținutului său*” [9, p.



25 mai 1936 –
11 martie 2014

340]. Despre profesorii buni care și-au lăsat „amprenta” nu doar prin cunoștințe, dar și prin amintirile plăcute, P. Rivilis își va aminti: „*Dacă vreodată cineva, ca Mefistofel, mi-ar propune să mă prefac înapoi într-un tânăr, precum în tragedia Faust, eu aș refuza, fără să cochetez, pentru că în viață am avut noroc mare de profesori buni de compoziție precum Leonid Gurov, iar în anul 3 de studii, când acesta a fost invitat în China să țină cursuri la Conservator, am fost transferat la Nahman Leib, un comunist convins, prigonit ca și Lobel, care a fugit de fasciști refugiindu-se în Uniunea Sovietică, profesând în Conservatorul nostru până în '60, mai apoi plecând în România. A fost un om minunat cu astfel de calități ca cinste, cumsecădenie și fidelitate, rareori întâlnești astfel de oameni...*”

Fortunatov este un subiect aparte... atunci când am absolvit Conservatorul, am plecat în casa de creație pentru tineri din Ivanovo, unde l-am cunoscut, și din anul '61 până în ultima zi din viața sa, din '98, am comunicat foarte strâns, el fiind

pentru mine un tată spiritual și eu mă consultam cu el în privința a tot ce făceam, iar convorbirile noastre nu țineau neapărat nemijlocit de scriitură, ci de o materie mai înaltă. Am avut noroc nu doar cu profesori buni, dar și atunci când am absolvit Conservatorul și am scris prima mea Simfonie, fiind tânăr și naiv, m-am adresat la Filarmonică la Timofei Gurtovoi cu rugămintea de a o asculta, și din acest moment am devenit practic prieteni, el a interpretat aproape toate creațiile mele pentru orchestră și astfel de oameni în jurul meu au fost foarte mulți” [2].

Fără îndoială, acei dascăli îl vor inspira pe viitorul compozitor să se dedice ulterior și carierei didactice, Pavel Rivilis ținând cursuri la Școala de muzică din Slobozia (1959–1960), la Institutul de Arte „G. Musicescu” (din 1960), profesând ani în șir compoziția și orchestrația la Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice din Chișinău. Printre discipolii domnului Rivilis se numără compozitorii Ion Aldea-Teodorovici, Vladimir Ciolac, Anatol Chiriac, Valentin Doni, iar din generația tânără (1990–2014) – Snejana Pâslari, Vadim Popov, Sergiu Roșca, Ghenadie Levit, Adrian Beldiman, Pavel Gămurari, Cristian Spătaru. Iulia Rivilis, fiica dlui Rivilis, Maestru în Artă, o pianistă bine cunoscută publicului autohton prin concertele ținute la Filarmonica Națională „S. Lunchevici” și la Sala cu orgă, deseori interpretând și creații semnate de tatăl său, printre care *Bagatelele* și *Sonata* pentru pian, susține: „Referindu-ne la creațiile pentru pian ale tatălui meu, ele mi se par interesante de la bun început, deoarece P. Rivilis este compozitorul care știe să lucreze cu materialul muzical. El poate să creeze un opus dintr-un singur motiv. De fapt, existența unui compozitor o consider imposibilă fără această capacitate, deoarece fără posedarea măiestriei tehnice bine pusă la punct, talentul nu are nici o valoare. În opinia mea, prin muzica sa P. Rivilis știe să captiveze atenția atât a interpretului, cât și a ascultătorului, scriind opere de mare valoare ce reflectă o diversitate largă a spectrului stilistic și estetic” [4, p. 78].

Pavel Rivilis, o personalitate marcantă în peisajul componisticii autohtone, și-a câștigat un renume binemeritat grație amplelor sale lucrări simfonice și instrumentale de cameră, printre care *Scherzo* pentru orchestra simfonică (1957), poemul simfonic *Apoteoza de război* (1958), *Oleandra* (1955), *Suita* pentru vioară și pian (1966); transcripție la *Ciaconna* de J. S. Bach / din Partita nr. 2 pentru vioară solo în re minor (BWV 1004) / pen-

tru orchestră simfonică mare (1972), *Dansuri simfonice* (1969), *Unisoane* (1973), *Burdoane*: poeme pentru orchestră simfonică (1984), *Stihiră* pentru orchestră simfonică (1996), *Koncertstuck* pentru vioară și orchestră simfonică mică (1998), muzică pentru teatru. Lucrările muzicale ale compozitorului au fost interpretate în Republica Moldova, România, în fosta Uniune Sovietică, Ungaria, Israel etc. Pe parcursul activității compozitorului au fost lansate și publicate mai multe partituri. Maestrul afirmă: „Am avut noroc în viață ca aproape toate creațiile mele să fie publicate de diferite edituri, din 1960–1964 în Cartea Moldovenească, de asemenea partiturile au fost publicate în editurile de la Moscova, în Elveția a fost editată *Sonata mea pentru pian*. Am lucrări nepublicate, însă ar fi păcat să mă plâng... Prima mea lucrare a fost *Oleandra*, încă pe timpurile când eram elev prin clasa a 8-a, iar cu un an mai mic era Valeriu Gagiu, regizorul cunoscut care nu demult a plecat din lumea celor drepți. Atunci noi prieteneam și el scria poezii, pe una din care eu am scris acest cântec pentru copii sau pionieresc, lucrarea fiind editată într-o gazetă pentru copii, iată aceasta a fost prima mea creație editată...” [3].

Maestru în Artă al Republicii Moldova, Pavel Rivilis, apreciat pentru capacități de intelectualitate deosebită, perfecționism și viziune critică, dar și pentru un simț al umorului special, va deveni consultant la Uniunea Compozitorilor din Moldova în perioada anilor 1965–1974, iar din 1974 – membru al colegiului redacțional pentru repertoriu al Ministerului Culturii. Anul 2011 a fost unul semnificativ în viața lui Pavel Rivilis, la cei 75 de ani conferindu-i-se titlul onorific de Artist al Poporului de către Președintele interimar al Republicii Moldova Marian Lupu. În același an a văzut lumina zilei monografia *Pavel Rivilis: picături din adevărul vieții*, autor Tatiana Popa.

În contextul muzical basarabean, compozitorul Pavel Rivilis se va distinge printr-un stil sintetic inedit, utilizând diverse tehnici componistice și mijloace de expresie muzicală, continuând fie tradițiile neoclasiciste și neobaroce, fie cele neofolclorice ale lui Bartók și Șostakovici, deseori cu tangențe ale scriiturii enesciene sau stravinskiene. Făcând parte din generația anilor '30, Pavel Rivilis s-a impus în calitate de compozitor în spațiul basarabean cu precădere în anii '70, o perioadă de noi căutări și experimente îndrăznețe în mai multe ramuri ale artei. Această perioadă a avut o importanță definitorie în parcursul componistic

al lui Pavel Rivilis, un moment emblematic fiind apariția *Dansurilor simfonice* (1969), *Unisoanelor* (1973), urmate mai apoi de poemele pentru orchestră simfonică *Burdoane* (1984).

Preocupările compozitorilor din deceniul al VII-lea din secolul trecut au fost analizate de către unul din cei mai de seamă cercetători ai genului muzical-simfonic din Republica Moldova, muzicologul Vladimir Axionov, care menționează: „Pe parcursul anilor '70-'80 s-a lărgit diapazonul tratărilor unor componente folclorice în cadrul creațiilor simfonice, la o extremă găsim creațiile autorilor care n-au accentuat în mod special geneza folclorică a tematismului simfonic. Folosind unele elemente și procedee provenite din muzica populară, ei le-au dezvoltat în cadrul unor structuri sonore, esența cărora este departe de contextul etnic. Dimpotrivă, ea poate fi apreciată în alt context al muzicii componistice postromantice și postimpresioniste. În această ordine de idei, caracteristice sunt *Diafoniile lui Vasile Zgorschi și operele orchestrale scrise de Pavel Rivilis – Dansurile Simfonice, Unisoanele, Concertul pentru orchestră, Burdoanele*” [5]. Prin prezența sa într-o perioadă a deschiderilor culturale, compozitorul Pavel Rivilis a contribuit la accesarea la un nou nivel al componisticii basarabene, prin influența, adaptarea și interferența tendințelor „post” și „neo” ale orizonturilor muzicale europene.

