

ACADEMIA DE ȘTIINȚE A MOLDOVEI
INSTITUTUL PATRIMONIULUI CULTURAL
CENTRUL STUDIUL ARTELOR



ARTA

SERIA ARTE AUDIOVIZUALE

MUZICĂ

TEATRU

CINEMA

Serie nouă
Vol. XXIV, nr. 2

CHIȘINĂU ♦ 2015

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., prof. cerc. Gheorghe Bobână

Procesare computerizată și tehnoredactare: *dr. Liliana Condraticova*

Lector: *Vitalie Țurcanu*

Lector (limba engleză): *dr. Ana Gorea*

Studiile și articolele din acest volum au fost supuse recenzării, discutate în cadrul Centrului Studiul Artelor al Institutului Patrimoniului Cultural și recomandate pentru publicare de către Consiliul Științific al Institutului Patrimoniului Cultural al Academiei de Științe a Moldovei, proces-verbal nr. 08 din 29 octombrie 2015

© Institutul Patrimoniului Cultural al Academiei de Științe a Moldovei, 2015.

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: 2015 – ISSN 2345–1181, 2015: Arte audiovizuale. Serie nouă. Vol. XXIV, nr. 2, 2015. 172 p. Bibliografie și note la sfârșitul articolului. Tiraj 200 ex.

ISSN 2345–1181

CUPRINS

♦ ARTA MUZICALĂ

Violina GALAICU

Interdependența muzică – verb în cântarea de cult bizantină 5

Parascovia ROTARU

Cântarea liturgică basarabeană: opinii, comentarii, argumente 11

Victor GHILAȘ

Erudiția muzicală a lui Dimitrie Cantemir în viziunea lui Franz J. Sulzer 16

Vasile CHISELIȚĂ

Orchestra populară profesionistă ca obiect al studiului etnomuzicologic: muzica tradițională și societatea contemporană (abordare preliminară) 21

Elena NAGACEVSCHI

„Missa” de Vladimir Ciolac. Aspecte stilistice 27

Aurelian DĂNILĂ

Operele compozitorilor din Moldova pe scena Liricului chișinăuian (5).

„Glira” de Gheorghe Neaga 33

Valeria BARBAS

Dimensiuni interculturale în creația compozitorului Laurențiu Gondiu 36

Cornel ȚĂRANU

Enescu: les années d'apprentissage 43

Ludmila AGA

Unele aspecte de lucru asupra repertoriului liric național

(pe baza rolului Elzei din opera „Dragon” de E. Lazarev) 46

♦ ARTA CINEMATOGRAFICĂ ȘI TELEVIZIUNEA

Ana-Maria PLĂMĂDEALĂ

Creația cinematografică a lui Emil Loteanu din anii '70: de la mit la demitizare 49

Dumitru OLĂRESCU

Specificul unor modalități de expresie cinematografică în filmul despre artă:

unghiulația, cadrajul, iluminatul 56

Наталья КРИВУЛЯ

«Страшные» мультфильмы современной анимации 66

Violeta TIPA

Semnificațiile animației în filmul de nonficțiune 76

Alexandru BOHANȚOV

Coordonate estetice în emisiunea de autor din audiovizualul contemporan 84

♦ ARTA TEATRALĂ

Ana GHILAȘ

Structura discursului în teatrul lui Ion Druță: „Căderea Romei” 89

Dorina KHALIL-BUTUCIOȘ

Dramaturgia națională a anilor '90 și teatrul autohton: dialog în spațiu și timp 95

Юлия ЧУРКО.

«Как не определяй критику, пользы от нее никакой...». Полемические заметки 102

♦ DEBUTURI	
Ecaterina GÎRBU	
<i>Reconstruirea elementelor genurilor muzicii catolice în Miserere pentru cor feminin a cappella de V. Ciolac</i>	107
Irina FOTESCU	
<i>Spre o tipologie a filmului-portret</i>	112
Mariana STARCIUC	
<i>Teatrul documentar: fenomen al avangardei scenice universale la intersecția dintre secole</i>	117
♦ CRONICA VIEȚII CULTURALE	
Violeta TIPA	
<i>Impresii festivaliere. Festivalul Internațional de Păpuși și Marionete PUCK din Cluj</i>	125
Violeta TIPA	
<i>Spectacolele pentru copii – destinul cenușăresei continuă... Festivalul Național al Teatrelor pentru Copii „Acasă la Guguță”. Ediția I-a, 25-31 mai 2015</i>	132
Olga GARUSOVA	
<i>În spațiul de cameră al Festivalului „Moldfest.Rampa.ru”</i>	137
♦ OMAGIERI	
Victor GHERLAC – <i>legenda teatrului moldovenesc</i> (Elfrida KOROLIOVA)	139
<i>Jubileul Elfridei KOROLIOVA</i> (Nadejda AXIONOVA)	142
<i>Ion UNGUREANU și teatrul vieții sale. Cugetări cu ocazia jubileului</i> (Olga GARUSOVA)	144
<i>Maestrul Ion PAULENCU la 75 de ani</i> (Vasile CHISELIȚĂ)	146
<i>Vasile IOVU, un slujitor fidel al Syrinx-ului (65 de ani de la naștere)</i> (Victor GHILAȘ)	149
<i>Rezistența prin cultură a Valentinei TĂZLĂUANU</i> (Dorina KHALIL-BUTUCIOC)	152
♦ COMEMORAREA OPERELOR DE ARTĂ CELEBRE	
Ион ДРУЦѠ	
<i>Там, за полями, за лесами, за горизонтом...</i>	154
♦ IN MEMORIAM	
<i>In memoriam Dumitru BLAJINU</i> (Vasile CHISELIȚĂ)	156
<i>In memoriam Mihai VOLONTIR</i> (Ana-Maria PLĂMĂDEALĂ)	159
♦ APARIȚII EDITORIALE	
<i>Arta cinematografică din Republica Moldova</i> . Chișinău: Grafema Libris, 2014, 640 p. (Ana GHILAȘ)	161
<i>Doina în contemporaneitate. Doina: identitate, destin, valorificare</i> . Chișinău: Notograf Prim, 2014, 128 p., 21 de transcrieri muzicale, CD cu 22 de înregistrări audio (Victor GHILAȘ)	163
<i>Tatiana BEREZOVICOVA. Suita instrumentală în creația componistică din Republica Moldova (secolul XX)</i> . Chișinău: Ed. Pontos, 2015, p. 172 (Parascovia ROTARU)	165
Angelica HOBJILĂ. <i>Comunicare, discurs, teatru. Delimitări teoretice și deschideri aplicative</i> . Iași: Institutul European, 2012, 210 p. (Ana GHILAȘ)	167

Interdependența muzică–verb în cântarea de cult bizantină

Rezumat

Interdependența muzică–verb în cântarea de cult bizantină

Se știe că muzică liturgică bizantină este prin excelență vehiculatoare a cuvântului, iar acesta – vehiculator al adevărilor doctrinare. Astfel apare ea în mai toate scrierile care îi sunt consacrate, iar în cazul în care cercetătorii operează o anumită disjunctie între palierul muzical și cel textual al cântării, postulatul unității indestructibile a celor două componente rămâne pe deplin valabil.

Având ca model psalmii (cântece cu caracter imnic, bazate pe texte biblice, folosite în cultul iudaic), muzica liturgică ortodoxă a fost mereu unită cu cuvântul, mereu „ascultătoare” de cuvânt. În faza de început a imnografiei bizantine, imnograful (autorul textului) se confunda adesea cu melodul (autorul melodiei), ceea ce vorbește, o dată în plus, de interdependența strânsă muzică – verb. În lunga lor coexistență, textele cântate și melodiile lor au ajuns la o fuziune comparabilă, poate, doar cu sincretismul creației muzicale plurale. Fuziunea la care ne referim a marcat și particularitățile structurale, și etosul cântării bizantine. Această circumstanță explică de ce, în cazul în care se intonează într-o limbă necunoscută credincioșilor, ea nu este mai puțin religioasă sau mai puțin purtătoare de mesaj sacramental. La fel și cântarea în stil papadic, ale cărei ample vocalize și sofisticate broderii dau impresia unei autosuficiențe melodice și a unei desprinderi de Logos, păstrează – prin memoria prototipurilor sale – legătura cu textele sacre și încărcătura lor dogmatică.

Cuvinte-cheie: muzica de cult bizantină, relația muzică – text, sincretism, particularități structurale, etos, cântare recitativă, cântare irmologică, cântare stihirică, cântare papadică.

Summary

Interdependence between music and word in the Byzantine worship singing

It is known that the Byzantine liturgical music is eminently a promoter of the word, and the word, in its turn, is the bearer of doctrine truths. This is how it is presented in almost all thematic works, and even when scholars point to a certain disjunction between the musical and the textual array of the singing, the postulate of the indestructible unity of these two components remains fully valid.

Having the psalms as model (religious singing of anthemic nature, based on the Biblical texts, used in Judaism), the Orthodox worship music has always been linked to the word and has always „obeyed” it. In the incipient stage of the Byzantine hymnography, the hymnographer (the author of the text) is often confused with the melodist (the author of the music), which serves as another solid proof of the tight interdependence between music and word. During their long coexistence, the sung texts and their melodies have reached a fusion, which can be compared, perhaps, only with the syncretism of plural musical creation (the folklore). This fusion also marked the structural peculiarities and the ethos of the Byzantine singing. This circumstance explains the fact that, when it is sung to the believers in an unknown language, it is not less religious or does not bear the sacramental messages less. The same refers to the singing in the papadic style, whose ample vocalizes and sophisticated embroideries give the impression of a melodic self-sufficiency and of a separation from Logos. It keeps, through the memory of its prototypes – the connection with the sacramental texts and their dogmatic load.

Key words: Byzantine worship music, correlation between music and word, syncretism, structural peculiarities, ethos, recitative singing, irmologic singing, stichiric singing, papadic singing.

Se știe că muzică liturgică bizantină este prin excelență vehiculatoare a cuvântului, iar acesta – vehiculator al adevărurilor doctrinare. Astfel apare ea în mai toate scrierile care îi sunt consacrate, iar în cazul în care cercetătorii operează o anume disjunctie între stratul muzical și cel textual al cântării (cum ne sugerează, de pildă, titlurile *Despre poezia imnografică din cărțile de ritual și cântarea bisericească* de Petre Vintilescu sau *O istorie a muzicii și imnografiei bizantine* de Egon Wellesz), postulatul unității indestructibile a celor două componente rămâne pe deplin valabil.

Având ca model psalmii (cântece cu caracter imnic, bazate pe texte biblice, folosite în cultul iudaic), muzica liturgică ortodoxă a fost mereu unită cu cuvântul, mereu „ascultătoare” de cuvânt. În faza de început a imnografiei bizantine, imnograful (autorul textului) se confunda adesea cu melodul (autorul melodiei), ceea ce vorbește, o dată în plus, de interdependența strânsă muzică – verb. În lunga lor coexistență, textele cântate și melodiile lor au ajuns la o fuziune comparabilă, poate, doar cu sincretismul creației muzicale plurale. Fuziunea la care ne referim a marcat și particularitățile structurale, și etosul cântării bizantine. Această circumstanță explică de ce, în cazul în care se întonează într-o limbă necunoscută credincioșilor, ea nu este mai puțin religioasă sau mai puțin purtătoare de mesaj sacramental. La fel și cântarea în stil papadic, ale cărei ample vocalize și sofisticate broderii dau impresia unei autosuficiențe melodice și a unei desprinderi de Logos, păstrează – prin memoria prototipurilor sale – legătura cu textele sacre și încărcătura lor dogmatică.

Am atins cu acest raționament problema echilibrului firesc al celor doi termeni ai ecuației: muzical și verbal-poetic, eventual prozaic. Deși în cursul evoluției sale cântarea de resursă bizantină a căutat și a reușit în mare să respecte acest echilibru, a existat dintotdeauna ispita autonomizării sau exacerbării unuia dintre componente, supra-dimensionării lui din contul celuilalt.

O primă reacție la fenomenul invocat se desprinde din scrierile patristice, unde un șir de autori resping expunerea melică a cuvântului sacru, considerând-o nu doar inutilă, ci de-a dreptul nefastă pentru sobrietatea și evlavia cultului creștin. Astfel, Avva Pavel Capadocianul spunea că „diavolul cu aceste tropare și cu cântarea cufundă pe monah în slava deșartă, poate încă și în curvie”¹. Un alt reprezentant al monahismului timpuriu, Avva Siluan, se arată îngrijorat de pericolul „mândriei”

și al „împietririi inimii”, făcând în această ordine de idei următoarea observație: „Cântarea pe mulți în cele mai de jos ale pământului i-a pogorât, nu numai mireni, ci și preoți, fiindcă i-a moleșit și în curvie și înalte patimi i-a prăpăstuit”². Or, acestor voci li se opune cea a lui Niceta de Remesiana, care afirmă exact contrariul, inclusiv prin titlul tratatului său *De psalmodiae bono* (*Despre folosul cântării de psalmi*).

Dincolo de disputele din perioada gestației tradiției, prin strădania unor monahi precum Sf. Ioan Damaschin, Cosma Melodul, Teodor și Iosif Studitul ș.a., care au codificat imnografia ortodoxă în Octoih, Triod, Penticostar și Mineie și au cultivat-o în mănăstiri, cântarea de strană este omologată de liturgismul creștin și valoarea ei – în ambivalența constituenților – nu mai poate fi contestată sau negată.

Și în vremurile mai noi se semnalează anumite oscilații – ce-i drept secundare și periferice – aducătoare de dezechilibru cultic. Ne referim la tendințele de diminuare sau suprimare a cântării bisericești reieșind din nevoia comprimării slujbei, această comprimare fiind condiționată, la rândul ei, de ritmul mai alert al existenței omului modern. La alt pol se situează tentația unui „panmuzicism liturgic” care face să se cânte „practic totul în slujbă fără vreo distincție, chiar și cele care nu cer neapărat înveșmântare melodică”³ (cum ar fi, spre exemplu, cazul Crezului). Această exagerare se iscă, potrivit preotului profesor Gheorghe Șoima, dintr-un „exces de zel muzical, ca și din multă ambiție deșartă, dar din puținătate de evlavie”⁴.