Muzicologul Violina Galaicu consemnează paralele între stilul Dlui Rivilis și gândirea componistică enesciană, evidențiind că ideea constructivă a *Unisoanelor* lui Pavel Rivilis coboară din faimosul *Preludiu la unison* din *Suita I-a pentru orchestră*, op. 9 de Enescu: „Discursul monodic, circumscris la Enescu celei dintâi mișcări a Suitei, cuprinde la autorul basarabean tot ciclul cvadri-

partit al compoziției. Fiecare dintre părți valorifică câte unul dintre atuurile logoului monodic” [6].

Simfonizarea monodiei, gândirea monodică *eccum-talem*, ce se înscrie în contextul artei componistice a secolului al XX-lea, a tendințelor generale ale neofolclorismului, neobarbarismului și neoprimitivismului în creațiile marilor maeștri Stravinski, Bartók, Orff, devine o modalitate definitorie a organizării materialului muzical. Începutul consolidării acestei constante îl regăsim în *Dansurile simfonice*, op. 12 (1969) [7]. Natalia Zeifas, doctor în studiul artelor din Moscova, relatează: „Răsunând la debutul anilor '70 la Moscova, creația s-a întipărit în memoria tuturor, distingându-se prin caracterul său proaspăt și optimist. S-ar putea să nu fi fost niciodată în Moldova, să nu fi văzut întorsăturile capricioase ale Nistrului sau via fugind prin dealuri în ceața dimineții, să nu fi știut gustul vinului răcoritor, turnat, la bazar, în căni mari direct din butoaie, să nu fi rătăcit prin parcurile Chișinăului sau pe ruinele cetății vechi de la Soroca, dar, totuși, ați fi auzit în muzica lui Rivilis tot ceea ce se conține în cuvântul „Moldova” [8].

„Memoria oprește timpul și îl suprapune în straturi”, susține compozitorul Tiberiu Olah. În fața memoriei celui care a fost Pavel Rivilis – o personalitate distinctă în componistica autohtonă academică, compozitor, redactor muzical, profesor de compoziție, orchestrație, citirea partiturilor și istoria stilurilor orchestrale, vom ține un pios moment de reculegere. Lucrările de edificiu ale discursului său creativ – *Unisoanele, Burdoanele, Dansurile simfonice, Stihira* ș.a. – vor rămâne în memoria noastră colectivă drept exemple muzicale inedite de valorificare și revitalizare a resurselor folclorice.

Valeria BARBAS

Referințe bibliografice

1. Ulubeanu S. Despre Memorie și ipostazele ei în muzică: Memoria materiei, memoria ideilor, memoria culturală. În: Revista Muzica, Nr. 4/2012, p. 64-65.
2. Interviu realizat de Adrian Beldiman pentru emisiunea „Cântă un artist”, Radio Molodva, din 6 decembrie 2011, traducere V. Barbas.
3. Ibidem.
4. Popa T. *Pavel Rivilis. Picături din adevărul vieții*. Chișinău: Pontos, 2011, 140 p.
5. Axionov V. *Studii muzicologice*. Cluj-Napoca: Media musica, 2012, 195 p.
6. Galaicu V. Sugestii enesciene de constituire a discursului monodic în lucrările autorilor basarabeni. În: Simpozionul internațional „George Enescu”, 2003-Selecțiuni, București: 2004.
7. Barbas V. Dansurile Simfonice de P. Rivilis: simfonizarea monodiei. În: Conferința Științifică cu participare Internațională „Probleme actuale ale Arheologiei, Etnologiei și Studiului Artelor”, Rezumatele comunicărilor, Chișinău: Garomont, 22-24 mai, 2013, p. 75-76.
8. Зейфас Н., П. Ривилис. *Серия «Композиторы союзных республик»*, выпуск 2. Москва: Музыка, 1977 (traducere V. Barbas).
9. Ривилис П. Размышляя о прожитом. В: Фортунатов Ю. *Лекции по истории оркестровых стилей. Воспоминания о Ю. А. Фортунатове*. Москва, 2004. с. 384 (traducere V. Barbas).

Păpușari români: istorie, artă și destine

Toma Hoge. *Despre arta păpușarilor români. Dialoguri cu maestrul scenei.*
Iași: Editura Sedacom Libris, 2013 (în cinci volume)

Cele cinci volume impunătoare *Despre arta păpușarilor români. Dialoguri cu maestrul scenei* (în cinci volume), autor Toma Hoge, propun o sinteză a artei teatrului de animație cu o cuprindere erudită de ordin enciclopedic a teatrelor din întreg spațiul românesc.

Acest studiu de amploare, ce cuprinde informații despre teatrele profesioniste de păpuși din spațiul românesc (nouăsprezece din România și două din Republica Moldova), constituie o operă de pionierat în domeniu. Recunoscutul actor și regizor, profesor universitar, om de o inteligență și cultură deosebită se impune și ca un istoric și teoretician al artei teatrale. Lucrarea respectivă este anticipată de publicațiile *Arta actorului în teatrul pentru copii* (teza de doctor, Iași, 2007) și *Maestrul teatrului de animație. Dialog între generații... la Iași* (Iași, 2008), așa-numita „probă de condei și concepție pentru lucrarea de acum”. Or, traseul profesional al lui Toma Hoge nu s-a limitat doar la actorie și regie. Lorina Bălănescu, alături de prefața lui Cristian Pepino, îi prezintă personalitatea multilaterală, calificându-l în cadrul opusului dat ca cea de-a 85-cea voce „prezentă pretutindeni, cu întrebări curtenitoare, cu revențioase aplecări de genunchi în fața personajelor” (p. 9, vol. I). La fel, mentorul autorului ține să ne informeze că, paralel cu numeroasele roluri interpretate și spectacole montate, apreciate cu premii și Diplome la festivalurile naționale și internaționale, maestrul a activat și în calitate de scenarist, menționând: „*Peste 350 de texte, trecute în spectacole memorabile pentru copii, îi poartă semnătura de realizator, scenarist și interpret la Radio Iași, dar și la postul de Radio Trinitas. La fel este cunoscut ca realizator și prezentator al unei emisiuni mult îndrăgite de copii – Gogoneață, la postul Europa Nova. Este și autorul unui serial săptămânal cu un alt adresat decât copiii, difuzat la TVR Iași între anii 1995 și 1997: Vasilache și Mărioara în tranziție...*” (vol. I, p. 10).



Cunoștințele acumulate pe parcursul anilor, dar și „datoria” față de universul miraculos al teatrului de păpuși în care și-a găsit vocația și și-a prefigurat destinul creator, îi îndrumă spiritul în albia unor cercetări de proporții. Obiectul de studiu va înscrie concomitent fenomenul teatrului de păpuși românesc, în general, și valoarea fiecărui teatru de păpuși din spațiul nostru cultural, în particular. Munca migăloasă de documentare a durat câțiva ani, incluzând lucrul în arhive, consultarea presei timpului, întâlniri, discuții și interviuri cu regizori, actori, pictori-scenografi, compozitori, directori de teatru etc. Materialul colectat i-a permis autorului să traseze etapele de evoluție a fiecărui teatru în parte, configurând astfel un tablou integral al dezvoltării artei teatrului de păpuși românesc.

Între copertile impresionantelor volume (pe copertă se regăsește *Arlechinul* lui Dacvian Antoni, una dintre lucrările timpurii ale pictorului, un simbol al lumii teatrului) palpita universul fascinant al teatrului de animație. Descoperim cu surprindere

miracolul și specificul teatrului românesc, dar și universul spiritual al măștrilor păpușari cu visuri și zbucium, cu înălțări și căderi, cu destine mai mult sau mai puțin fericite, cu recunoașterea ce vine prea târziu. Tezele și ideile autorului sunt completate de multe materiale iconografice, care împreună compun o ținută tipografică impecabilă.

Aprecierea muncii titanice depusă de către Toma Hoge, dar și semnificativul fenomen pus în valoare, este făcută în prefețele la cele cinci volume de personalități din domeniu precum Cristian Pepino și Valentin Silvestru (vol. I), Margareta Niculescu (vol. II), Oltița Cîntec (vol. III), Lucia Calomeri (vol. IV). Volumul V este prefațat de două articole: *Maeștri păpușari ai scenei basarabene*, semnat de Alexandru Grecu, președintele Uniunii Teatrale din Moldova, și *Oglinda retrovizoare a copilăriei* de academicianul Mihai Cimpoi, care aduce omagiu teatrului de păpuși, numindu-l „*oglindea copilăriei și a copilului din noi*”.

Lucrarea de factură enciclopedică înglobează informații despre etapele de evoluție și spectacolografia teatrelor de la înființarea lor până în 2013. Sunt prezentate componența colectivelor: directorii de teatru, regizorii, scenograful, compozitorii, actorii; informații despre participările la festivaluri naționale și internaționale, precum și aprecierile, mențiunile, premiile obținute pe tot parcursul activității teatrelor. *Arta păpușarilor români* este concepută într-o formulă structurală inedită. Cercetările sunt direcționate în mod diacronic, de la particular la general, utilizând metoda interdisciplinară de cercetare.

Prezentarea teatrelor se face în ordinea alfabetică a localităților, începând cu Teatrul de păpuși din Arad, pentru a nu permite interpretări eronate. Istoria fiecărui teatru se conturează în special prin portretele de creație ale celor mai semnificativi creatori în domeniu, interviuri cu măștri păpușari și compartimentul *In memoriam*. Nu lipsesc nici mărturiile timpului – fotografiile protagoniștilor și imaginile –, secvențe de spectacole din diverse perioade.

Cu multă dragoste, autorul adună confesiunile păpușarilor care-și deschid sufletul în fața unui reprezentant al meseriei lor, povestindu-și viața în artă și arta în viața lor, aducându-i până la cele mai profunde emoții. Însuși autorul apreciază lucrarea sa ca o „istorie vie”, reieșind, în primul rând, din faptul că a fost scrisă în baza întâlnirilor și a interviurilor cu măștrii păpușari din diferite generații. Autorul a reușit să deschidă sufletul păpușarilor

care toată viața au fost în umbra păpușii. Majoritatea dintre ei au avut posibilitatea de a reveni în timp, de-ași răvăși memoria, care pe mulți i-a sensibilizat până la lacrimi.

Anume discuțiile cu păpușarii îi prefigurează intervențiile în istoria genului, în procesul de evoluție a teatrului de animație din România, de structurare a spectacolelor, etapele de valorificare a tehnicilor de mânăuire a păpușii. Valoarea lucrării sporește reieșind și din faptul că arta păpușărească este tratată prin universul estetic al unui practician și nu doar al unui teoretician al genului. E din perspectiva unui actor și regizor care apreciază fenomenul teatrului de animație din interior. Toma Hoge, figură emblematică în domeniul teatrului, ezită să se impună prin analizele spectacolelor, dar le pune în evidență valoarea prin prisma axiologică, a criticii timpului și prin aprecierile făcute de păpușari.

Să scrie despre colegii alături de care joacă sau montează spectacole a fost un lucru de onoare, dar și dificil, încercând de a fi echidistant și imparțial în aprecierile activității acestora. Astfel încât compartimentul dedicat Teatrului pentru copii și tineret *Lucașfărul* din Iași, teatru în care s-a format Toma Hoge ca actor, apoi și ca regizor, unde ani la rândul a jucat și a montat spectacole ce s-au bucurat de succes la public, dar și la critică, l-a determinat într-o măsură oarecare să-l prezinte mai amplu. Or, autorul n-a cutezat să neglijeze momentele semnificative din istoria teatrului, tradițiile lui, spectacole memorabile pentru toate vârstele, fapt atestat de lucrările critice precum *60 de stagioni. Monografia Teatrului Lucașfărul* din Iași semnată de Oltița Cîntec, cunoscut critic și teoretician al teatrului, lucrare citată la acest capitol.

Toma Hoge ne oferă o imagine complexă a teatrului de animație. Anume interviurile cu diverse personalități oferă posibilitatea de-a cunoaște acest univers miraculos printr-o altă viziune. Autorul își propune a scoate la lumină viața teatrelor atât de pe scenă, cât și din culisele lor, pe care le combină cu multă măiestrie. Lectura cărții captivează și invită în spații artistico-culturale ale timpului, spre descoperirea spectacolelor, actorilor, regizorilor, care își deschid cortina laboratorului lor de lucru. Or fiecare interviuat vine cu lumea sa aparte, în care se perindă tablouri din timp și spațiu, integrându-se într-o unitate – arta / scena.

Printre cei care și-au dedicat viața și au contribuit considerabil la consolidarea artei teatrului de păpuși românesc regăsim și nume cunoscute

publicului din Republica Moldova. Publicul autohton a avut ocazia să admire opera unor personalități în domeniu la festivalurile organizate de teatrele noastre. Trebuie menționate și legăturile cu instituțiile de resort pe care le mențin pe parcursul anilor Oana Leahu, regizor la Teatrul de păpuși *Prichindel* din Alba Iulia, Decanul facultății de Arte în limba română din cadrul universității de Arte din Târgu-Mureș, susținătoarea festivalului ClassFest (organizat de AMTAP); Bogdan Ulmu, regizor, profesor universitar și alții.

Dar, primul pas spre colaborarea între păpușarii de pe ambele maluri ale Prutului îl face Natalia Dănăilă, „una dintre personalitățile marcante ale breslei păpușărești din România, directorul teatrului *Lucafărul din Iași, după cum menționează autorul volumelor. Anume Dnei a înființat, imediat după '89, în cadrul Conservatorului de la Iași, Facultatea de teatru și, pentru prima dată în țară, Secția Arta Actorului-mânuiitor de Păpuși și Marionete*”. Astfel primul spectacol la *Licurici* într-o nouă viziune estetică a fost *Tinerete fără bătrânețe* (1991) în regia dnei Dănăilă, după scenariu lui Constantin Brehnescu, ultimul a mai regizat spectacolul *Cenușar voinicul și Cenușăreasa mireasă* (1992) după un text de Iulian Filip.

Debutul a fost de bun augur, provocând o colaborare fructuoasă dintre păpușarii din România cu cei de la Chișinău. Apoi au urmat spectacolele *Scufița albă* (1993) de Bogdan Ulmu, *Gulliver în țara păpușilor* (1994-2000), regie Liviu Steciuc și scenografie S. Enikő (Brasov), *Capra cu trei iezi* (1994), adaptarea scenică și regia de V. Haritonov (Constanța), *Sânziana și Pepelea* (1995) de Maria Mierluț (Targu Mures), *Flautul fermecat* (2010) de Toma Hoge și ale altor regizori păpușari, care și-au adus aportul la prosperarea teatrului de animație din Republica Moldova.

Regizorii de la teatrele din România și-au propus să vină la noi, în primul rând, cu texte din literatura clasică națională din opera lui Ion Creangă, Vasile Alecsandri, Petre Ispirescu, dar și din cea universală. Or, fiecare regizor invitat tindea să aducă pe scena *Licurici*-ului ceva inedit, precum face Toma Hoge cu *Flautul fermecat* de Mozart.

De o viață mai lungă pe scena teatrului *Licurici* se bucură spectacolele regizorului Valentin Dobrescu (Botoșani): *Aventurile lui Chiț* (2004), *Fantezii* (2008), *Motanul încălțat* (2012), apreciat cu Premiul UNITEM (Ediția a XI-a) pentru cel mai bun spectacol în teatrul de păpuși și recentul spectacol montat *Sarea în bucate* (2013).