În legătură cu aceste controverse se află și „spinoasa problemă instrumentală”, cum o numește episcopul Liviu (Laurențiu) Streza.

Prevederile sinoadelor ecumenice și locale, precum și opțiunea Sfinților Părinți, au scos muzica instrumentală din economia liturgică, refuzându-i-se până și rolul de acompaniatoare a intonării vocale.

Astfel, Clement Alexandrinul în „Pedagogul” consideră că muzica instrumentală este o emanație a iraționalului uman și aduce argumente scripturistice în favoarea muzicii vocale⁵. Este deosebit de plastică pledoaria lui Eusebiu din Cezareea pentru muzica vocală: „Îl laudăm pe Domnul pe un psalterion viu. Armonia întregii suflări creștine e mai dragă și mai plăcută Domnului decât oricare alte instrumente. Țîtera noastră este întregul trup al nostru, prin care sufletul cântă un imn lui Dumnezeu”⁶. În consens cu Eusebiu al Cezareei,

Sfântul Vasile cel Mare arată că „alcătuirea trupului omenesc este în chip figurat psaltire și instrument armonic muzical pentru înălțarea de imne Dumnezeului nostru. Faptele trupului nostru, care duc la slăvirea lui Dumnezeu, sunt psalmi, atunci când trupul, în armonie cu rațiunea, ne face să nu săvârșim nimic distonant în mișcările noastre. Iar cântare este tot ce ține de contemplație înaltă și de teologie”⁷⁷.

Ecoul acestor spuse se va regăsi, peste veacuri, în cugetarea teologului ortodox Pavel Evdokimov: „...Slujitorii bisericești și credincioșii formează un singur corp liturgic în care fiecare își îndeplinește funcția sa caracteristică. Această unitate umană explică de ce Ortodoxia nu a admis niciodată folosirea în Biserică a instrumentelor muzicale, a sunetelor fără cuvinte, deoarece s-a socotit tocmai că doar vocea omenească este singura care își poate asuma demnitatea de a răspunde Cuvântului lui Dumnezeu, iar corul care cântă într-un singur duh este cea mai adecvată expresie a Trupului, unit cu corul îngerilor”⁷⁸.

Se poate observa în extrasele de mai sus o pneumatizare a instrumentului muzical (în special, la Eusebiu din Cezareea și Sfântul Vasile cel Mare) și o instrumentalizare a omului liturghisitor: cuvântul, vocea umană, omul în întregime se percep ca „instrumente” ale slujirii divine (la toți cei citați). Optica, potrivit căreia „însuflețitul” trebuie să primeze asupra „neînsuflețitului” în dialogul cu Dumnezeirea, descinde din acea solidarizare a ortodoxismului cu categoriile organicului pe care a surprins-o magistral Lucian Blaga⁹.

Repudierea instrumentelor muzicale de către tradiția ortodoxă nu are, totuși, un caracter absolut. Ea se servește de clopot și toacă, dar funcția acestora este alta decât cea rezervată „psalterionului viu” descris de Eusebiu al Cezareei.

Clopotul și toaca au un rol auxiliar (și chiar facultativ) de emiteră a unor semnale sonore, de anunțare a începutului slujbelor și de chemare la rugăciunea de obște. Marcând trecerea de la timpul cotidian la cel liturgic și delimitând spațiul liturgic de cel cotidian (aici ne referim la înconjurarea bisericii cu toaca), ele rămân, totuși, în afara spațiului și timpului cultic propriu-zis și prin aceasta obțin un statut simbolic și revelațional inferior cântării umane¹⁰.

Or, pe acest palier lucrurile nu sunt tocmai simple. La fel cum prin pictura murală exterioară a bisericilor bucovinene transcendența se revarsă dinlăuntru în ambient, așa și harul cântării culti-

ce din incinta lăcașului sfânt se proiectează asupra semnalelor sonore exterioare, mai exact – din imediată apropiere a spațiului liturgic.

Pe un plan mai tehnic, emergența de care vorbim se realizează prin transferul de formule ritmice de la melosul psaltic la semnalele de toacă și de clopot. Sunt binevenite, în acest context, observațiile cercetătoarei Constanța Cristescu: „Toaca este în același timp rugăciune a mâinii și rugăciune a limbii. Este rugăciune a mâinii prin încadrarea semnelor liturgice cu închinăciuni (ce conțin semnul crucii) și prin semnele mistice realizate în timpul semnalizării pe toacă: crucea, triunghiul, cercul, spirala etc. Toaca este o rugăciune a limbii (latentă) prin cuvântul latent pe care-l conțin formulele ritmice numite flori, ce-și au sorginea în cântarea de strană bizantină ce este rugăciune. [...] La rândul lor, clopotele sunt rugăciune a mâinii prin încadrarea semnalelor liturgice cu închinăciuni și sunt rugăciune a limbii prin pulsația ritmică pe care o amplifică și o multiplică în polifonie de atacuri și politempi și pe alocuri, și prin formulele ritmice conținute în semnal ce-și au aceeași sursă ca și toaca – cântarea de strană”¹¹.

În opoziție cu multiplele virtuți teologice ale intonării vocal-verbale (cântarea liturgică izvorăște din cuvintele liturgice, acestea sunt icoane ale Cuvântului Dumnezeiesc, iar Cuvântul lui Dumnezeu este instrumentul Dumnezeiesc al creației și Mântuirii)¹², cântarea instrumentală pare deficitară inclusiv din cauza echivocului său semantic, tinzând, adesea, spre o neîngădită polisemie. „În cultul creștin, cântatul pur instrumental nu constituie niciodată un act ritual propriu-zis. [...] Sunetul muzical pe care nu-l acompaniază nici un cuvânt este echivoc: capabil de o înaltă semnificație spirituală, el scapă, dacă este singur, înțelegerii discursive”¹³.

Același reproș, formulat și mai tranșant, este adresat muzicii instrumentale de către episcopul Liviu (Laurențiu) Streza: „Se observă cum, pe măsură ce instrumentul muzical este încorporat în actul cultic, centrul spiritual al actului liturgic este împins spre latura estetică, iar înlocuirea cuvântului (definit de Evdokimov drept „loc teofanic”) cu instrumentul înlocuiește trăirea liturgică cu emoția estetică, expusă ambiguității”¹⁴. Vom opina pe marginea acestei afirmații că un punct de vedere laic s-ar putea să nu facă disjunția între „trăirea liturgică” și „emoția estetică”, iar dacă o face, să nu recunoască supremația celei dintâi.

Problema instrumentală apare și în legătură cu schimburile muzicale ecumenice, mai exact –

în cadrul relațiilor cântării liturgice ortodoxe cu muzicile confesiunilor creștine apusene. Muzicile sacre ale Apusului și Răsăritului creștin s-au sugestionat reciproc încă din vechime (Bizanțul a avut o contribuție substanțială în structurarea muzicii gregoriene, tot el va fi furnizat Bisericii occidentale și orga ca instrument cultic; Biserica răsăriteană, la rândul-i, a preluat de la cea apuseană cântarea de strană armonică, precum și notația liniară aferentă acesteia), și cum dialogul interconfesional continuă, rămâne la ordinea zilei și ispita instrumentală venită dinspre catolicism și protestantism. Teologia ortodoxă caută să o contracareze activ, neaflând vreo justificare sau – mai aproape de limbajul scrierilor vizate – vreun „folos” pentru acreditarea instrumentelor în cult. Nici chiar imperativul unei minime modernizări a formelor cultice, inclusiv a celor muzicale, nu este în stare să modifice poziția oficială în „problema instrumentală”, orice concesie făcută instrumentalității echivalând cu îndepărtarea de „duhul autentic ortodox”¹⁵.

Acroșasem anterior și revenim acum la problema diferențierii gradului de sudură a parametrilor puși în ecuație în cele patru stări sau idiomuri ale melosului liturgic. Este evidentă supremația cuvântului în cântarea cultică recitativă ce explorează expresia muzicală situată la granița dintre declamație și intonare melică. Între cele două variante extreme – recto-tono și *cvasi-cantando* – există mai multe ipostaze ale recitativului, care, în toate cazurile, este într-o strânsă dependență intonațională, ritmică și formală față de textul literar.

Ponderea celor doi termeni ai binomului muzică – text se echilibrează în cântarea irmologică. Aceasta se axează pe o melodie silabică, monoritmă, derulată în tempou viu. Linia melodică are un contur simplu, neornat, ce se constituie din succesiuni intervalice treptate.

„Talerul cântarului” va înclina spre componenta muzicală în idiomul stihiraric, urzit pe temeiul intonării solistice. Printre trăsăturile lui structurale se numără: tempoul lent, unduirea de cantilenă a parcursului melodic, arcurile de frază plastice, ornamentarea dozată. În cântarea stihirică, pasajele silabice alternează cu cele melismatice, ceea ce imprimă și ritmicii un caracter ambiguu: ea ascultă, „pe de o parte, de factura prozodică a textului literar, iar pe de alta... de accentele de natură strict muzicală...”¹⁶.

Și, în sfârșit, intonarea melică va triumfa în cântarea papadică, care surprinde o stare euforică,

generată de apropierea imaginară de Divinitate. Învolverările firului melodic, vocalizarea extatică, cu un conduct melodic întortocheat, subminează coerența șirului verbal, care aproape că se pierde în luxurianța melismatică.

Diverse manifestări ale coeziunii originare muzică-verb se depistează în cântarea liturgică bizantină la nivel de: forme și genuri uzuale, arhitectonică melodică, structuri modale și ritmice, aspecte dinamice și agogice, notație muzicală. Să detaliem și această afirmație, punând pe tapet câteva argumente.

Astfel, principalele forme ale cântării bizantine se întemeiază pe tipologii de alcătuirii strofice, care se intercalează una pe alta după principiul „păpușii rusești”. Astfel, troparul descinde dintr-o rugăciune cântată (prozică), inserată printre versetele psalmilor. Din secolul al V-lea este consemnată varianta versificată, păstrată în limba greacă, în timp ce transpuerile alolingve preferă proza poetică. O altă unitate imnografică importantă, condacul, a fost cândva o formă muzical-poetică dezvoltată, cuprinzând între 18 și 30 de stănte, strofe sau tropare scurte, care înmănușează un număr variat de versuri (de la 3 la 13). Astăzi condacul apare ca o reducere care păstrează locul tipiconal, funcția și tematica antecedentei sale. Canonul, cea mai amplă formă imnografică bizantină, este, în esență, expresia unei alcătuirii strofice complexe care subsumează mai multe forme strofice mari (ode), care la rândul lor sunt alcătuite fiecare din mai multe strofe mici (tropare, catavasii). „Relația dintre Tropar (Stihiră) – Odă (Condac) și Canon (Poem) este în fond o relație de coordonare sau subordonare dintre forme strofice mici, forme strofice mari și forme strofice complexe”¹⁷.

La etajul arhitecturării melodice (a înlănțuirii frazelor muzicale, a organizării fluxului fonic), precum și la cel al dinamicii, muzica de cult bizantină se servește cu randament de principiul *protasis-apodosis* (teoria domeniului a păstrat denumirea greacă a fenomenului).

Principiul *protasis-apodosis* descinde din arta oratoriei și presupune avansarea unui enunț ca premisă sau temă (protasis) și echilibrarea lui cu un răspuns sau o dezvoltare a temei propuse (apodosis).

Fie în vorbire, fie în discursul muzical, binomul *protasis-apodosis* are următoarele implicații dinamice: frazele/elementele protasis, cu caracterul lor afirmativ, presupun o creștere a intensității sonore, pe când frazele/elementele apodosis

incumbă o relaxare a tensiunii create și, respectiv, o diminuare graduală a sonorității.

Cum notația bizantină nu este prevăzută cu semne speciale pentru gradațiile dinamice, nici propediile (gramaticile) existente nu se fixează asupra aspectului respectiv, aplicarea binomului în cauză în interpretare și cercetare este de mare folos în redarea/detectarea nuanțelor intensității sonore.

Dat fiind că tot am ajuns la notație, și aceasta păstrează însemnele legăturii originare dintre cuvânt și melos în aria stilistică desemnată.

Cântarea bizantină timpurie (protobizantină) a circulat pe cale orală. Oralitatea cântării timpurii trebuie pusă în legătură cu oralitatea inițială a tradiției evanghelice, precum și cu faptul că formele liturgismului, inclusiv cele muzicale, nu se stabilizaseră încă. Primii creștini au ezitat să codifice cântarea sacră și din cauza că nu aflaseră o corespondentă semiografică adecvată, notația alfabetică a vechilor greci, care le stătea la îndemână, având o origine instrumentală și nepotrivindu-se facturii vocale a melosului liturgic. Excepția care există – imnul descoperit la Oxirinchos (Egipt), datat cu sfârșitul secolului al III-lea – începutul secolului al IV-lea și scris în vechea notație elenă – nu face decât să confirme regula.

Când fixarea cântărilor liturgice a devenit, totuși, o necesitate, protocreștinii (bizantinii) au apelat la notația ecfonetică.

Notația ecfonetică dăinuie între secolele IV și XV, dar, deoarece datarea unor manuscrise anterioare secolului al VIII-lea e problematică, anume secolul al VIII-lea se citează ca început al istoriei ei. Perioada de consolidare și înflorire a acestei semiografii se încadrează între secolele VIII și XII.

În privința provenienței notației ecfonetice s-au emis diferite păreri (i s-au găsit filiații cu vechea notație cuneiformă sumeriană și manicheană, cu neumele mozarabe, cu scrierea ebraică, siriană și armeană), cea mai plauzibilă punând-o în dependență de semiografia prozodică a lui Aristofan din Byzantium (secolul al II-lea î.Hr.). Lui Aristofan din Byzantium i se atribuie inventarea unor semne inflexionale speciale, folosite ca ghid în declamație. Herodiamus și alți gramaticieni elini (secolul al II-lea și următoarele) au aplicat semiografia aristofanică la ceea ce s-a numit *lectio solemniss* – citirea expresivă a textelor scripturistice.

Descendentă din și racordată la arta oratorică a timpului, scrierea ecfonetică este, din punct de vedere muzical, o notație rudimentară, incapabilă să fixeze intervalele melodice sau înălțimea exac-

tă a sunetelor. Neumele ecfonetice, derivate, toate, din cele două accente prozodice principale – ascuțit și grav –, indică doar elanurile și căderile vocii, însoțite de intensificarea, respectiv, slăbirea volumului vocal, accentuarea unor silabe sau cuvinte-cheie, undulările line ale intonației, pauzele și legato-urile declamative. Aceste semne „încadrează propoziții mai dezvoltate sau fraze ale textului”, având o funcție mnemotehnică, adică rostul de a aminti interpretului „o anumită formulă melodică pe care o știa de mai înainte”¹⁸.

Mariajul de nezdruccinat dintre intonare melică și cuvânt în muzica de cult bizantină a generat dificultăți considerabile în sfera transpunerii repertoriului sacru în limbile popoarelor din raza de cuprindere a ortodoxiei. Sunt de citat la acest capitol două exemple concludente din istoria muzicii psaltice românești.

Pus în fața sarcinii de a transpune din greacă în română cântările necesare serviciului religios, Macarie Ieromonahul mobilizează un arsenal divers de tactici de lucru cu materialul: el fie că talmăcește pur și simplu cântările, fie că le adaptează textului românesc, recurgând la ușoare modificări, fie că le „preface”, adică le rescrie, intervenind masiv în substanța muzicală. Nici postura de creator nu-i este străină, compozițiile sale excelând prin melodicitate și rafinament.

Macarie simte nevoia restructurării melodice mai ales în cântările circumscrise stilurilor irmologic și stihiraric, cântările stilului papadic fiind atinse într-o măsură mai mică. Psaltul operează creator în incipitul sau în interiorul frazelor, pe care le scurtează sau le lungește, după trebuință. Dacă melodia grecească debutează printr-o anacruză, pe care textul românesc o respinge, Macarie o dizolvă sau o transformă, obținând o accentuare adecvată.

Linia de hotar dintre cântările „prefăcute” și cele „alcătuite” (compuse) este, la Macarie, deseori cu totul convențională. Astfel, în *Axioanele praznicare* din *Irmologhion*, muzicianul ne introduce în atmosfera originalului grecesc prin citarea în incipit a unei perioade sau fraze muzicale, după care abandonează fluxul melodic preexistent și urmează un altul, izvorât din propria fantezie și simțire artistică (a se vedea în special axionul *Îngerul a strigat*, capodopera volumului).

Strategia de traducător a lui Anton Pann se sprijină pe temeiul postulatului supremației cuvântului. El nu numai că insistă asupra mlădierii melodiei după prozodia și topica limbii române, ci

formulează imperativul potrivirii etosului muzicii cu cel al cuvintelor: „Cât ar greși intraducătorul unei cărți, de-ar zice pământ în loc de cer, mărire, tânguire în loc de smerenie și bucurie, atât greșește și traducătorul unei cântări de va întrebuința melodia unia în locul alția”¹⁹.

Pentru a respecta accentul tonic, precum și semantica cuvintelor românești, Anton Pann intervine cu temeritate în originalul melodic grecesc, comprimă desfășurarea, înlătură arabescurile și perorațiile. Deseori Anton Pann, după ce dăluiește melodia grecească pentru a o adecva struc-

turii textului românesc, o dezvoltă cu totul liber, așa cum face și Macarie în unele dintre *Axioanele praznicare*.

Cu aceste considerații nu am istovit problema interdependenței muzică-verb în cântarea de cult bizantină. Cercetarea ar putea înainta în direcția structurilor modale și ritmice acreditate, a formulilor melodice uzuale, a diastematicii și a procedurilor de travaliu favorite. Or, lăsăm pe seama altor demersuri adâncirea subiectului, precum și fortificarea argumentelor conturate în incursiunea de față.

Referințe bibliografice și note

¹ Patericul. Râmnicu-Vâlcea, 1930, p. 446-447.

² Ibidem, p. 220-221.

³ Grăjdian Vasile. Teologia cântării liturgice în Biserica Ortodoxă. Sibiu: Ed. Universității „Lucian Blaga”, 2000, p. 74.

⁴ Șoima Gheorghe. Funcțiile muzicii liturgice. Sibiu, 1945, p. 100.

⁵ Vezi: Vasile Vasile. Istoria muzicii bizantine și evoluția ei în spiritualitatea românească, vol. I, București: Ed. Interprint SRL, 1997, p. 71.

⁶ Apud: Vasile Vasile. Op. cit., p. 71.

⁷ Sfântul Vasile cel Mare. Omilii la Psalmi (Ps XXIX). În: Sfântul Vasile cel Mare, Scrieri, Partea întâia, tr. de Dumitru Fecioru, PSB, nr. 17, București, 1986, p. 236.

⁸ Evdokimov Paul. L'Ortodoxie. Delachaux et Niestle, 1959, p. 240 (tr. pasajului citat – Vasile Grăjdian).

⁹ Vezi: Blaga Lucian. Trilogia culturii. În: Lucian Blaga, Opere, vol. 9, București: Ed. Minerva, 1985, p. 240 ș.a.

¹⁰ Vezi despre aceasta și Grăjdian Vasile, Op. cit., p. 193-194.

¹¹ Cristescu Constanța. Rugăciunea în ortodoxie. Limbaje ale rugăciunii. În: Byzantion Romanicon, vol. III, Iași: Ed. Artes, 1997, p. 106-107.

¹² Vezi despre aceasta și Vasile Grăjdian, Op. cit., p. 193-212.

¹³ Gelineau Joseph. Chant et musique dans le culte chrétien – principes, lois et applications. Paris, 1962, p. 189 (tr. pasajului citat – Vasile Grăjdian).

¹⁴ Streza Liviu (Laurențiu). Prefață la volumul Vasile Grăjdian, Op. cit., p. 9.

¹⁵ Vezi: Grăjdian Vasile, Op. cit., p. 193-212.

¹⁶ Giuleanu Victor. Melodica bizantină. București: Ed. Muzicală, 1981, p. 115.

¹⁷ Timaru Valentin. Dicționar noțional și terminologic. Oradea: Ed. Universității din Oradea, 2002, p. 14.

¹⁸ Dicționar de termeni muzicali. București: Ed. Științifică și Enciclopedică, 1984, p. 330.

¹⁹ Apud: Ciobanu Gheorghe. Studii de etnomuzicologie și bizantinologie. vol. I, București: Ed. Muzicală, 1974, p. 320.

Parascovia ROTARU

Cântarea liturgică basarabeană: opinii, comentarii, argumente

Rezumat

Cântarea liturgică basarabeană: opinii, comentarii, argumente

Articolul de față are drept scop elucidarea unor pagini, mai puțin cunoscute, din istoria cântării bisericești din Republica Moldova. De veacuri, Biserica Ortodoxă rămâne a fi purtătoarea unui tezaur de valoare artistică și spirituală fără egal, pe care, prin tradiție, îl transmite din generație în generație. Muzica, literatura, pictura, arhitectura, artele decorative s-au transformat în podoabe fără de preț ale Ortodoxiei, imprimând cultului divin măreție și frumusețe. Un loc aparte i-a revenit imnografiei, cântarea reprezentând una din cele mai vechi și mai minunate moșteniri ale creștinismului. Aportul Bisericii din Republica Moldova la îmbogățirea tradițiilor milenare cultural-religioase este nu doar indiscutabil, ci și unic în felul său. Repertoriul coral bisericesc de la noi reprezintă o gamă variată de cântări, diverse ca stil și proveniență, reprezentând rezultatul unei vieți bisericești desfășurate în condiții foarte specifice. Cei peste o sută de ani de înstrăinare de Biserica-mamă, perioadă care a urmat evenimentelor anului 1812, n-au putut trece fără a influența aspectul cultic al Bisericii Basarabene. Înăurirea străină a vizat mai multe laturi exterioare ale activității religioase, însă elementul cel mai distinctiv devenise cântarea de strană, de unde nu puteau lipsi imnurile Bisericii Ruse, impuse cu insistență de conducerea acesteia. Românii basarabeni, prin recunoscute „sensibilitate și trăire religioasă”, au reușit să transforme aceste cântări în parte componentă a spiritualității noastre, asigurând acea trăsătură de unicitate a Bisericii din acest spațiu geografic. În paginile ce urmează vor fi aduse exemple ale unor mărturii din trecutul istoric al neamului referitoare la aspectul muzical-liturgic al serviciului divin oficiat în bisericile noastre.

Cuvinte-cheie: tradiții, imnografie, tezaur, melos popular, muzică psaltică, unicitate, spiritualitate, ortodoxie, diversitate melodică, varietate stilistică.

Summary

Bessarabian liturgical canticle: opinions, comments, arguments

The present article aims at clarifying certain, less known, pages from the history of church canticle in the Republic of Moldova. For centuries, the Orthodox Church continues to be the bearer of a treasure of unparalleled artistic and spiritual value, which is transmitted through tradition from generation to generation. Music, literature, painting, architecture, decorative arts have turned into priceless gems of Orthodoxy in time, imparting greatness and beauty to the divine worship. A special place in this context is attributed to hymnography, the canticle being one of the oldest and most beautiful legacies of Christianity. The contribution of the Church in the Republic of Moldova to the enrichment of millennial cultural and religious traditions is not only indisputable, but also unique in its own way. The church choral repertoire in our country includes a wide range of canticles, different in style and origin. This diversity has not occurred by chance but is the result of church life conducted under very specific conditions. The alienation from the Mother Church for over one hundred years, the period that followed the events of 1812, could not pass without the influence of the cultic aspect of the Bessarabian Church. The foreign influence aimed at the outer sides of religious activity more, but the pew canticle became the most distinctive element, from which the Russian Church hymns could not be missing, being strongly imposed by Russian Church authorities. The Bessarabian Romanians, through the acknowledged „religious sensibility and emotional experience”, managed to turn these canticles into a component part of our spirituality, thus rendering a unique feature to the Church in this geographic area. In the pages that follow, examples of confessions from the historical past of the nation, related to the musical and liturgical aspect of divine service officiated in our churches, will be given.

Key words: traditions, hymnography, treasure, folk music, psalm music, uniqueness, spirituality, orthodoxy, melodic diversity, stylistic variety.

Prin tradiție, Biserica Ortodoxă rămâne a fi purtătoarea unui tezaur de o valoare artistică și spirituală unică, pe care, păstrându-l și promovându-l, îl transmite, peste veacuri, din generație în generație. Muzica, literatura, pictura, arhitectura, artele decorative, dezvoltându-se în mediul spiritual al creștinismului, au imprimat cultului divin multă măreție și frumusețe. Toate acestea, cu timpul, s-au transformat în podoabe fără de preț ale Ortodoxiei.

Într-un mod aparte, tradiția Bisericii s-a identificat cu păstrarea imnografiei, cântarea de strană reprezentând una din cele mai minunate moșteniri ale acesteia. Fiind la fel de vechi ca și religia creștină, obiceiul de a însoți rugăciunea cu melodii vine de la însuși Mântuitorul, care la *Cina cea de taină*, împreună cu apostolii, „... după ce au cântat laude au ieșit la Muntele Măslinilor”¹, de unde, mai apoi, s-a înălțat la cer. Comunicarea evanghelistului Matei este, poate, cel mai vădit exemplu cuprins în sfintele scripturi, care indică necesitatea utilizării cântărilor în cadrul cultului divin, necesitatea aprecierii, dar și a transmiterii necontenite a acestora.

De atunci, secole la rând, Biserica Ortodoxă de pretutindeni păstrează și transmite aceleași cântări în sensul tradiției creștine, dar mereu altele ca aspect artistic, prin adaptarea lor la timpurile actuale.

Aportul Bisericii din Basarabia la îmbogățirea acestei moșteniri culturale religioase este nu doar indiscutabil, ci și unic în felul său. Repertoriul coral din bisericile noastre include creații foarte variate ca stil și proveniență. De exemplu, aici este viu ecoul monodiei psaltice de origine bizantină, aici răsună cântarea corală pe voci, care, începând cu a doua jumătate a secolului al XIX-lea, a fost acceptată de Biserica Ortodoxă a Răsăritului.

Strana bisericească din acest spațiu românesc a păstrat și cele trei limbi prin care, de-a lungul timpurilor, strămoșii noștri și-au manifestat credința în Dumnezeu. Greaca, slavona și româna nu doar accentuează vechimea tradițiilor moștenite de clerul basarabean, ci își asumă și rolul de a asigura unitatea acestei diversități melodice.

Variatatea stilistică și melodică a repertoriului coral bisericesc din Basarabia s-a manifestat în prima jumătate a secolului al XIX-lea. Acest fapt reflectă consecințele unei vieți religioase desfășurată în condiții de grea încercare pentru toți românii basarabeni. Ne referim, bineînțeles, la perioada care a urmat după încheierea tratatului de pace,

de la București, între ruși și turci, în anul 1812. Cei peste o sută de ani de înstrăinare a Bisericii Basarabene și impunerea unei organizări străine, venită din afară, n-au putut trece fără a influența și viața religioasă a băștinașilor. Astfel, aspectul cultic din bisericile basarabene acumula, treptat, caracteristici exterioare, noi, care „...perpetuau în mentalitatea, comportamentul, practica și ținuta clerului tradiții mai noi, de sorginte rusească”².

Toate acele „noutăți” intervenite în viața clerului basarabean au ieșit la iveală mai ales după anul 1918, când Biserica din Basarabia revine la sânul Bisericii-mame. Astfel, Gala Galaction (1879–1961), teolog, profesor de teologie, scriitor român care-și desfășurase activitatea polivalentă mai mulți ani în Basarabia, începând cu anul 1926, într-unul din articolele sale, intitulat *Ortodoxismul basarabean*, se referea, de exemplu, la îmbrăcămintea preoților confecționată după modelul celor rusești, începând cu reverenda, caftanul și terminând cu veșmintele de slujire. Printre particularitățile exterioare se înscria arhitectonica bisericilor construite în acea epocă, dar și pictura interiorului sfintelor lăcașuri, care se deosebea nu doar de cea din alte locuri, ci și de cea din bisericile construite în Basarabia înainte de anul 1812.