Mai puțin a fost înțeles Bogdan Ulmu, „*distinsă personalitate a teatrului românesc, autor a nenumăratelor lucrări de specialitate și, nu numai, cronicar de teatru, regizor care a montat atât în teatrele de dramă, cât și în teatrele pentru copii din țară și din străinătate, un distins profesor universitar, un om de cultură aleasă*” (vol. 3, p. 268), care în interviul acordat lui Toma Hoge mărturisea: „*Montările mele pentru copiii din Chișinău (Scufița albă și Povestea prostiei), n-au prins: cred că felul meu intertextualist de a rescrie povești cunoscute i-a derutat pe spectatori, obișnuiți cu montări tradiționale, ori în limbaj cuminte, fidel originalului*” (vol. 3, p. 273).

Iar actorul și regizorul Laurențiu Budău de la Teatru pentru copii și Tineret *Bacovia* din Bacău, și-a făcut studiile la Institutul de Arte (în prezent AMTAP) din Chișinău, unde i-a avut dascăli pe maeștri Victor Ștefaniuc, Veniamin Apostol ș.a. Face parte dintre membrii fondatori ai teatrului *Guguță*, unde și-a început și cariera dramaturgică cu textul pentru spectacolul *Hârzobul*, rămas în palmaresul teatrului ca unul dintre spectacolele de zile mari. Referindu-se la teatrul nostru de păpuși, L. Budău afirmă în cunoștință de cauză: „*Teatrul basarabean de păpuși, consider că are păpușari extrem de talentați, bine formați, care încă știu cum este să-ți dai sufletul pe scenă. La capitolul dramaturgi ori la cel de regizori pentru teatru de păpuși, există o criză colosală. Nu consider că între teatrele de păpuși din România și cele din Republica Moldova e o diferență vizibilă de școală, ci, mai degrabă, de stil*” (vol. 1, p. 291).

Într-un interviu din *Literatura și Arta* Dl Hoge releva despre munca asupra celor cinci volume: „A fost un gând, a fost o dorință, probabil, felul meu de a fi m-a ghidat în această căutare permanentă. Acest lung traseu prin cele 19 teatre din România, 19 orașe de la Oradea până la Craiova și de la Craiova până la Timișoara ce l-am făcut pentru a aduna materialul necesar pentru istoria scrisă a fiecărui teatru, dar mai ales pentru a descoperi maeștri păpușari încă în viață la ușa cărora le-am bătut. Faptul că am avut puterea și curajul să bat la ușile care trebuia să ajung. Spre surprinderea mea toate s-au deschis și mai mult decât atât, acești maeștri nu numai că mi-au deschis ușa, ci și-au deschis sufletele la un mod tulburător. Mi-au făcut mărturisiri de viață, umane, sufletești. Dacă omul era deschis și atât de dornic de a se împărtăși viața lui, normal că eram ca un burete, deschis pentru a afla cât mai multă informație, cât mai multe lu-

cruri neștiute, nescrise și nespuse de nimeni nici odată. Toate aceste voci, toate aceste suflete, toate aceste evocări m-au făcut un om foarte, foarte bogat. Până a crea această istorie conștientizăm că n-am făcut suficient, acum nu mai pot să spun că am făcut suficient sau nu în viață, dar aceasta liniște și pace interioară că n-am făcut umbră degeaba și că va rămâne această dovadă scrisă.

Am vrut să îmbin utilul cu plăcutul, să existe și partea pură documentară a fiecărui teatru pornind de la toți directorii de teatru, nemaivorbind de regizori, de scenografi, actori care au lucrat din prima zi, până în 2013, când am încheiat documentarea, respectiv întreg repertoriul teatrului, fiindcă anume repertoriul unui teatru dovedește valoarea lui. Or, succesele teatrului depind în mare măsură și de turneele întreprinse. Partea a doua a fiecărui istorii, a fiecărui teatru prezintă interviurile cu directorul teatrului, scenografi, regizori, și desigur cu măștri artei păpușărești.

Din punctul meu de vedere această istorie ar fi fost incompletă dacă n-ar fi existat și cele două teatre din Republica Moldova: Teatrul Republican de păpuși *Licurici* și Teatrul Municipal *Guguță*. Mi-am dorit mult ca această istorie să existe ca o lucrare în sine, ca această mică-mare familie a păpușarilor să fie împreună la propriu. Să fie pentru eternitate acolo în istorie. Mai multă recunoștință decât am primit și primesc din partea tuturor păpușarilor nimeni și nimic nu-mi va putea conferi. Nici un Premiu din univers nu se va putea egala cu respectul și recunoștința pe care o trăiesc, o simt și o am”.

Autorul a conștientizat faptul că, *Istoria artei teatrului de păpuși românesc*, nu putea să fie integrală fără prezența celor două teatre de păpuși din Republica Moldova, cărora le-a dedicat un spațiu impunător. Toma Hogeă reușește să adune și să contureze într-un mod succint bogata istorie a teatrului *Licurici* (care în 2015 va rotunji vârsta de 70 de ani), dar care până în prezent n-a intrat în aria de cercetare a teatrologilor din republică. Lucrarea pune în evidență personalitățile artei teatrului de păpuși din Republica Moldova, începând cu primii regizori care s-au aflat la bazele teatrului de animație autohton. Spectacologia aproape exhaus-

tivă din anul 1945 până în 2013, precum și toate edițiile festivalului, organizate de teatrul *Licurici* sunt reflectate în cele peste 150 de pagini. Portrete de creație ale maestrului Constantin Ilinski, actriței Inesa Ilinski, scenografei Sulamita Cervinski, de care puțini azi își mai amintesc. Apoi au urmat actori dintr-o altă generație precum Nina Jucov, Maria Madan, Vasile Rusu, dar care nu mai sunt în teatru. Precum și interviuri cu maestrul Titus Jucov, Dorota Sokoliuc actriță din prima generație, actorii zilei de azi Nina Lefter și Andrei Madan, scenograful Vladimir Cantor.

Nu mai puțin impresionează și paginile dedicate teatrului de păpuși *Guguță*, un teatru relativ tânăr, dar cu mari perspective în valorificarea și susținerea identității naționale. Acest teatru s-a afirmat deja și se bucură de succes atât la publicul din țară, cât și la cel de peste hotare. Argumentare sunt participările la festivaluri internaționale, Diplomele și mențiunile aduse din străinătate. Și la teatrul *Guguță* meticolosul cercetător a avut întâlniri de neuitat cu Gabriela Lungu, regizor și directorul teatrului, actrița Natalia Ștefaniuc, secretarul literar Aurelia Verdeș, actorul și regizorul Tudor Macovenco. Galeria portretelor de creație debutează cu file din activitatea maestrului Victor Ștefaniuc cel care s-a aflat la bazele teatrului și în calitate de ctitor. Apoi urmează schițele dedicate actriței Eugenia Țabulco, pictorului-scenograf Tatiana Cojocar și actorilor-soți Viorica Vicol și Vasile Palea, toți dedați cu sufletul teatrului de păpuși *Guguță*.

Scrisă într-un limbaj elevat, *Despre arta păpușarilor români. Dialoguri cu măștrii scenei* va deveni cartea de referință pentru specialiștii în domeniu, studenți, masteranzi, doctoranzi pentru multe decenii înainte. E cartea care deschide perspective pentru noi studii, fiind o bază puternică pentru cercetările ulterioare.

Astfel aceste cinci volume ale unui autor de vază, cum este Toma Hogeă prezintă interes prin documentarea și valorificarea unui domeniu puțin studiat, dar atât de important, mai ales pentru tânăra generație, care astăzi, poate, mai mult ca oricând necesită o orientare spre lumea frumosului și a adevărului.