Nu mai puține erau și elementele noi care vizează direct ritualul liturgic, despre care, la fel, Gala Galaction menționa: „Sfintele slujbe preoțești și arhieresti au început a avea o podoabă și o gravitate, pe care noi românii, ucenicii ecleziștilor greci nu le cultivăm totdeauna ... Trebuie să recunoaștem că aceste aspecte exterioare... cu nimic supărătoare, sunt o zestre interesantă a Bisericii Românești și că unele laturi și amănunte merită chiar să fie imitate și răspândite și prin celelalte biserici cu ortodoxie mai anemică”³.

Din ritualul religios al Bisericii Ruse fusesse preluate nu doar unele practici, ci și anumite slujbe, care nu se regăsesc în bisericile de peste Prut. Așa este, de exemplu, sărbătoarea *Paștele blajinilor*, adică pomenirea celor răposați, sărbătoare cinstită cu o evlavie aparte de către basarabeni, în prima duminică după Înviere. Prezente în ritualul divin au rămas și slujbele arhieresti, adică cele cu participarea nemijlocită a arhierelui, care implică cântări compuse, în mod special, pentru aceste momente solemne. Ceremonialul liturgic împrumutase și alte elemente, care imprimau un plus de frumusețe și bogăție actului divin.

Însă elementul distinctiv al slujbelor religioase din bisericile basarabene ținea, bineînțeles, de

cântarea de la strană, de unde nu lipseau imnurile Bisericii Ruse, impuse cu multă insistență de către conducerea acesteia. Cântările respective, împreună cu limba slavonă în care se cerea a fi oficiate slujbele bisericești, creau mari probleme în activitatea firească a clerului autohton. Nu au fost timpuri ușoare, în special pentru slujitorii care tindeau spre păstrarea identității spirituale a neamului, care militau pentru păstrarea obiceiurilor și datinilor creștinești. Trebuie să amintim că Biserica din acest spațiu românesc a avut personalități marcante în rândurile slujitorilor cultului, care în situația creată au reușit să preia și să moștenească doar unele laturi ale ritualului liturgic rusesc, pe care cu multă grijă și responsabilitate le-au implementat în serviciul divin al băștinașilor.

Întrucât la acele timpuri o altă alternativă nu exista, strana basarabeană a manifestat o atitudine aparte față de cântările de obârșie rusă. Fiind trecute prin propria simțire și exprimare de credință, prin recunoscuta „sensibilitate și trăire religioasă” a basarabenilor, cântăreții bisericești au încercat să pătrundă în sensul melodiilor, străine tradițiilor noastre muzicale, reușind să le imprime trăsături noi prin care le-au apropiat de muzicalitatea proprie, de maniera specifică de interpretare. Grație acestor calități, imnurile respective au devenit nu doar parte componentă a spiritualității noastre, ci alcătuiesc și o latură specifică a unicității Bisericii din Basarabia, în comparație cu alte biserici-surori.

Indiferent de cele menționate, aspectul muzical-liturgic din bisericile noastre nu a fost salutat și nici apreciat unanim. Dincolo de susținerea și aprecierea eforturilor depuse de clerul basarabean pentru păstrarea tradițiilor creștinești, au existat și voci care-și exprimau nemulțumirea referitor la cântarea de strană din bisericile noastre. Unul dintre primii care a venit cu o critică dură în această ordine de idei a fost profesorul ieșean Gavriil Gălinescu, care în anul 1930, într-un Raport prezentat la adunarea eparhială a Mitropoliei Moldovei, susținea, printre altele, că: „...În Basarabia, muzica noastră străbună a fost scoasă aproape completamente din serviciul divin și înlocuită cu melodii rusești, sau unde nu s-a putut, cu recitative, după uzul Bisericii rusești. Activitatea muzicanților de la Chișinău, concentrată parcă acolo cu un scop bine determinat, trebuie oprită și înăbușită. Noi nu avem niciun interes să încurajăm continuarea și dezvoltarea unei muzici străine de sufletul nostru și de tradițiile Bisericii noastre românești”⁴.

Este stranie această afirmație a profesorului ieșean, măcar și pentru faptul că tocmai în Iași corul mitropolitan, condus de Gavriil Musicescu, promovase, decenii la rând, cântarea corală pe voci și continua să o facă și după dispariția marelui compozitor și dirijor, de altfel, cum se întâmplă și astăzi. Și nu doar atât. Repertoriul acestui cor includea creații sacre compuse de renumiții compozitori de muzică sacră din Rusia, cum ar fi D. Bortneanski (Imnul *Heruvimic* în Re major, *Axi-onul* în Fa major), G. Lomakin (*Pre Tine te lăudăm* ...în Fa major), Makarov (*Axi-onul pascal Îngerul a strigat...*), creații despre care se menționează: „...muzică din rusește aranjată pentru cor de Muzicescu”⁵. Să fi fost o rea-voință?

Referindu-se la „muzicanții din Chișinău”, G. Gălinescu îl avea în vedere, probabil, pe Mihail Berezovschi, vestitul compozitor și neîntrecutul dirijor basarabean, ale cărui culegeri de imnuri erau deja răspândite în toate bisericile de la noi, cântări despre care Onisifor Ghibu scria: „...Ce stare de spirit sublimă creează aceste cântări ale Sfintei Liturghii! Această muzică, bazată în principal pe vechile motive bisericești, care nu seamănă deloc cu muzica italiană, cum cred unii, ci au un perfect caracter răsăritean. ... Nu putem nega meritele artei ruse recunoscute în toată lumea. În special în domeniul muzicii, am putea să învățăm multe de la ruși...”⁶.

Au mai existat și alte voci care se pronunțaseră împotriva cântării bisericești din Basarabia, printre care și cea a patriarhului Miron, care susținea că: „E bine ca cântarea corală cu melodiile ei rusești să fie scoasă din Biserica Basarabiei, fiind înlocuită cu cea românească, căci prima și-a pierdut caracterul ei bisericesc, devenind, astfel, prea laică”⁷.

Nu avem de unde să cunoaștem motivele pentru care patriarhul susținea aceste idei. Paginile de istorie vorbesc doar de faptul că atât Onisifor Ghibu, cât și Tiberiu Brediceanu, personalități notorii ale trecutului cultural al neamului, polemizau la acest subiect cu întâistătorul Bisericii Ortodoxe Române.

Tiberiu Brediceanu, renumit compozitor și muzicolog român, după ce participase la slujba oficiată în Catedrala *Nașterea Domnului* din Chișinău, avea să exclame: „...ce înălțătoare au fost răspunsurile și imnele Sfintei Liturghii. O muzică bazată în mare parte pe vechile melodii ale psaltichiei, care însă nu seamănă a italiană, cum susțin unii, ci este o muzică cu un conținut specific orientat, care s-a dezvoltat paralel și în concordanță

cu ... ceremonialul fastuos al bisericii răsăritene”⁸. Tiberiu Brediceanu a mai adăugat că autorii de imnuri sacre de la Chișinău „...s-au străduit tocmai, pe cât le-a fost cu putință să „rumânească” cântarea liturgică locală, prin valorificarea melosului popular local și a muzicii psaltice”⁹. Bineînțeles, muzicianul se referea, mai întâi de toate, la *Imnele Sfintei Liturghii* compuse de Mihail Berezovschi, de la care primise în dar și o partitură.

Cele menționate de cei doi reprezentanți de vază ai culturii românești, Onisifor Ghibu și Tiberiu Brediceanu, sunt de o însemnătate enormă pentru cultura muzical-religioasă din acest colț de țară, întrucât reflectă realitatea, accentuând, totodată, bogăția dar și felul de slujire a clerului de dincoace de Prut. Iar realitatea, așa cum decurge din filele de istorie dedicate trecutului vieții bisericești a Basarabiei în anii anexării la Rusia țaristă este că, așa precum din bisericile noastre niciodată n-au lipsit cărțile de cult în limba română, la fel nici cântările tradiționale ale bisericii neamului nu puteau să dispară.

Satele dar mai cu seamă mănăstirile basarabene s-au dovedit a fi adevărate fortărețe în lupta pentru păstrarea obiceiurilor creștine strămoșești, opunându-se cu vehemență cerințelor conducerii Bisericii Ruse de a sluji și cânta în slavonă.

Referitor la afirmațiile, cum că în bisericile noastre s-ar fi cântat o muzică străină, italiană am dori să credem că acestea au luat naștere din necunoașterea reală a lucrurilor. Da, este adevărat că în istoria muzicii sacre ruse a existat o perioadă care se și numise „perioada italiană”, începută prin anul 1765, marcată de implicarea unor compozitori italieni în compunerea muzicii bisericești. Însă, neavând nimic comun cu ortodoxismul, ei au compus o muzică total străină spiritului creștinesc, motiv pentru care niciodată nu răsunase în biserică și nici nu-și aflase locul în cultul divin.

Un alt aspect ține de apariția, în cea de-a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, a unei pleiade de compozitori-îmnografi ruși, printre care Dmitri Bortneanski (1751–1825), ucrainean de origine, exponent al școlii italiene de muzică. Însă tocmai el a fost primul care, folosind cu dibăcie tehnicile componistice însușite în acea școală, a reușit să păstreze caracterul național al cântărilor de muzică sacră, punând, astfel, începutul unei noi etape în evoluția cântului liturgic din Rusia, etapă marcată de studierea și revenirea la melodiile sacre vechi, în tendința de a fi folosite în imnurile religioase de factură corală.

Important este că atât D. Bortneanski, cât și urmașii săi, grație talentului și cunoștințelor acumulate, au reușit să păstreze perceperea estetică a vechii psaltichii. Așa, îmbinând cu dibăcie mijloacele expresive ale artei componistice profesioniste cu melodiile simple, sobre ale cântului psaltic și aliate la tradițiile muzicii naționale ruse, ei au creat pânze muzicale de certă valoare artistică, marcate de atmosfera profundă și emoționantă a rugăciunii.

Prin creațiile lor, compozitorii ruși au pus temelia unor tradiții noi în evoluția de mai târziu a îmnografiei ortodoxe – valorificarea corală a psaltichiei, tradiții care au influențat și muzica altor popoare creștine, printre care și cea românească.

Revenind în cele ce urmează la cântarea liturgică din Biserica basarabeană, menționăm că a cânta melodiile sacre ale altor biserici ortodoxe și în alte limbi decât cea a poporului băștinaș nu este și nu poate fi o eroare sau o rătăcire, întrucât odată admise pentru a fi introduse în cadrul cultului divin, ele toate poartă pecetea canonului bizantin, Biserica Ortodoxă nerecunoscând alte cântări.

Or, această latură absolut specifică a cântului liturgic basarabean nu face decât să accentueze una din principalele caracteristici ale îmnografiei creștine care ține de universalitatea acesteia, trăsătură atribuită încă din începuturi de către primii mărturisitori ai credinței în Hristos.

Astfel, acestea l-au determinat pe Gala Galaction să menționeze în scrierile sale că „Ortodoxismul basarabean înseamnă părtășia românului nostru dintre Prut și Nistru...la venerabila tradiție a Bisericii, ... una sfântă, sobornicească și apostolească”¹⁰.

Apostolească Biserica Ortodoxă este după originea sa istorică, prin apostoli, ucenici ai Mântuitorului și care, tradițional, formează o unitate trainică, cimentată de o singură predanie, izvorâtă din învățăturile creștinismului, învățături care au fost transmise, în diverse limbi, la diverse popoare de către apostoli ca trimiși ai Mântuitorului, doar cuvântul *apostol* înseamnă *trimis*.

Sobornicească înseamnă a fi o biserică universală, deschisă tuturor, iată de ce cultul ortodox reprezintă în ansamblul său „...o rugăciune a comunității credincioșilor, uniți într-un cuget, în duhul păcii, al iubirii fraterne și al solidarității sau al comunității de credință, care îi fac pe toți să se simtă ca unul în aceeași rugăciune, mai presus de deosebire de vârstă, de cultură, de stare socială, de naționalitate, de limbă sau de rasă, dintre cei ce se roagă”¹¹.

Prin cele expuse mai sus am dorit să demonstrăm că muzica bisericească din Basarabia rămâne a fi la fel de specială, precum au fost și condițiile în care s-a format. Repertoriul coral al stranelor noastre nu a fost o intenție sau un moft al cuiva.

Din toate vitregiile timpului pe care a fost nevoită să le depășească, cântarea sacră a Bisericii din Basarabia a adunat și a moștenit tradițiile imnografiei creștine în așa mod, încât a rămas, după părerea noastră, unică până în zilele noastre.

Referințe bibliografice

¹ Biblia.

² Buzilă Boris. Din istoria vieții bisericești din Basarabia. București: Ed. Fundației Culturale Române, 1996; Chișinău: Știința, 1996, p. 246.

³ www.personalitățiabasarabene.info/ortodoxismul-basarabean_06_2007.html (vizitat 15 mai 2015)

⁴ Buzilă Boris, Op. cit., p. 252-253.

⁵ Grigoriu Gheorghe. Corul lui Muzicescu. Iași, 1926, p. 16-17.

⁶ Buzilă Boris, Op. cit., p. 251.

⁷ Idem, p. 253.

⁸ Idem, p. 252.

⁹ Idem, p. 254

¹⁰ www.personalitățiabasarabene.info/ortodoxismul-basarabean_06_2007. (vizitat 22 aprilie 2015)

¹¹ Braniște Ene. Liturgica generală. București: Ed. Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, p. 36.

Erudiția muzicală a lui Dimitrie Cantemir în viziunea lui Franz J. Sulzer

Rezumat

Erudiția muzicală a lui Dimitrie Cantemir în viziunea lui Franz J. Sulzer

Activitatea muzicală a lui Dimitrie Cantemir a atras o atenție sporită a exegeților de specialitate, fiind reflectată în surse istorice, literare, lexicografice, enciclopedice etc. din spații culturale, geografice și temporale diferite. Marea lor majoritate relevă locul important pe care l-a ocupat muzica în viața savantului.

Ample informații privind contribuțiile lui Cantemir la cunoașterea muzicii orientale și a folcloristicii muzicale românești sunt expuse pe larg de către istoricul austriac Fr. J. Sulzer în lucrarea *Istoria Daciei transalpine*, informații care scot în evidență câteva coordonate esențiale ce confirmă erudiția muzicală a lui Cantemir în domeniile: etnografie muzicală, genuri muzical-folclorice, istoriografie muzicală, teoria fenomenului muzical turcesc.

În pofida discursului polemic, critic, ironic, deseori neîntemeiat, privind observațiile cărturarului moldovean în domeniile menționate, meritul lui Sulzer constă în faptul că, evocând trecutul artistic oriental și românesc în pagini de istoriografie muzicală, el îl actualizează pe Cantemir, punând în valoare o personalitate notorie a spiritualității naționale pe frontispiciul culturii umaniste universale.

Cuvinte-cheie: Dimitrie Cantemir, Franz J. Sulzer, muzică orientală, folclor muzical românesc, istoriografie muzicală.

Summary

Dimitrie Cantemir's musical erudition from the point of view of Franz J. Sulzer

Dimitrie Cantemir's musical activity attracted the increased attention of specialists, being reflected in historical, literary, lexicographical, encyclopaedic, etc. sources from different cultural, geographical and temporal spaces. Most of them reveal the important place that music occupied in the scholar's life.

Ample information on Cantemir's contributions to the knowledge of Oriental music and Romanian folk music is widely exposed by the Austrian historian Fr. J. Sulzer in his work *Trans-Alpine Dacia's History*. He highlights some essential coordinates confirming Cantemir's musical erudition in the following areas: musical ethnography, folklore musical genres, musical historiography and theory of the Turkish musical phenomenon.

Despite the polemic, critical, ironic and often unfounded discourse on the Moldovan scholar's comments in the mentioned areas, Sulzer's merit is that, by evoking the Oriental and Romanian artistic past in musical historiography publications, he emphasizes Cantemir's temporal relevance, highlighting a notorious personality of the national spirituality as part of the universal humanist culture.

Key words: Dimitrie Cantemir, Franz J. Sulzer, oriental music, romanian folk music, musical historiography.

De-a lungul timpului, personalitatea științifică și opera muzicală a lui D. Cantemir au fost citate, incluse și interpretate în zeci de dicționare, enciclopedii, tratate de specialitate, în lucrări de sinteză lexicografică, de istoriografie muzicală ș.a. O galerie impresionantă de autori, editori din străinătate inserează în publicațiile lor numele muzicianului nostru, pun în valoare contribuția lui teoretico-practică în domeniul de referință, etalând nota

particulară cu care el se impune în fluxul exegezelor întreprinse mai mult sau mai puțin desfășurate.

Analizând modul de receptare și reflectare în timp a contribuției cantemiriene la dezvoltarea culturii muzicale otomane, trebuie să remarcăm că acesta este unul de identificare. Ecourile asupra subiectului în cauză se limitează, de multe ori, la generalități: prezentarea unor date biografice, a preocupărilor muzicale, citarea titlurilor lucrări-

lor muzicale elaborate, inventarea sistemului semiografic utilizat în practica muzicală turcească, latura componistică, mai puțin cea interpretativă și didactică a activității sale ș.a. Totuși, ca mărturie, astfel de consemnări au favorizat, în bună măsură, punerea în circuitul științific a numelui muzicianului și familiarizarea cititorilor din arii geografice diferite cu contribuțiile lui artistice.

Imaginea generalizată a personalității complexe a muzicianului Dimitrie Cantemir, repercutată în literatura din străinătate, nu ar putea fi conturată decât dacă vom lectura și analiza sursele disponibile, extrăgând date esențiale ale subiectului abordat, lucru de care ne vom ocupa în continuare. Pornind de la criteriile metodologiei cercetării, vom urma algoritmic următorul traseu: de la consemnarea unor informații, date, opinii cu funcție de reper factic, cronologic și/sau de notificare – la interpretarea acestora întru identificarea și evidențierea elementelor constante și, eventual, a celor variabile, care finalmente au configurat personalitatea muzicianului în lume.

Premise favorabile pentru prezentarea și promovarea științifică a operei lui D. Cantemir în Occident se creează după întoarcerea cărturarului în țara sa de origine pentru a prelua tronul domnesc, iar mai apoi – după plecarea silită din Moldova.

Sub forma unor ample informații, referințe sunt evidențiate și relatate, direct sau indirect, contribuțiile lui D. Cantemir la dezvoltarea muzicii orientale, a celei turcești în primul rând, și a folcloristicii muzicale românești de către istoricul și geograful austriac Franz Joseph Sulzer (1735–1791)¹. Observațiile sale privind vocația și travaliul savantului moldovean în domeniul artei sonore le expune pe larg în lucrarea „Geschichte des transalpinischen Daciens, das ist: der Walachey, Moldau und Bessarabiens ...” („Istoria Daciei transalpine, referitoare la Țara Românească, Moldova și Basarabia ...”)², primele trei volume ale căreia văd lumina tipografică în anii 1781–1782 la Viena. Impertinent și tendențios în aprecieri, Sulzer totuși nu pregetă să invoce frecvent autoritatea lui D. Cantemir în materie de muzică, făcând trimiteri la lucrările lui, invocându-l constant fie în scop referențial, fie pentru a-și exprima dezacordul cu argumentele lui Cantemir. Oricât de straniu s-ar părea, dar, inspirându-se, preluând în repeta-te rânduri nomenclatorul terminologic, datele și informațiile esențiale în probleme de etnografie, istorie, muzică, geografie, religie ș.a. din „Descrierea Moldovei” și „Istoria Imperiului Otoman”,

Sulzer inițiază polemici, lansează critici, deseori neîntemeiate, alteori ironizează pe seama „geografului moldovean”, cum îl numește uneori pe autorul celor două lucrări. Cu toate acestea, considerația istoricului austriac pentru D. Cantemir este una suficientă pentru a-i pune în valoare pasiunea vieții prințului, muzica, care intră în câmpul atenției noastre.

Textul sulzerian scoate în evidență câteva coordonate ce confirmă erudiția muzicală a lui D. Cantemir. Rețin atenția activitățile înaintașului nostru în următoarele domenii: *etnografie muzicală*, care se manifestă prin observarea anumitor particularități specifice ale creațiilor orale autohtone (muzicale, literare, coregrafice), aflate într-o unitate indestructibilă; *genuri muzical-folclorice*, specifice vieții muzicale din Moldova și Țara Românească și fondului sonor mahomedan; *istoriografie muzicală* prezentă în observarea trecutului muzical, în consemnarea unor personalități notorii din Orientul musulman; *teoria fenomenului muzical turcesc* relevat sub aspect melodic, ritmic, signografic, toate expuse în compartimentul *Teoria artei sunetelor la turci și la greci*.

Mergând pe linia exegezei lui D. Cantemir, Sulzer descrie „petrecerile pe care valahii le organizează cu prilejul fiecărui an nou, (...) dansând și cântând împreună cântece, pe care le numesc colinde (Kolindo), de la latinescul „Calendă” [passim]³. Laconice, considerațiile lui sunt în consens cu cele expuse de Cantemir în „Descriptio Moldaviae”. În dorința de a fi mai convingător cu cititorul și pentru a impune „Istoriei ...” sale un caracter de prolificitate mai pregnant, îl citează pe domnul moldovean, arătând că, spre deosebire de jocurile practicate de tinerii romani în aceeași perioadă a anului (24 decembrie), la valahi, „după mărturia lui Cantemir, la colindat (Kolinde) se nveselesc bătrâni și tineri, oameni cu stare și oameni simpli”⁴ o dovadă în sprijinul vechimii obiceiului și a implicării întregii comunități în practicarea acestuia. În necunoștință de cauză însă, Sulzer atribuie eronat colindei originea romană. Aprecieri directe asupra culturii muzicale a cultivatului principe al Moldovei aflăm în compartimentul 147 al „Istoriei Daciei transalpine ...”, intitulat *Obiceiurile lor ce provin dintr-o erezie*, în care autorul remarcă „drăgaica și paparuda (Dragaika und Papaluda) lui Cantemir, nume ce desemnează două obiceiuri cu care se pare că moldovenii își serbează recolta”⁵. Având ca reper aceeași sursă de documentare, cronicarul austriac confirmă și el simultaneitatea dintre vers,

muzică și dans în factura compozițională a ambe-
lor practici tradiționale.

Obiceiurile provenite din credințele dacice
idolatre, relatate mai sus, nu sunt unicele prelu-
ări ale lui Sulzer din paginile lucrării „Descriptio
Moldaviae”. În același compartiment 147, numele
lui D. Cantemir intră repetat în discuție cu referire
la jocul teatralizat *capra (turca)* și la obiceiul *chira-
leisa*, ambele făcând parte din patrimoniul spiritu-
al autohton ancestral. Prezentând cu același spirit
critic aspectele mai importante ale semnificației,
etapelor de desfășurare a acestor ritualuri, Sulzer
readuce în atenție o serie de observații în favoa-
rea vechimii muzicii pe pământul Țărilor Româ-
ne, alăturându-se astfel opiniei lui D. Cantemir în
această privință.

Un spațiu mult mai amplu este dedicat unui
spectacol (*Speil*) și dans (*Tanz*), practicat de va-
lahii transilvăneni, „care pare să le fi rămas de la
romani”⁶. *Dansul călușarilor (Koloschärentanz)*,
pentru că la el ne referim, este descris într-un com-
partiment separat. Sulzer se informează din scrisul
cantemirian și din realitatea înconjurătoare, cu-
noscută în timpul aflării sale la București, Brașov,
Reghin, Pitești. Solidarizându-se, în cea mai mare
parte, cu părerile „învățatului valah anonim [ne-
numit – n.n.]”, autorul „Istoriei Daciei transalpine
...” reproduce cu destulă discreție scenariul ritual
complet al călușarilor, datele etnografice și com-
ponentele esențiale, similitudinile vestimentare,
muzicale, coregrafice, semantice cu sărbătoarea
romană numită „agonia” sau „agonalia”, în cinstea
zeului Janus, dar constată și deosebirea față de va-
rianta moldovenească. Totuși, în anumite privințe
se arată sceptic, considerând că referitor la cele „o
sută de măsuri [muzicale – n.n.] diferite din acest
dans al călușarilor (...) Cantemir a cam exagerat,
cum obișnuia în cele mai multe din relatările sale”,
întrucât, susține el, „în Transilvania se dansează
numai după un singur fel de măsură, dar care poa-
te avea diferite melodii”⁷, de unde reiese o dată în
plus că obiectivitatea judecății științifice a lui Sul-
zer nu este o dominantă a personalității sale.

În intenția de a diagnostica cât mai exact re-
alitatea folclorică din Principate, Sulzer ia în dez-
batere alte câteva genuri vocale improvizatorice
(neocasionale și rituale) legate de practica culturii
orale tradiționale, două dintre care sunt repro-
duse din „Descriptio Moldaviae”: *doina* și *heiole*.
Chiar de la început, istoricul austriac își declară
dezacordul cu explicațiile pe care D. Cantemir le
dă acestor cuvinte. Dacă la „Cantemir, acest doină

este folosit ca text numai la introducerea melodi-
ilor în care moldovenii cântă faptele de vitejie ale
unor anumiți eroi [evocarea zeilor – n.n.]”, la Sul-
zer acesta are o altă conotație, el fiind convins că
„valahii cântau cu acest cuvânt nu numai o intran-
dă sau introducere, ci chiar arii întregi pe care nu
știau să spună nimic”⁸. Această mențiune apare ca
o afirmație eliptică nepermisă pentru statutul care
și-l revendică cronicarul, suprapunând noțiuni
distincte: *doina* ca text de pasaj (fragment, orna-
ment) melodic de expresie particulară, introductivă
și *doina* ca specie muzicală a folclorului muzical
românesc, cu caracter improvizatoric, melopeic,
de factură lirică. Ulterior, revenind la sentimente
mai bune, Sulzer îi dă parțial dreptate lui Cante-
mir, afirmând că vocabula „heiole” cu care încep
îndeobște bocetele (Trauerlieder) lor reprezintă
numai numele unei anumite persoane (...probabil,
o zeitate a antichității romane)”⁹.

Lucrarea lui Sulzer conține și unele aprecieri
echilibrate, însoțite de comentarii generoase, care
provin din relatările lui Cantemir pe marginea
muzicii de dans a dervișilor. Cu preluare din *Osm/
anische/ Geschichte (Istoria otomană, vol. 1, cap.
4, nota din subsol 15, pag. 55.)*, în compartimen-
tul 169, *Dansul și muzica dervișilor* este descris
ritualul divin al călugărilor musulmani: „Con-
form asigurarilor, lui Cantemir /q/ la turci există
două feluri de derviși sau călugări, la care dansul
și muzica constituie un ritual religios. Cei care se
numesc Kadri umblă pe jumătate goi, cerșesc, se
flagează și, când dansează, în geamia lor, timp de
șase ore în șir, rostesc în repetate rânduri, cu stri-
găte îngrozitoare, unul dintre cele o sută de nume
ale lui Alah, care se numește Hu. Cealaltă categorie
de călugări turci, care se numesc mevlevi (Mewle-
wi), dansează numai până la trei ore, însă atunci
se învârtesc atât de repede, încât nu poți zări fețele
lor și sunt mari cunosători și amatori de muzică.
Instrumentele lor preferate sunt tanburul și flui-
erul (Nai – sic!), iar la ultimul, este așa de dificil, ei
se remarcă în mod deosebit”¹⁰. Totuși, prudența,
scepticismul și duplicitatea nu-l părăsesc pe croni-
carul „Istoriei Daciei transalpine...”, el dezvăluind
adevăratul motiv care l-a determinat să recurgă la
prezentarea muzicii de cult practică de confre-
riile musulmane sufi, și anume: „pentru a dovedi
înclinația turcilor pentru muzică” și, după ce preia
un amplu pasaj de la savantul moldovean, preferă
să se exprime inconsecvent și într-o ipostază disi-
mulată, precizând că informația sa ar proveni „de
la martori demni de încredere”¹¹.