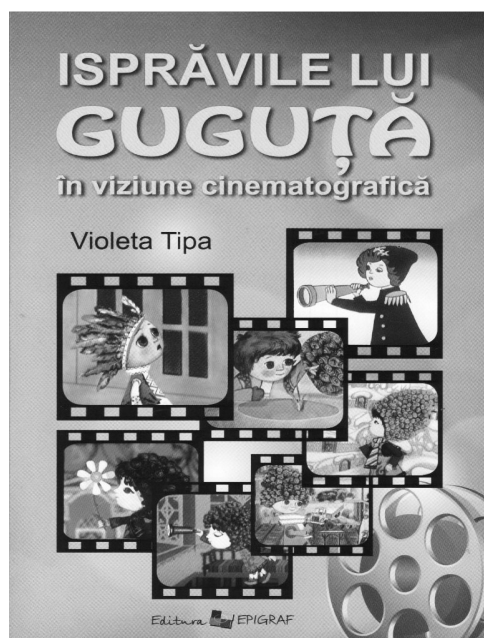
Violeta TIPA

Violeta Tipa.
Isprăvile lui Guguță în viziune cinematografică.
Chișinău: Epigraf, 2014, 104 p.

Creația lui Spiridon Vangheli, laureat al Premiului Internațional „H. C. Andersen” pentru cea mai bună lucrare pentru copii, a suscitât atenția cercetătorilor nu doar din domeniul filologiei sau al pedagogiei, ci și a celor din studiul artelor, în special în anul 2013, declarat anul Spiridon Vangheli de către parlamentul Republicii Moldova. Interesul pentru opera autorului a început în acest an omagial cu monografia Ludmillei Armașu-Canțir, doctor în filologie, intitulată *Structuri și formule narative în opera lui Spiridon Vangheli* (Universitatea Pedagogică de Stat „I. Creangă” din Chișinău), susținută de articole și de investigații științifice în cadrul unor conferințe, simpozioane dedicate scriitorului, finisând totuși la începutul anului 2014, cu micromonografia *Isprăvile lui Guguță în viziune cinematografică* de Violeta Tipa, doctor în studiul artelor, cercetător științific coordonator la Institutul Patrimoniului Cultural al AȘM.

Editată cu sprijinul financiar al Ministerului Culturii la editura „Epigraf” și recenzată de Dumitru Olărescu, doctor în studiul artelor, lucrarea, după cum aflăm din *Argument*, este a doua după un studiu din 1982 al Larisei Tarasenco și prima în limba română, în care este abordată problema filmului de animație în Republica Moldova. De aceea ea „se dorește a fi o reabilitare a genului” (p. 7) în acest spațiu cultural și din considerentul că, după convingerea autoarei, „animația a fost întotdeauna mai aproape de poezie, de limbajul simbolurilor și al metaforelor” (p. 10).

Din cele trei capitole, primul, intitulat *Guguță în lumina ecranului*, este mai amplu, în care cercetătoarea prezintă personajul lui Spiridon Vangheli ca un erou arhetipal, un personaj ce transmite în mod veridic aspecte psihologo-pedagogice ale diferitor vârste ale copilului, așa cum îl apreciază, cum îl vede critica literară (M. Cimpoi, R. Suvică, I. Ciocanu, E. Botezatu, L. Armașu-Canțir



ș.a.). Tot în acest capitol, revenind la specificul temei investigate, V. Tipa propune un excurs în istoria și tehnica filmului de animație, accentuează relația dintre textul literar, cel muzical și discursul filmic, prezentând în diacronie autori și filme din animația mondială. În acest context, cercetătoarea apelează la studii de specialitate semnate de O. Neceai, A. Asenin, L. Prihodko, I. Truică, F. Hitruk ș.a. În comparație cu ecranizarea unor texte literare la începuturile animației (anii 1960) din actuala Republica Moldova (poveștile lui I. Creangă sau poeme și povestiri scrise de F. Mironov, A. Busuic), transfigurarea artistică în forma discursului filmic a creației lui Spiridon Vangheli a devenit o etapă nouă în afirmarea animației în acest spațiu cultural românesc. Astfel, în anul 1970, filmul de animație *Guguță*, în regia lui Constantin Bălan, realizat cu concursul animatorului estonian Elbert Tuganov, pune începutul unui ciclu original al viziunii naționale asupra lumii în acest gen de artă.

Filmele despre Guguță, create de acest regizor în perioada 1970–1984 (*Guguță, Banca lui Guguță, Guguță poștaş, Darul lui Guguță, Guguță frizer, Guguță – căpitan de corabie, Noaptea de Revelion, Măturătorii veseli*), constituie obiectul analizei realizate de Violeta Tipa din perspectiva relației text literar – film de animație. Cercetătoarea argumentează astfel opțiunea tehnică pe care o face regizorul Constantin Bălan în primul film animat despre Guguță: așa cum scriitorul Spiridon Vangheli pune accent pe lumea interioară a personajului-copil, pe acțiunile altruiste ale acestuia, este binevenită „decizia regizorului de a lucra în tehnica marionetelor decupate, (...) care se pretează anume unor subiecte cu mai puțină acțiune, accentul fiind pus pe (...) sentimente, pe viziunea asupra lumii înconjurătoare” (p. 28).

Suținute de imagini color din filme, opinii autoarei conving cititorul că armonia artelor în imaginarul artistic al lui Spiridon Vangheli devine imbald de creație pentru regizor și scenograf. Aici sunt analizate din diferite perspective – tematică, al veridicității și al specificului național, mai puțin din cea psihologo-pedagogică – aceste realizări artistice ale scriitorului și ale regizorului. Cercetătoarea subliniază rolul și necesitatea unei asemenea comuniuni de idei și de spirit dintre scriitor, regizor, scenograf, muzician, ce se manifestă, în special, în filmul *Noaptea de Revelion*, peliculă ce deschide noi orizonturi în creația regizorului și „anticipează filmele poetico-filosofice ale lui C. Bălan, realizate în perioada 1985–1989...” (p. 57).

Capitolul II *Universul național în serialul despre Guguță* conține interpretări ale unor simboluri naționale și general-umane în filmele de animație despre Guguță, fiind relevantă astfel continuitatea

spirituală etno-etică cu generația șaizecistă. Aici autoarea accentuează și rolul important ce îi revine scenografului în crearea imaginarii artistice. Sunt analizate într-un subcapitol aparte viziunea artistică și contribuția scenografilor Aurel Guțu, Petru Bălan, Igor Bogaci, Ana Evtuşenco, Natalia Sidorencu la transfigurarea artistică a lumii copilului și a copilăriei ca stare și ca vârstă de aur a omului, precum și imagini și/sau idei sugerate de muzica semnată de compozitorii Eugen Doga și Gheorghe Mustea.

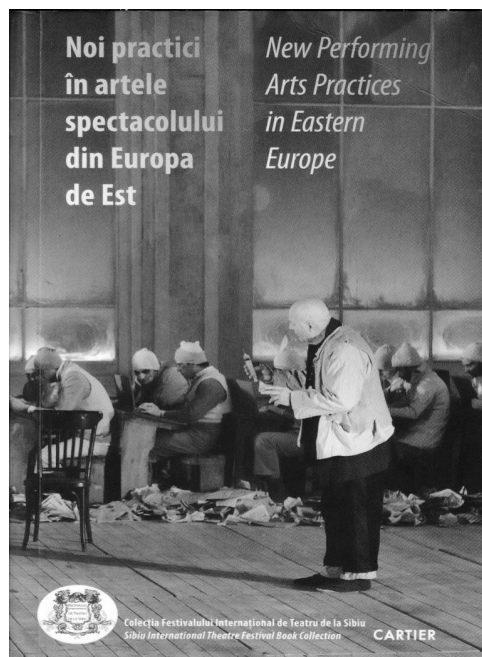
În capitolul III *Opera lui Spiridon Vangheli – deschideri pentru interpretare audiovizuală* autoarea analizează din diferite perspective filmele realizate la studioul pentru copii „Florica”, pe baza operei lui S. Vangheli, în perioada 1971–1985. Urmează o trecere de la film la teatrul pentru copii, ai căror regizori au valorificat opera aceluiași scriitor – Spiridon Vangheli. În acest context, sunt aduse date istorice și prezentate unele spectacole montate la Teatrul Municipal pentru Copii „Guguță” din Chișinău, la Teatrul Republican de Păpuși „Licurici” și la Teatrul televizat de păpuși „Prichindel”. Cercetătoarea atenționează în final asupra stringenței păstrării și valorificării acestui gen al artei: „În prezent, filmele despre Guguță (de altfel, ca și multe altele) sunt un capital cultural nevalorificat, ce se uzează prin arhivele studioului „Moldova-film”. Nefiind păstrate în condiții optime, cu trecerea timpului calitatea peliculei s-a degradat, culorile și-au pierdut intensitatea. Noile tehnici și tehnologii permit digitalizarea peliculei cinematografice...”. Astfel că această micromonografie a Violetei Tipa constituie un început al valorificării filmului de animație din Republica Moldova, care, evident, necesită a fi continuat.