O interpretare istoriografică, bazată pe relațiile lui D. Cantemir, prezintă Sulzer atunci când se referă la prețuirea otomanilor pentru muzică (Compartimentul 168. *Considerația turcilor pentru muzică*), insistând asupra ideii „că la nici un alt popor din lume muzica nu este mai stimată decât la turci, la persani și la greci”¹². Drept urmare, rezumă autorul austriac, valorificarea valențelor artistice ale muzicii reprezintă „calea cea mai sigură de a fi îndrăgit de ei”, doar că „să le improvizezi ceva, de ar fi numai un cântecel frânc, adică european”¹³. Întrucât această artă, în viziune orientală, modelează personalitatea umană, dezvăluie spontaneitatea, fantezia creatoare, libertatea cugetului și, în același timp, poate să liniștească spiritul, Sulzer, pentru a fi mai concludent, face referință la „două remarcabile exemple în viața sultanului Murad al IV-lea, care pot fi citite împreună cu multe altele în istoria otomană a domnitorului Cantemir, de curând citată /p/. Primul se referă la un oarecare Emirgün Oglu (Emiürgün Oglu), fiul unui han persan, care, după ce a fost prins de Murad la Revan și trimis la Constantinopol, a câștigat prin cântece în așa mare măsură îndurarea și prietenia acestuia, încât el și renumitul bețivan Bekji Mustapha au avut deseri cinstea de a bea vin cu împăratul. Tocmai acest Emirgün Oglu fu cel ce sărută de trei ori mâna unui grec în trecere pe lângă Serai, deoarece cântase în limba persană și nu-l lăsă să plece decât după ce-l copleși cu daruri și laude”¹⁴. La fel de convingător este și următorul exemplu privitor la rolul estetic și extraestetic al muzicii, acesta referindu-se „la celebrul cântăreț persan Sakhuli (Schahkuli); numai mulțămîta glasului acestuia ceilalți prizonieri ai orașului Bagdad au rămas în viață. (...) Sakhuli, (...) ca mare cântăreț și cunoscător al muzicii, el ceru să fie ascultat de sultan și să fie lăsat în viață pentru a putea aprofunda și mai mult această artă. A fost admis; a cântat în fața sultanului pe un șesta (Schescha) sau șesdar (scheschdar) un hexacordion sau instrument cu șase coarde (...) și cântă nenorocirea orașului său natal și elogiul lui Murad cu o intensitate atât de impresionantă, încât împăratul îi dăruie lui, cât și celorlalți prizonieri supraviețuitori, viața. Prin acest bărbat (adaugă Cantemir) lucrările despre muzică, care păreau să fie îngropate sub zidurile căzute ale Bagdadului, s-au ridicat din nou în Turcia”¹⁵.

Meritul lui Sulzer constă în faptul că, evocând trecutul cultural-artistic oriental în pagini de istoriografie muzicală, el îl actualizează pe D. Cantemir. Prin interpretările acestuia este sesizată forța de comunicare a actului sonor, gustul artistic al turcilor și rolul formativ al muzicii otomane, al cărei miracol stimulează sensibilități, suscită trăiri estetice și imprimă un plus concret-senzorialului, afectivului și raționalului uman.



Pagina de titlu în limba germană a lucrării „Istoria Daciei transalpine ...” de Franz Joseph Sulzer (Wien: R. Gräffer, 1781), ediție princeps.

Referințe bibliografice și note

¹ Franz Joseph Sulzer (1735–1791), născut în orașul elvețian Laufenburg în familia unui senator, a absolvit în 1759 Universitatea din Freiburg, obținând licența în drept, după care este angajat în justiția militară. În același an este numit căpitan magistrat (Hauptmann Auditor) în armata austro-ungară, regimentul de infanterie Franz Freiherr von Lattermann, staționat în Transilvania. În 1773 este disponibilizat din armată în speranța obținerii (după naturalizare) a postului de judecător. Primind refuzul Magistratului din Brașov, acceptă în 1774 invitația domnului Țării Românești Alexandru Ipsilanti (1774–1782) de a se stabili la București, urmând să-l consilieze în materie de jurisprudență cu perspectiva fondării unei universități de drept.

² Sulzer Franz Joseph. *Geschichte des transalpini-schen Daciens, das ist: der Walachey, Moldau und Bessarabiens, in Zusammenhange mit der Geschichte des übrigen Daciens als ein Versuch einer allgemeinen dacischen Geschichte, mit kritischer Freyheit entworfen von ehemaligen K.K. Hauptmann und Audotor. Erster order Geographischer Theil* (Istoria Daciei transalpine aceasta este a Valahiei, Moldovei și Basarabiei în legătură cu istoria celeilalte părți a Daciei, ca o încercare a unei istorii generale a Daciei, concepută cu libertate critică de fostul căpitan și magistru cezaro-crăiesc F. J. Sulzer).

Partea întâi include primele trei volume editate la Viena: 1781 (vol. I-II) – 1782 (vol. III); vol. I - /30/p. + 464 p. + 5 hărți; vol. II – 547 p. + 5 tabele; vol. III – 705 p. + /14/p., cuprinzând o descriere geografică a Țărilor Române. Partea a doua conține alte cinci volume – istoria propriu-zisă –, copia cărora se păstrează în fondurile Bibliotecii Academiei Române (mss german nr. 35, în cinci tomuri).

³ Sulzer Franz Joseph. *Geschichte des transalpini-schen Daciens, das ist: der Walachey, Moldau und Bessarabiens, in Zusammenhange mit der Geschichte des übrigen Daciens als ein Versuch einer allgemeinen dacischen Geschichte*. Vol. II. Wien: R. Gräffer, 1781, p. 317. Apud Fr. J. Sulzer în *Dacia cisalpină și transalpină*. Traducerea și îngrijirea ediției de Gemma Zinveliu. București: Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România, 1995, p. 106-107.

⁴ Idem.

⁵ Idem, p. 319-321.

⁶ Idem, p. 405.

⁷ Idem, p. 413.

⁸ Idem, p. 322-323.

⁹ Idem, p. 322.

¹⁰ Idem, p. 450.

¹¹ Idem.

¹² Idem, p. 447.

¹³ Idem.

¹⁴ Idem.

¹⁵ Idem, p. 447-448.

Vasile CHISELIȚĂ

Orchestra populară profesionistă ca obiect al studiului etnomuzicologic: muzica tradițională și societatea contemporană (abordare preliminară)

Rezumat

Orchestra populară profesionistă ca obiect al studiului etnomuzicologic: muzica tradițională și societatea contemporană (abordare preliminară)

Demersul își propune să argumenteze necesitatea studierii orchestrelor populare profesioniste din Republica Moldova ca factor al identificării, instituționalizării, urbanizării, mediatizării, promovării, valorificării și patrimonializării surselor de muzică tradițională (orală) în contextul proceselor de negociere a identităților culturale din societatea modernă (a doua jumătate a secolului al XX-lea – primul deceniu al secolului al XXI-lea). Autorul își focalizează atenția pe configurarea aparatului metodologic al cercetării repertoriului orchestrei profesioniste de muzică populară „Folclor” ca paradigmă a unei noi direcții stilistice și identități culturale pe tărâmul artei populare contemporane – muzica neo-tradițională.

Cuvinte-cheie: orchestra „Folclor”, categoriile popularului, muzică neo-tradițională, repertoriu, patrimoniu, moștenire, patrimonializare, Republica Moldova.

Summary

Professional folk orchestra as object of ethnomusicology study: traditional music and contemporary society (preliminary approach)

The author argues the need to study the professional folk orchestras from the Republic of Moldova as a factor of identification, institutionalization, urbanization, media coverage, promotion, capitalization and transformation into patrimony of the sources of (oral) traditional music in the context of negotiation processes of cultural identities of the modern society (second half of the XX century – first decade of the XXI century). The author focuses the attention on the configuration of the methodological apparatus of researching the repertoire of the professional folk orchestra „Folclor” as paradigm of a new stylistic direction and cultural identity in the realm of contemporary folk art – the neo-traditional music.

Key words: „Folclor” orchestra, popular categories, neo-traditional music, repertoire, patrimony, heritage, capitalization, Republic of Moldova.

Pornind de la tema enunțată, aș dori să aduc unele precizări privind actualitatea acesteia ca obiect al cercetării etnomuzicologice, să evidențiez mizele epistemologice de bază și noutatea unui astfel de demers științific în câmpul exegetic al culturii muzicale tradiționale din Republica Moldova și să punctez, totodată, într-o manieră concisă, esențializată, sub formă de teze cu caracter rezumativ, câteva din conceptele teoretice ale antropologiei culturale și etnomuzicologiei moderne, importante în procesul elaborării instrumen-

telor de lucru și cristalizării viziunii metodologice asupra obiectului. Expunerea de față reprezintă o formă de prezentare publică a proiectului instituțional de cercetare cu tema: *Muzica tradițională din Republica Moldova ca patrimoniu și factor mediativ în epoca modernă: orchestra populară „Folclor”*. În cadrul restrâns al prezentului studiu nu avem pretenția însă de a elucida sau de a epuiza toate aspectele problemei, lucru, de altfel, imposibil în faza incipientă a oricărei întreprinderi de cercetare.

Demersul nostru își propune să argumenteze necesitatea studierii orchestrelor populare profesionale din Republica Moldova ca factor al identificării, documentării, instituționalizării, canonizării, academizării, revalorizării, actualizării, transformării, urbanizării, capitalizării, conservării, prezervării, patrimonializării și diseminării în spațiul public și mediatic actual a genurilor și creațiilor de muzică tradițională, veche, orală, preluate din cultura rurală (țărănească), moștenită de la generațiile predecesoare, în procesul negocierii noilor identități culturale din societatea modernă. Cercetarea vizează, în fapt, două perioade distincte ale istoriei culturale contemporane. Prima cuprinde o parte din epoca totalitarismului sovietocomunist (1967–1991), iar a doua – perioada contemporană a tranziției post-sovietice (1991 – prezent). De-a lungul acestor două perioade, raportul hegemonic dintre cultură, ideologie, puterea politică și piața de consum a procurat nuanțe particulare, deseori contrastante, punând în evidență tendințe și modalități specifice de preluare, prelucrare, producere, actualizare și transmitere a patrimoniului cultural imaterial, în speță, a muzicilor rurale (vernaculare) de sorginte orală. Altădată vi-guroase în planul funcționalității sociale și destul de diversificate sub aspectul stilului de interpretare și al identităților regionale, muzicile tradiționale au intrat, mai cu seamă, după deschiderea, la începutul anilor '90, către comunicarea globală a culturilor, concomitent cu creșterea spectaculoasă a rolului tehnologiilor electroacustice avansate în diseminarea mesajelor, într-un proces accentuat de desuetudine și recul. Nu întâmplător, în noul context sociocultural, creat la confluența secolelor XX–XXI, Convenția UNESCO (Paris, 2003) reține drept obiectiv major al guvernelor naționale identificarea, inventarierea, salvagardarea, recrearea, prezervarea și transmiterea muzicilor tradiționale ale popoarelor și comunităților culturale locale. Element important al patrimoniului cultural imaterial al umanității, muzicile tradiționale constituie, așadar, un „factor de apropiere, de schimb și de înțelegere între ființele umane”, un mijloc de coeziune, consolidare și dezvoltare socială a comunităților, conferindu-le acestora „un sentiment de identitate și continuitate”¹.

Actualitatea și, totodată, noutatea temei alese pentru cercetare rezultă, în primul rând, din lipsa cvasitotală, în spațiul autohton, a lucrărilor științifice speciale la acest capitol, iar în al doilea rând – din complexitatea și valoarea teoretică și

practică a problematicii antropologice, muzicologice, culturologice și sociologice implicite, strâns conexasă la procesele de evoluție, conservare și valorificare a patrimoniului cultural imaterial național, ca parte integrantă și indispensabilă a strategiei de dezvoltare durabilă a societății moderne, în contextul globalizării economice, culturale, tehnologice și informaționale. Absența cercetărilor la tema enunțată se datorează, credem noi, și faptului că majoritatea absolută a exegeților autohtoni din domeniu s-au axat, în mod exagerat, pe viziunea romantică, oarecum depășită, statică, esențialistă, fundamentalistă asupra folclorului, conform căreia, merită a fi cercetate doar faptele culturale provenite exclusiv din societatea țărănească, din obiceiurile, normele și tradițiile rurale ancestrale. Acestea erau ridicate la rangul de etalon al purității, autenticității și identității culturale naționale. Documentarea și cercetarea etnomuzicologică se îndrepta prioritar spre cântecul și muzicile țărănești „vechi”, tratate ca lucruri sfinte, sacrale, canonice, primordiale, ca mesageri ai unui trecut îndepărtat, mitic și mistic, ca furnizori ai unor adevăruri absolute. Evoluțiile mai noi ale creației orale, fenomenele de transformare, adaptare, actualizare, urbanizare, valorificare și promovare modernă a culturii muzicale populare erau metodic marginalizate, neglijate, omise sau chiar respinse din vizorul cercetării, ele fiind tratate ca elemente străine, toxice, infecte, decadente, de obicei, sub licența inautenticității sau a pretinsului caracter subversiv. Astăzi, în epoca deschiderii globale a cunoașterii, înțelegem mai bine deficiențele, inadecvarea, îngustimea și riscurile gnoseologice nejustificate ale unei astfel de optici reduționiste.