Ana GHILAȘ

***Noi practici în artele spectacolului din Europa de Est /
New performing arts practices in Eastern Europe.***
Chișinău: Editura Cartier, 2014, 436 p.

Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu a devenit în timp nu doar unul dintre cele mai mari festivaluri teatrale din Europa, dar își continuă și își îmbogățește la fiecare ediție colecția de carte de istoria și teoria teatrului. Volumul *Noi practici în artele spectacolului din Europa de Est / New performing arts practices in Eastern Europe* este cea mai amplă producție editorială a festivalului de până acum și prima carte dedicată teatrului estic publicată în România. Colecția este coordonată de Ioana Mălău – secretar literar al Teatrului Național „Radu Stanca” din Sibiu, editorul cărții fiind criticul de artă și curatorul Iulia Popovici. Din „*O introducere*”, scrisă de Iulia Popovici, aflăm că astfel de cărți despre teatrul european estic din perioada anilor 2000-2014 mai există, dar „*Aceasta e însă una dintre puținele care-și caută un public în primul rând în chiar regiunea de a cărei cartografiere se ocupă*”. Scopul și importanța apariției acestui volum sunt expuse și în „*Mesajul din partea președintelui festivalului internațional de teatru de la Sibiu*”, Constantin Chiriac susținând: „*Cartea Noi practici se naște astăzi ca urmare a dialogului dintre specialiștii din acest domeniu din Europa de Est. (...) Asumându-și vocația de a lăsa prin această carte mărturia scrisă a schimbărilor, a conflictelor și inovațiilor apărute în acest domeniu în ultimii 20 de ani, dar și a emoțiilor pieritoare și a însemnătății spectacolelor produse în acest spațiu cultural...*”.

Copertile cărții sunt cuprinse inspirat și emblematic într-o fotografie dintr-un fragment al spectacolului *Faust* de Silviu Purcărete la Teatrul Național „Radu Stanca” din Sibiu care a constituit un reper al teatrului românesc după 1989. Dar nu numai, căci, cum explică editoarea, „*Încercând să ne „traducem” nouă înșine realități înșelător de asemănătoare și de diferite, în același timp, vocea cu care contribuim la dialogul european încetează să mai fie una individuală, devenind una regională, mai puternică, cu alte posibilități de a se face ascultată*”.



Îmbinarea cuvintelor din titlul arborescent și polisemantic se bazează pe mai multe criterii: artistic, estetic, geografic, temporal. Astfel, sunt alăturate și confruntate sintagmele: *practici* – adică moduri și metode de lucru, condiții și contexte de producție, paradigme și preocupări artistice etc.; *arte ale spectacolului* – teatrul și dramaturgia, dansul, spectacolele interdisciplinare...; *Europa de Est* – regiunea în care toate cele de mai sus s-au întâmplat în anii 2000-2014. Prin schimbarea topicii cuvintelor, accentul principal pare a fi pus pe „*noi*”, conștientizându-se relativitatea noului și surprinzându-se metamorfozele în/prin teatru într-un context social, politic și artistic. Editoarea însăși se întreabă „De ce?” și răspunde: „*Antologia noastră se mișcă liber la intersecția a două abordări diferite în domeniul artelor: cea a statului / națiunii ca unitate absolută pentru analiza scenelor de spectacol și perspectiva (inter)regională, care pune accentul pe similitudinile istorice, politice și de condiții sociale în țările din fostul bloc estic...*”.

Criticul polonez Joanna Krakowska, în postfața cărții *Politicile deziluziei*, ne propune următoarea descifrare a titlului: „Noul” vorbește despre aspirații. „Arte performative” indică diversitate. „Practici” vorbește despre realități sociale și politice. Așezate una lângă cealaltă într-un titlu de carte, ele devin încercarea ambițioasă a unei sinteze între teatru, istorie și actuala noastră stare de spirit”.

Deci, pornind de la ideea de a revela schimbările și inovațiile apărute în arta teatrală în ultimii 20 de ani în Europa de Est, cuprinsul culegerii e structurat mai întâi conform criteriului spațial. Cartea este o întâlnire pe segmentul teatral a reprezentanților din următoarele 10 țări: Bulgaria, Cehia, Croația, Republica Moldova, Polonia, România, Rusia, Slovacia, Slovenia, Ungaria și Ucraina. Prezența în volum doar a acestor 10 țări est-europene este motivată tot de Iulia Popovici în Introducere. Or, este evident și că „... felul în care se structurează scena artistică este diferit de la țară la țară, atât din punctul de vedere al discursurilor dominante, cât și din cel al limbajului critic”.

Un atu al acestui volum îl constituie abordarea dublă, adică atât teoretică, cât și practică, a artelor performative noi din aceste țări. Cum scrie Iulia Popovici, într-adevăr „unele abordări sunt istorice, altele sistemic-teoretice, iar cele mai multe combină ambele direcții”. În chiar primul eseu al acestei culegeri, meditănd asupra rolului teatrului și al problemei libertății, teatrologul Kalina Stefanova scrie „Cu optimism despre teatrul bulgar”, iar în interviul acordat criticului Viliya Monovska actorul Kamen Donev susține că „Autoironia este valența modestiei”.

Teatrologul Jan Jiřík face un excurs în „Cultura teatrală cehă în primul deceniu al celui de-al treilea mileniu”, salutând apariția unui număr mare de trupe independente. Astfel, interviul omului de teatru Lukáš Jiříčka este cu grupul de performance *Handa Gote*, apărut în 2005 la Praga.

În studiul „Forțele de securitate” ale apartenenței și peisajul teatral croat”, criticul Nataša Govedić pune în dezbatere problema contextului geopolitic, a „moștenirii naționale” și a identității, regăsită și în interviul cercetătoarei Suzana Marjančić cu regizorul Oliver Frlić.

Scriitoarea, criticul de teatru și film Larisa Turea, ca o parafrază la romanul lui Fănuș Neagu, scrie despre „Magnificii nebuni ai publicului rege”, prezentând teatrul moldav fie „În căutarea conștiinței de sine”, fie din perspectiva lui „Shakespeare ca oglindă a firii”, privind cu speranță la „Rebeli

și fantome”. Interviul Iuliei Popovici este cu rebela Nicoleta Esinencu, unul din fondatorii și dramaturgul Teatrului-Spălătorie din Chișinău.

Criticul de teatru și jurnalistul Witold Mrozek, punând accentul pe politic și istoric, susține că „Teatrul polonez se luptă pentru imaginație”, vorbind atât despre „Realismul noii burghezii”, cât și „Despre cei care nu au voce” și despre „Revizuirile alternative”. La întrebarea subcapitolului său final „Și cum e cu piesele de teatru?” încearcă să răspundă dramaturgul Paweł Demirski în interviul acordat teatrologului Maciej Nowak.

În eseu intitulat „Schimbând paradigma realității: de la teatrul de autor la minimalism și documentar” Iulia Popovici trasează „Direcțiile contemporanului” teatrului românesc. O atenție deosebită și binemeritată îi este acordată lui Radu Afrim – „O Figură solitară” și unul dintre cei mai importanți regizori români de teatru din ultimii 15 ani. În interviul oferit criticului de teatru și dans contemporan Oana Stoica, Radu Afrim ne deschide doar o poartă în labirintul său univers performativ.