Din largă panoramă a fenomenelor artistice ce țin de valorificarea profesionistă a moștenirii culturale muzicale autohtone, ne propunem să ne focalizăm atenția pe analiza valențelor sociale, etnoculturale, identitare, artistice și patrimoniale ale repertoriului orchestrei de muzică populară „Folclor”. Această orchestră a fost fondată la răsăritul anilor 1967–1968, pe valul noii unde folclorice și neoromantice în creația artistică din fosta URSS, beneficiind de aportul reputatului (actualmente, regretatului) maestru, muzician, violonist, creator și dirijor Dumitru Blajinu (1934–2015), în cadrul Radioteledifuziunii de stat moldovenești, astăzi – IPNA Compania „Teleradio-Moldova”. Sub auspiciul acestei instituții publice naționale, meritosul colectiv artistic a activat timp de 36 de ani, în calitate de orchestră populară profesionistă de

studio, fiind sponsorizată de stat. În acest răstimp, ea a reușit să înregistreze, pentru fondul audiovizual republican cu destinație mediatică, un număr impresionant, încă neevaluat, estimat prezumptiv la circa o mie cinci sute-două mii de lucrări preluate, recreate, inspirate sau re-imaginat din folclor, cântece și melodii instrumentale reprezentând cele mai variate genuri ale muzicii tradiționale, majoritatea sub formă de prelucrări, armonizări și stilizări de autor, fixate în scris, sub formă de partituri, schițe și știmate pentru orchestră, soliști vocali și instrumentiști. Din anul 2005, orchestra „Folclor” (cond.: Petre Neamțu) a fost transferată la Filarmonica Națională „Serghei Lunchevici”, unde desfășoară o amplă activitate concertistică până în prezent. Scopul, baza estetică și credoul artistic al acestui colectiv au fost definite, *ab initio*, prin însăși denumirea sa – „Folclor”, care sugera orientarea spre valorile muzicii folclorice vechi, cu scopul de a dezvolta și a propaga un nou tip de muzică tradițională, în acord cu noile necesități culturale ale societății postbelice din RSS Moldovenească, aflate în plin proces de modernizare economică și de reformare ideologică socialistă.

Orchestra „Folclor” reprezintă deopotrivă o instituție culturală de prim rang, un factor și agent social important în peisajul artistic din Republica Moldova. Ea a avut implicații majore în evoluția culturii muzicale naționale din ultimele patru-cinci decenii. Acestui colectiv artistic îi aparține un rol-cheie în dezvoltarea și consolidarea unei noi direcții stilistice pe tărâmul artei populare (folclorice) contemporane, cunoscute în etnomuzicologia modernă sub conceptul de *muzică neo-tradițională*. Acest concept inovator, apt a oferi un cadru epistemologic adecvat înțelegerii sistemice a evoluțiilor moderne ale patrimoniului cultural imaterial, a fost propus, în anul 1995, de cercetătoarea americană Donna Buchanan². El a rezultat din investigațiile speciale ale amplului fenomen cultural, reprezentat de ansamblurile de cântec și dans de stat din Bulgaria, care exercitaseră o influență covârșitoare asupra formării noilor identități culturale naționale bulgărești în epoca modernă. Autoarea a demonstrat cu prisosință faptul că muzica neo-tradițională, promovată de orchestrele populare profesionale, sub auspiciul unor instituții mediatice, artistice și propagandistice ale statului, tinde să reprezinte un etalon al modernizării moștenirii culturale locale, prin adoptarea unui nou stil de interpretare, care se apropie sensibil de practicile și metodele profesionalismului muzical

occidental. Principiile de generare și de funcționare a muzicii neo-tradiționale se axează, în opinia autoarei, pe preluarea selectivă, documentarea, fixarea scriptică, prelucrarea și revalorizarea vechiului material muzical în forme actualizate, standardizate, europenizate. Sistemul mijloacelor de expresie și infrastructura de creație propriu-zisă se dezvoltă grație metodei transferului inovativ din cultura academică occidentală. Spre deosebire de muzicile tradiționale de altădată, în general, restrânse la cadrul comunităților rurale, noul produs cultural se orientează spre o piață economică și mediatică mult mai largă, urbanizată, care favorizează fuzionarea și hibridizarea formelor și genurilor de creație națională cu cele internaționale. Cercetătoarea română Speranța Rădulescu tratează acest fenomen cultural sub prisma conceptului francez de „muzică folclorică sau folclorizată, oficială”. Promovată instituțional și intens utilizată în scop mediatic și propagandistic, mai cu seamă în epoca totalitarismului comunist, muzica folclorică oficială a servit drept „alternativă politizată a muzicilor țărănești”³. Procesele descrise și terminologia utilizată de Donna Buchanan ni se par însă mult mai concludente și adecvate realităților culturale de la răspântia secolelor XX–XXI. Conceptul fundamentat de autoare relevă analogii tipologice izbitoare cu situația în domeniu din Republica Moldova. Termenul „muzică neo-tradițională” exprimă chintesența procesului de evoluție a vechiului fond muzical: înnoirea, modernizarea și transformarea. Din atare motive, în studierea repertoriului orchestrei „Folclor”, folosirea termenului de „muzică neo-tradițională” constituie, credem noi, nu numai o premisă teoretică, ci și o necesitate metodologică obiectivă.

Într-un studiu anterior, am prezentat și fundamentat o nouă viziune asupra fenomenului artei muzicale populare din Republica Moldova⁴. Am adus argumentele plauzibile în favoarea necesității revizuirii metodologiei și a strategiilor de cercetare în etnomuzicologia autohtonă, prin debarasarea de dominația nefastă a clișeelelor și conceptelor teoretice abstracte, depășite, prin orientarea exegezei de specialitate spre realitățile socioculturale actuale, sensibil diferite de cele din perioada romantică, națională de evoluție a culturii tradiționale (folclorice). Am identificat patru categorii sau domenii principale de manifestare a „popularului muzical”, importante în procesul identificării și studierii transformărilor emblematiche, ce s-au produs în peisajul general al culturii populare din perioa-

da tranziției, după căderea, în anii 1990–1991, a așa-numitei „cortine de fier”. Astfel, am evidențiat următoarele categorii ale artei muzicale populare: 1) *muzica tradițională*, specifică comunităților rurale, moștenită din generație în generație, transmisă pe cale orală, prin grai viu, fără scriere, prin coparticipare și interpretare la auz, prin mijlocirea instrumentelor muzicale vechi, tradiționale, acustice. Această muzică valorifică genuri, forme, conținuturi tematice și mijloace de expresie din trecut, în strânsă legătură cu datinile și obiceiurile tradiționale ale comunităților sătești. Astăzi, muzica tradițională acoperă un segment destul de redus al pieței culturale naționale și resimte o tendință continuă de descreștere; 2) *muzica folclorică* sau *folcloristică*, domeniul resuscitării și valorificării elementelor de muzică tradițională (țărăneasă) veche într-un context cultural nou, mai larg, urbanizat, diferit de cel nativ: scena, festivalul, concursul, concertul, serbarea populară, turneul artistic, radioul, televiziunea, mass-media, școala, educația, discografia, campania electorală, turismul etc. Actorul principal al acestei arte populare îl reprezintă ansamblurile folclorice profesionale sau amatoriști, majoritatea apărute la oraș, sub formă de proiect cultural, în cadrul unor instituții, sub egida unor specialiști folcloriști. Astăzi, muzica folclorică acoperă, totuși, o nișă modestă pe piața culturală locală; 3) *muzica neo-tradițională*, domeniul orchestrelor populare, al ansamblurilor de cântec și dans popular, de regulă, sponsorizate și patronate de stat, majoritatea apărute în perioada postbelică sovietică și proliferează până în prezent. Acestea constituie un factor și un mijloc eficient al modernizării, standardizării și instituționalizării stilurilor de muzică tradițională, din care se inspiră și își asigură resursa de creație. Muzica neo-tradițională acoperă un segment important al pieței culturale contemporane; 4) *muzica populară modernă*, un subgen al culturii globale *World Music*, domeniu distinct al valorizării și capitalizării surselor de muzică tradițională locală în albia stilurilor occidentale de muzică comercială *ethno-pop*, *ethno-jazz*, *ethno-rock*, *ethno-folk*, *pop-folk*, *turbo-folk*, *balkan-pop* ș.a., stiluri extrem de proliferează, începând cu anii 1990. Acestea au beneficiat de posibilitățile extraordinare ale noilor instrumente electronice, tehnologii mediatice și computaționale. În virtutea accesibilității, atractivității și diseminării mediatice globale, muzica populară modernă tinde să domine partea cea mai însemnată a pieței culturale locale.

Totodată, am subliniat că cele patru categorii ale popularului muzical din Republica Moldova sunt în strânsă relație și nu pot fi disociate decât la nivel analitic. Am mai demonstrat și faptul că, în domeniul public, acestea interacționează pe multiple planuri, se influențează și se induc reciproc, mai cu seamă la nivelul limbajului muzical. Cele patru categorii ale artei populare formează, așadar, un sistem sincretic, specific culturii muzicale populare contemporane în ansamblul ei. Astfel, muzica neo-tradițională procură un loc distinct și bine determinat în sistemul culturii muzicale populare moderne. Prin urmare, ea nu poate fi gândită și nici cercetată izolat de acesta, fiindcă i se integrează ca parte componentă.

Scopul abordării etnomuzicologice a temei enunțate constă în articularea unei imagini generale asupra textului, contextului, semnificațiilor și identităților culturale implicite în repertoriul promovat de orchestra profesionistă de muzică populară „Folclor”. Studiarea acestui subiect oferă cercetătorului șanse extraordinare în atingerea unui obiectiv fundamental, și anume: dezvoltarea mecanismului prin care factorii, actorii, agenții și instituțiile societății contemporane identifică, selectează, cercetează, sistematizează, conservă și valorifică diversele forme ale moștenirii muzicale din trecut, investite cu valoare simbolică, istorică și identitară, transformându-le astfel în elemente de patrimoniu cultural imaterial al modernității, asigurându-le o nouă viabilitate, vizibilitate și utilitate publică, ca elemente și produse ale noilor industrii culturale, realizate pe piața națională și globală. Înțelegerea mecanismului de preluare și adaptare culturală a muzicilor tradiționale necesită însă luarea în considerație a diferenței de sens, pe care antropologia modernă o acordă conceptului de „moștenire” și celui de „patrimoniu”. Ambele concepte simbolizează acțiuni, metode, scopuri, obiective și finalități diferite în procesul de transmisie culturală. Astfel, conceptul de „moștenire” exprimă procesul de preluare și conservare intactă, statică, mecanică, nemodificată, fixă, iconică a obiectelor culturale din trecut, de regulă, în scopul păstrării muzeale, comemorării rituale sau contemplării istorice. Conceptul de „patrimoniu”, din contra, presupune procesul de preluare vie, dinamică a obiectelor culturale moștenite, care sunt trecute organic prin sufletul, gândirea și sensibilitatea omului creator contemporan, în scopul actualizării, îmbogățirii, dezvoltării, asimilării și adaptării continue a acestora la condițiile concrete

de viață ale societății. Anume conceptul de patrimoniu se potrivește studiului etnomuzicologic și antropologic al orchestrei „Folclor”.

Timp de peste patru decenii, formarea repertoriului muzical al acestei orchestre a constituit, de facto, un proces de *patrimonializare* (concept propus și popularizat în spațiul românesc de către antropologul francez Pierre Bidart⁵), prin care o serie întreagă de elemente ale culturii muzicale orale autohtone (creații, genuri, forme, structuri modale, ritmice, melodice, coloristice, tipuri de instrumente, ansambluri organofone, norme, valori și principii estetice etc.) au fost convertite, grație judecății de valoare și acțiunii de documentare, fixare, „intabulare”, notare muzicală, realizată de unii experți (muzicieni școliți, savanți, compozitori, aranjori, culegători, dirijori etc.), în bunuri de patrimoniu imaterial și totodată în subiect al memoriei colective, pentru a servi viitorul, progresul și prosperitatea. Așadar, în accepțiunea antropologiei culturale, patrimonializarea presupune o atitudine creatoare a omului contemporan față de tradițiile, datinile și expresiile culturale moștenite. Ea reprezintă un proces viu de redescoperire, reevaluare, re-imaginare, re-creare, îmbogățire, adaptare, actualizare, re-contextualizare, fixare scriptică, transmitere și valorificare sub diverse forme (artistică, științifică, mediatică, economică etc.) a creațiilor muzicale orale din trecut, în consens cu necesitățile societății moderne, urbane sau în curs de urbanizare, transformându-le în obiect al conștiinței, memoriei, schimbului, în resursă a bunăstării spirituale și materiale. Formarea repertoriului orchestrei „Folclor” poate fi asemuită procesului de producție (selectare, fixare, prelucrare, stilizare, înregistrare), sinonim cu patrimonializarea, proces care permite creațiilor muzicale, de origine sau de circulație orală, „să accedă la statutul de patrimoniu”⁶. O primă estimare a lotului de partituri, păstrate în biblioteca Companiei „Teleradio-Moldova”, atestă faptul că, doar în perioada anilor 1968–1988, la formarea repertoriului orchestrei, soliștilor vocali și instrumentiști au participat, cu un număr impresionant de prelucrări, armonizări și stilizări de folclor, peste 70 de autori locali.