Criticul de teatru și cercetătorul Kristina Matvienko ne explică „Viața la periferie: cum s-a infiltrat avangarda teatrală postsovietică în noul limbaj teatral rus” la nivel de regie, dramaturgie și dans. Cum valul „Noii drame” rusești s-a răspândit în întreaga lume teatrală, teatrologul Ioana Mălău dialoghează cu Ivan Vârâpev, unul dintre cei mai cunoscuți și montați autori dramatice contemporani din Rusia.

Teatrologul Ján Šimko ne explică „Paradoxurile comunicării teatrale. Exemplul Slovaciei”, descifrate și prin exemplul Teatrului *Pôtoň* în interviul criticului de teatru Dária F. Féherová cu fondatorii acestuia – directoarea Iveta Ditte Jurčová și scriitorul și dramaturgul Michal Ditte.

Criticul de teatru Rok Vevar din Slovenia face „O introducere teoretică” prea lungă pentru concepția acestui volum. În schimb, subcapitolul „Artele performative contemporane în Slovenia” ne prezintă o perspectivă actuală asupra teatrului sloven, una din vocile sale regizorale reprezentative fiind Sebastian Horvat. Astfel, teatrologul Amelia Kraigher discută anume cu acest regizor de teatru.

Criticul de teatru, cercetătoarea și scriitoarea Andrea Tompa face un excurs prin „Esteticile și politicile în artele spectacolului din Ungaria”. Criticul de teatru Judit Csáki pornește „La drum cu Béla Pintér”, renumit dramaturg, actor și regizor din Ungaria.

Situația actuală a teatrului într-o Ucraină aflată în conflict civil este prezentată în interviul „*Teatrul în vremea holerei...*”, realizat de Iulia Popovici cu criticul și managerul cultural Viktor Sobiianskyi.

Astfel, un articol teoretic, scris ca o scanare a realității teatrale de către criticii de teatru din această regiune, este secundat de un interviu cu o personalitate a lumii teatrale din țara respectivă. Dialogurile cu dramaturgii, regizorii, actorii vin să exemplifice și să concretizeze elementele diversității, fiind o evaluare a realității noilor practici performative din Europa de Est.

Încă o miză a acestei cărți este bilingvismul ei, fiecare articol apărând atât în română, cât și în engleză. La realizarea acestei sarcini deloc ușoare și-au dat contribuția o întreagă echipă de traducători: Bogdan Budeș, Lia Catargiu, Dan Duță, Polona Glavan, Anca Irina Ionescu, Mirta Jurilj, Tomasz Kluz, Iulia Popovici, Ioana Mălău, Ionuț Sociu, Marius-Bogdan Tudor, Monica Voitovici. Faptul că unii dintre traductori sunt oameni de teatru a asigurat traducerea corectă a terminologiei teatrale și transpunerea exactă a contextului social, politic și artistic din conținutul eseurilor. Totodată, publicarea materialelor și în limba engleză asigură deschiderea, ca informație și perspective, unui public mult mai larg.

Putem concluziona că teatrul din statele fostului Bloc Estic, citând-o pe Kalina Stefanova, a fost și este, totuși, „viu cu tot ce presupune acest lucru: riscuri, urcușuri și coborâșuri, mari succese și eșecuri”. Asta chiar dacă artele spectacolului din această parte a Europei se confruntă cu aceleași probleme: nefuncționarea sistemului de organizare, lipsa proiectelor teatrale și a unei politici culturale, finanțarea proastă a artei teatrale, stagnarea schimbului de generații de regizori și secretari literari, competitivitatea dintre teatrele de stat și cele independente, absența unor spații pentru activitatea independentă, deficitul resurselor care să faciliteze mobilitatea etc., reversurile lor fiind reflectate în oglinda studiilor din această carte.

Prin finalizarea proiectului și chiar prin simpla apariție, *Noi practici în artele spectacolului din Europa de Est / New performing arts practices in Eastern Europe* este un bun exemplu „de colaborare locală, regională și europeană”. Publicarea acestui amplu volum la Editura Cartier din Chișinău ne dă speranța că editarea cărților de teatru nu este pe cale de dispariție în arealul nostru și că vom putea găsi tot mai multe în librăriile bune din România și Republica Moldova...

Dorina KHALIL-BUTUCIO

LISTA AUTORILOR

BARBAS Valeria, muzicolog, cercetător științific, IPC al AȘM, e-mail: valeribarbas@yahoo.com.mx

BOHANȚOV Alexandru, filmolog, doctor în studiul artelor, IPC al AȘM, e-mail: bohantsov@gmail.com

BUGA Oxana, teatrolog, Director al Festivalului Internațional de Dramaturgie Contemporană „Verbarium”, Moldova, e-mail: ms.buga@inbox.ru

CHISELIȚĂ Vasile, muzicolog, doctor în studiul artelor, IPC al AȘM, e-mail: chisvas@yahoo.com

DĂNILĂ Aurelian, muzicolog, doctor habilitat în studiul artelor, IPC al AȘM, e-mail: aurelian340@yahoo.com

GALAIȚU Violina, muzicolog, doctor în studiul artelor, IPC al AȘM, e-mail: violinagalaicu@yahoo.com

GARUSOVA Olga, teatrolog, cercetător științific, IPC al AȘM, e-mail: garusovaolga@mail.ru

GHILAȘ Ana, filolog, doctor în filologie, Universitatea de Stat din Moldova, e-mail: ana_ghilas@yahoo.com

GHILAȘ Victor, muzicolog, doctor habilitat în studiul artelor, IPC al AȘM, e-mail: ghilasvictor@yahoo.com

HAN Jean-Pierre, teatrolog, redactor-șef al revistelor „Frictions” și „Lettres Françaises”, Franța, e-mail: jp.han@free.fr

KHALIL-BUTUCIO Dorina, teatrolog, cercetător științific, IPC al AȘM, e-mail: b_dory2000@yahoo.com

KHETAGURI Levan, teatrolog, doctor în studiul artelor, Arts Research Institute of Ilia State University, Georgia, e-mail: lkhetaguri@hotmail.com

KOTOVICI Tatiana, teatrolog, doctor în studiul artelor, Universitatea de Stat „P. M. Mașerov” din Vitebsk, Belarus, e-mail: t.kotovich@yandex.ru

MALEI Alexandra, teatrolog, doctorandă, Academia de Științe a Belarusiei

NAGACEVSCHI Elena, muzicolog, doctor în studiul artelor, IPC al AȘM, e-mail: elena.theory@hotmail.com

OLĂRESCU Dumitru, filmolog, doctor în studiul artelor, IPC al AȘM

PARFENTIEV Boris, doctor în sociologie, Universitatea de Stat din Moldova, cercetător științific, IPC al AȘM, e-mail: bparfentiev@yahoo.com

PLĂMĂDEALĂ Ana-Maria, filmolog, doctor habilitat în studiul artelor, IPC al AȘM, e-mail: arta.audiovizuale@gmail.com

POIATĂ Mihai, filmolog, IPC al AȘM, e-mail: mspoiata@yahoo.com

REABOȘAPCA Liudmila, doctor în studiul artelor, conferențiar universitar, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, Moldova, e-mail: eplugarev@mail.ru

ROTARU Parascovia, muzicolog, doctor în studiul artelor, IPC al AȘM, e-mail: parascoviarotaru@yahoo.com

TCACENCO Victoria, muzicolog, doctor în studiul artelor, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, cercetător științific, IPC al AȘM, e-mail: amtap2003@yahoo.com

TIPA Violeta, filmolog, doctor în studiul artelor, IPC al AȘM, e-mail: violeta_tipa@yahoo.com

ȚUȚUI Marian, filmolog, doctor în comunicare audiovizuală, Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu” al Academiei Române, e-mail: mariantutui@yahoo.com

Către autori:

Revista „**ARTA. Seria arte audiovizuale. Muzică. Teatru. Cinema**” este o publicație științifică editată de Centrul Studiul Artelor al Institutului Patrimoniului Cultural al Academiei de Științe a Moldovei. Revista înglobează rezultatele cercetărilor științifice naționale și internaționale în domeniul artelor audiovizuale: muzică, teatru, cinema. În revistă se publică articole, studii, omagieri și comemorări, portrete de creație, recenzii și prezentări de carte, cronici ale vieții culturale etc.

Colegiul de redacție este deschis pentru colaborarea cu specialiștii preocupați de studiul artelor, așteptând materiale inedite ce oferă oportunități semnificative pentru analiză și includere în circuitul științific universal a informațiilor noi despre arta audiovizuală.

Termenul limită de prezentare a materialelor pentru publicare în revista Institutului Patrimoniului Cultural este 1 iulie.

Materialele vor fi expediate pe poșta electronică arta.audiovizuale@gmail.com și la adresa: Chișinău, bd. Ștefan cel Mare și Sfânt, 1, Institutul Patrimoniului Cultural, Centrul Studiul Artelor, biroul 427.

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.

Materialele sunt acceptate spre publicare în limbile română, engleză, franceză și rusă. Volumul articolului nu va depăși 0,5 c.a. (20 000 semne), inclusiv bibliografia, rezumatele și anexele. Textele vor fi prezentate în varianta electronică și imprimate pe hârtie, redactate în programul Word / Microsoft Office, font Times New Roman, mărimea 14 pt (excepție caracterele speciale – chirilice, grecești, slave etc.), space 1,5 lines, stânga – 3,0 cm; dreapta – 1,5 cm; sus-joc – 2,5 cm, cu paragrafele de 1 cm. Bibliografia, notele sau lista documentelor citate vor fi plasate în ordine alfabetică și în succesiune numerică la sfârșitul studiului (*endnote*) cu mărimea fontului de 12 pt. Referințele la sursele bibliografice se indică în paranteze pătrate, inserate în text, de exemplu [8, p. 231].

Imaginile, tabelele, graficele se prezintă separat, în format JPG, TIFF, la o rezoluție minimă de 360 dpi, însoțite de legende corespunzătoare și de indicarea sursei de proveniență. Materialele ilustrative și anexele nu vor depăși 1/3 din volumul textului de bază.

Manuscrisele vor fi însoțite de rezumate (600-800 semne) în limbile română, engleză, rusă, inclusiv cu traducerea titlului lucrării, și de 5-10 cuvinte-cheie referitoare la subiectul studiului. Toate vor fi redactate tehnic la TNR 12, space 1,0.

Materialele vor fi însoțite de referințe succinte și actualizate despre autor: gradul științific, funcția, instituția unde activează, adresa acesteia, un număr de telefon și o adresă de email.

La prezentarea materialului fiecare autor va semna în mod obligatoriu o declarație de răspundere privind materialul propus spre publicare.

Referințele bibliografice se vor conforma cerințelor CNAA, care pot fi accesate la adresa: http://www.cnaa.acad.md/files/normative-acts/normative-acts-cnaa/normative-acts-cnaa-attestation/guide_thesis/guide_thesis.pdf

Exemple de referințe:

Cărți: Palii A. *Cultura comunicării*. Chișinău: Epigraf, 1999. 176 p.

Reviste: Adăscăliței M. Tăierea de reîntinerire a pomilor de măr. În: *Agricultura Moldovei*, 1997, nr. 9, p. 17-22.

Lucrări științifice: Rurac M. Influența prelucrării de bază a solului asupra unor însușiri fizice. În: *Culegere de lucrări științifice a Universității Agrare de Stat din Moldova*, 2001, vol. 9, p. 95-99.

Materialele simpozioanelor: Babuc V. ș. a. Cercetări și realizări în tehnică. În: *Realizări, programe, perspective. Tezele conf. jubiliare internaționale*. Chișinău: Universitatea Tehnică a Moldovei, 1995, p. 152-157.

Documente electronice:

Hârănău S., Ohrimenko S., Cernei G. Tehnologiile informaționale și problemele globale ale dezvoltării societății. Chișinău, 2008. <http://www.ase.md/Inside/PersonalPagesRomCom.phtml> (vizitat 10.02.2009).

Dumitrescu D. Evaluarea în bibliotecă. În: *Uni-BIB*. 2007. <http://www.bcub.ro/articole/dr.htm> (vizitat 15.03.2008).

Filme / înregistrări video: *Trouver Nemo*. Dir. Andrew Stanton et Lee Unkrich. Avec Nemo, Dory et Marlin. Walt Disney Home Video, 2003.

MODEL DE PERFECTARE A TEXTULUI:

Numele autorului

Titlul

Rezumatele
(Titlurile traduse)

Cuvinte-cheie

Textul articolului

Bibliografie

Politica editorială în privința eticii publicațiilor științifice în Revista „Arta”, seria „Arte vizuale” și „Arte Audio-vizuale”

Revista „Arta”, unica revistă științifică în domeniul artelor din Republica Moldova, urmează politica eticii științifice a publicațiilor și lupta cu falsul în știință, care sunt prevăzute în Codul Eticii Redacționale COPE (Committee on Publication Ethics), care obligă la necesitatea menținerii calității științifice superioare a publicațiilor prezentate spre analiză colegiului de redacție și responsabilitatea față de cititori. În atenția cititorilor, autorilor și a recenzenților noi punem la dispoziție textul Codului Eticii Redacționale și în limbile rusă și engleză. Colegiul redacțional al revistei „Arta” atrage atenția asupra interzicerii plagiatului, falsului, repetării sau „surplusului” (transmiterea spre publicare a materialelor deja editate), nerespectarea dreptului de autor sau alte forme ale lipsei de onestitate, care afectează credibilitatea științifică a materialelor publicate. *Lucrările care nu corespund normelor eticii științifice nu vor fi acceptate.*

Этические принципы научных публикаций в журнале „Arta”, серия „Визуальные искусства” и „Аудио-визуальные искусства”

Журнал „Arta”, единственный научный журнал в Республике Молдова, посвященный проблемам искусства, придерживается политики этики научных публикаций и борьбы с научной недобросовестностью, изложенной в Кодексе редакционной этики COPE (Committee on Publication Ethics), к чему обязывают необходимость поддержания высокого научного качества предложенных на рассмотрение редакционной коллегии журнала рукописей и ответственность перед нашей читательской аудиторией. Вниманию наших читателей, авторов и рецензентов предлагается текст Кодекса редакционной этики COPE так же и на русском и английском языке. Редакционная коллегия журнала „Arta”, обращает внимание на недопустимость в предлагаемых для печати рукописях различных форм плагиата, подлога, фальсификаций или повторных публикаций (то есть подача в журнал материалов, ранее уже опубликованных), несоблюдение авторского права, и иные формы научной недобросовестности, которые наносят урон научной подлинности публикуемого материала. *Рукописи, несоответствующие нормам этики научной публикации, будут отклоняться.*

The editorial politic of scientific publication’s ethic of the Scientific Magazine „Arta”, compartments „Visual Arts” and „Visual Arts”

The Scientific Magazine „Arta”, the unique publication in the Republic of Moldova dedicated to the various aspects of the arts studies, follows the policy of the ethic in scientific publications according to the Code of Editorial Ethic proposed by the Committee on Publication Ethics (COPE), in order to prevent scientific misconduct, to maintain the scientific quality of the manuscripts submitted to the editorial board assuming its responsibility to readers, and to meet the needs of readers and authors. Our readers, authors and reviewers can find here the text of the Code of Editorial Ethic of COPE also in Russian and English. The editorial board of the journal „Arta”, regards as unacceptable the various forms of plagiarism, forgery, fraud, repeated or „surplus” publishing (i.e. submission of previously published material to the journal), the violation of the principles of authorship, and other forms of scientific misconduct that do not correspond to the policy of ethics in scientific publications and damage the scientific credibility of the material in submitted manuscripts. *Manuscripts that do not meet the principles of editorial politics of the scientific ethic will be rejected.*