Analiza formei, conținutului și statutului cultural al creațiilor orchestrei populare profesioniste „Folclor” se va axa pe unele noțiuni și concept-cheie, apte a dezvălui aspectele de bază ale procesului de adaptare, transformare și modernizare a surselor de muzică tradițională autohtonă. Printre

cele mai importante noțiuni și concepte, evidențiem următoarele:

1. Identificarea – procesul de culegere, selectare și eșantionare a surselor orale de către un expert (muzician școlit, compozitor, instrumentist, dirijor), apelând direct la colportorii și performerii tradiționali din teren sau la propria memorie și imaginație creativă;

2. Documentarea – fixarea în scris a creațiilor orale, redarea scriptică a structurii melodice, ritmice și arhitectonice a materialului primar;

3. Intabularea creației – scrierea partiturii pentru o orchestră populară-tip, cu respectarea unor norme specifice teoriei și practicii muzicale academice, privind atât structura și ordinea plasării grupurilor instrumentale, cât și modul de redare a melodiei, armoniei, polifoniei, formei, articulației, intonației modale, ornamenticii, nuanțelor dinamice, dramaturgiei muzicale etc., toate fiind menite a asigura unificarea, sincronizarea, echilibrarea, disciplinarea actului intonațional, dar și controlul acestuia de către un conducător sau „dirijor”. Fenomenul depășește cadrul practicii orale lăutărești și conduce la limitarea sau excluderea cvasitotală a inițiativei proprii, a variației și improvizăției în procesul interpretării;

4. Instituționalizarea – dobândirea unui caracter oficial, modificarea statutului creației folclorice, trecerea de la forma orală la cea scriptică, de la cea anonimă la cea personalizată, de regulă, consfințită prin acțiunea de autorizare a consiliilor artistice, fenomen ce încurajează și favorizează deseori apariția a două tendințe contradictorii în actul de valorificare: a) ideologizarea și b) capitalizarea, împroprietărirea sau „privatizarea” surselor de muzică tradițională;

5. Academizarea – acordarea unui aspect literar, supunerea creației folclorice unor reguli, principii și precepte stricte, aplicarea teoriei muzicii clasice în raport cu melodia, ritmul, măsura, armonia, polifonia, structura modală; afilierea la tradițiile muzicii literate, academice, occidentale;

6. Canonizarea – standardizarea genurilor și structurilor muzicii tradiționale, măsurarea ritmului, rigidizarea formelor și mijloacelor de expresie, regularizarea formulelor ornamentale și de acompaniament, comasarea stilurilor regionale, crearea unor modele consacrate, profesioniste de interpretare, care tind să se substituie variantelor folclorice;

7. Revalorizarea – descoperirea noilor posibilități de expresie a vechiului material în noul context cultural al societății moderne, cu noi mij-

loace instrumentale și orchestrale, relansarea muzicii tradiționale în noi forme de interpretare;

8. Transformarea – reutilizarea materialului primar, prelucrarea, reformularea și restructurarea surselor vechi de muzică tradițională, în consens cu necesitățile culturale ale societății contemporane;

9. Conservarea – prezervarea și salvarea elementelor de patrimoniu imaterial prin acțiunea specializată de identificare, inventariere, documentare, fixare scriptică, înregistrare sonoră, diseminare mediatică și valorificare artistică în contextul larg al societății contemporane;

10. Modernizarea – actualizarea surselor de muzică tradițională, integrarea acestora în sistemul culturii populare contemporane, resemantizarea conținuturilor, revizuirea formelor și mijloacelor de expresie, înnoirea, primenirea, adaptarea stilurilor de interpretare;

11. Mediatizarea – diseminarea socială largă, punerea în circulație, sporirea gradului de vizibili-

tate a patrimoniului muzicii tradiționale, cu implicarea mijloacelor mass-media contemporane;

12. Construcția identitară – fortificarea conștiinței apartenenței naționale, etnice, culturale, religioase și de grup a indivizilor din societatea modernă, exercitarea rolului de liant social al muzicii neo-tradiționale.

La finalul acestei scurte expuneri, dorim să subliniem că mizele cercetării etnomuzicologice și antropologice a repertoriului orchestrei „Folclor” deschid o amplă panoramă epistemologică vizând procesele sociale, culturale, politice și economice din perioadele istorice enunțate mai sus. O astfel de cercetare ar pune în evidență aportul unor întregi generații de oameni de creație, muzicieni, interpreți, poeți, scriitori, dirijori, folcloriști, compozitori, pedagogi, instituții artistice și de învățământ, reformatori ai culturii muzicale tradiționale, care au știut să identifice, să îmbogățească, să revalorizeze resursele folclorului și să le pună în slujba dezvoltării durabile și sustenabile a societății.

Referințe bibliografice

¹ Convenție pentru salvarea patrimoniului cultural imaterial (introducere și art. 2). <http://www.monitoruljuridic.ro/act/conventie-din-17-octombrie-2003-pentru-salvagardarea-patrimoniului-cultural-imaterial-emitent-act-international-publicat-n-monitorul-oficial-67741.html> (vizitat: 20.04.2015).

² Buchanan Donna. *Metaphors of Power, Metaphors of Truth: The Politics of Music Professionalism in Bulgarian Folk Orchestras*. În: *Ethnomusicology*, Vol. 39, No. 3, 1995, p. 381-416.

³ Rădulescu Speranța. *Peisaje muzicale în România secolului XX*. București: Editura muzicală, 2002, p. 81-82.

⁴ Chiseliță Vasile. *Muzică tradițională, folclorică, neo-tradițională și populară: de la metaforă la metodă*

de cercetare a sistemului culturii populare sincretice contemporane din Republica Moldova. În: *Arta. Seria Arte audiovizuale*, S. n., vol. XXIII, nr. 4. Chișinău: Tipografia Garomont, 2014, p. 16-21.

⁵ Bidart Pierre. *Patrimoniu și patrimonializare*. Conferință susținută la Universitatea din București, 6 ianuarie 2010. http://www.studentie.ro/campus/conferinta_patrimoniu_si_patrimonializare_la_unibuc/1363-a-77540 (vizitat: 29.06.2016).

⁶ *Patrimoine et patrimonialisation: entre matériel et l'immatériel*. Sous la direction de Marie-Blanche Fourcade. Preface de Laurier Turgeon. Les Presses de l'Université Laval (Canada), 2007, p. XVI. <http://books.google.ro/books?id=i1S4dYNnqGgC&pg=PA23&lpg=PA23&dq=Le+patrimoine+culturel+immat%C3%A9riel+> (vizitat: 26.05.2015).

Elena NAGACEVSCHI

Missa de Vladimir Ciolac. Aspecte stilistice

Rezumat

Missa de Vladimir Ciolac. Aspecte stilistice

În cea de-a doua parte a studiului de sinteză a problemelor tratării *neoromantice* a genului *Misei* se relevă motivarea artistică intrinsecă a tendinței lui Vladimir Ciolac de a propune un universalism sintetizator al viziunii asupra combinării elementelor limbajului muzical, pornind de la Evul mediu (elemente specifice artei truverilor) și barocul timpuriu (tehnicile polifonice) până la începutul secolului al XXI-lea (elemente ale operei post-moderniste) în compoziția de inspirație ritualică catolică. Se determină legitatea cronologică a experimentelor sale polistilistice în domeniul procedeelelor stilistice muzicale-arhitectonice, ritmo-intonative, modale-armonice, modale-arhitectonice, politonale și polimodale în limitele evoluției muzicii religioase de concert naționale și vest-europene din secolul al XX-lea.

Sunt etalate particularitățile orchestrării și întruchipării simbolismului „reverberației clopotelor” în raport cu Messiaen și Casella și căile cultural-istorice ale pătrunderii acestui simbol din arta europeană de la mijlocul secolului al XIX-lea – începutul secolului al XX-lea în concepția compozițională a autorului din Republica Moldova la începutul secolului al XXI-lea.

Cuvinte-cheie: Misa, partiție corală, partitură orchestrală, universalism, barocco, neoromantism, neoclasicism, postmodernism, postavangardism, arhitectonică muzicală, structură intonativă, modală, armonică, ritmică, interval disonant, politonalism, polistilistică.

Summary

Missa by Vladimir Ciolac. Stylistic aspects

The second part of the synthesis research of the neo-romantic interpretation of the genre of Missa reveals Vladimir Ciolac's intrinsic artistic inclination towards proposing a universalism in terms of synthesizing the elements of the musical language in the Catholic ritually inspired composition, starting from the Middle Ages (including specific elements characteristic of the art of Trouvers) and early Baroque (polyphonic techniques) to the early XXI century (post modernistic traits). The chronological patterns of Ciolac's poly-stylistic experiments are revealed in his musical-architectural stylistic procedures, rhythmic design, intonations, modal harmony and chord progressions, polytonal and poly-modal techniques within the limits of the evolution of the national and Western European religious music of the XX century presented in a concert setting. The peculiarities of orchestrating and the embodiment of „bell reverberation” symbolism are exhibited in relation to Messiaen and Casella music and the cultural-historical ways of the penetration of this symbol into the European art of the middle XIX and the beginning of the XX century from the point of view of the compositional conception of the author from the Republic of Moldova at the beginning of the XXI century.

Key words: Mass, choral parts, orchestral score, universalism, Baroque, Neo-romanticism, postmodernism, post avant-gardism, musical form and structure, intonation, modal, harmonic, rhythmic structure, dissonant intervals, polytonality, polystylistic traits.

După afirmația cunoscutului filolog și istoric german, elevul lui Hegel, Johann Gustav Droysen, „doar muzica exprimă cert adevărul timpului”¹. Îl susține și culturologul și muzicologul reputat din Rusia Tatiana Cerednicenko. Ea consideră că muzica nu coincide întocmai cu timpul prezent ce o

înconjoară. Spre exemplu, poate întârzia cu trei decenii, în comparație cu literatura, pictura și poezia, afirmând instaurarea romantismului, poate și anticipa evenimentele culturale cu mult înaintea acelor genuri. Dar în cele mai dese cazuri muzica și anticipă, și întârzie în mod simultan: „pe margi-

nea posibilului, parțial ratat deja, parțial așteptând să se realizeze în viitor încă, și totodată istoricește „real” (autentic)²². L. Mazel în cartea sa *Вопросы анализа музыки* introduce secțiunea „О следовании инерции восприятия и её нарушении”, studiind inerția și încălcarea ei ca un cuplu dialectic, privind specificul percepției formelor muzicale de către ascultătorul inițiat în tradiția muzicală europeană clasică (în sensul larg al noțiunii). Îi succede V. Medușevski, care introduce în contextul științific larg problemele psihologiei percepției creației muzicale. În cartea *О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки* (M., 1976) el completează teoria psihologiei creației muzicale prin introducerea unei diade de noțiuni și termeni proprii: funcția explicativă (sau claritivă) și cea euristică ale mijloacelor muzicale. În Boston, în 2006, apare una dintre cele mai recente lucrări din domeniu privind aceeași materie: D. Hyuron. *Pleasant hunches. Music and Psychology expectations*, axată pe experiențe din domeniul fiziologiei creierului uman³.

Missa compatriotului nostru Vladimir Ciolac, continuatoarea experiențelor din *Requiem*, *Stabat Mater*, *Magnificat* ș.a., nu încalcă așteptările ascultătorilor. El este din tagma compozitorilor care caută să readucă publicul în sala de concert, să ofere atenției acestuia, răstignit între banalitățile agresive ale muzicii de agrement și formalizarea incisivă a „artefactelor” avangardiste, moderniste, postavangardiste, derutat de „post-practicile” de diferită genază⁴, o punte de legătură, un mod de „Feedback” între creator și ascultător. Necesitatea imperativă a unui asemenea contact direct și viu⁵ o demonstrează studiile muzicologilor din generații și culturi naționale diferite, în raporturi diverse față de muzica clasică (în sensul cel mai generalizat al cuvântului), laică și spirituală, cum ar fi V. Gurkov și L. Bakși, părintele Pavel Florenski și successorul ideilor lui privind muzica interioară umană Diaconul Serghi Trubaciov, compozitor de înclinație net creștină în muzica corală Andrei Mikita, distanțați de un secol (începutul secolului al XX-lea – începutul secolului al XXI-lea), tânărul muzicolog din Asia Hosein Nursharg sau exponentul neoclasicismului instrumental cu pătrunderea unei doze masive de procedee stilistice ale secolului al XX-lea Jiří Laburda⁶.

Comunitatea ideilor eterne privind muzica poate fi urmărită în baza celor două citate, reflectând opiniile reprezentanților unor confesii diferite, cum ar fi Hosein Nursharg și Diaconul Serghi

Trubaciov. Primul relatează despre concepția fundamentală panindoeuropeană care a ajuns la noi din antichitate: „În tratatele sanscrite vechi a apărut deja conceptul de stratificare a culturii sunetului asociat cu conceptul de Sangeeta [Sanghita – E. N.]. ... „Sangeeta este numită o combinație de trei - canto, cântare la instrumente muzicale și dans. [...] „Există două tipuri de Sangeeta - religioase și laice, sau seculare. ... [Sangeeta] cea seculară definește termenul de „omniprezent” (Desi), deoarece **este un astfel de cânt, o astfel de muzică instrumentală, și un astfel de dans, care încântă inimile oamenilor de pretutindeni pentru frumusețea ei [...]**” [evidențierea ne aparține – E.N.] [...]”⁷.

Diaconul Serghi Trubaciov „a evidențiat și a formulat un șir de probleme principiale, reieșind din capacitatea de a auzi muzica lumii a lui Florenski⁸: „Ea (muzica) îmi apare ca fiind a mea, din mine sunând, de mine reprodusă fiind în mod creativ, în mine fluctuând. Nici nu pot să”⁹.

Aspectul ritmic dansant, care a apărut ca prim-elementul muzicii, deși este tradițional exclus din tradiția ofierilor creștine în controversa celor păgâne și practicii tradiționale musulmane ale dervișilor, la nivel de subconștient pătrunde în *Missa* lui V. Ciolac. Margarita Belih, prima dintre muzicologii din Republica Moldova care a supus invarianta genului în limitele neoclasicismului unei analize exhaustive, remarcă în partițiile orchestrale infiltrarea grupurilor ritmice alternative de 5 și 2 timpi, la fel trioletetele și sextoletetele, precum și grupurile ritmice cu punct (apelând la expresia lui V. Devuțki, să le numim „momente «de resort»”, care în tradiția mediteraneană se asociază direct cu genurile și practicile dansurilor populare și mondene. Ele par și mai reliefate, fiind utilizate foarte dozat, și formează un contrast prompt cu fundalul fragmentelor echiritmice în care corul sau ansamblul soliștilor psalmodiază motivele tematice. Reputata doamnă muzicolog din Chișinău le definește ca „cântare promptă a formulelor motivice” (скандирование попевочных мотивов)¹⁰. Între timp regăsim în *Missa* lui V. Ciolac elemente ritmice tradițional-canonice (după expresia aplicată de Iu. Paisov¹¹) bachiene: „regularitatea organizării pe toate planurile”, „accentuarea regulată”, după exprimarea Elenei Kalcenko, *ostinati* ritmice și motivice în toate vocile și partițiile. Toate aceste elemente ea le-a depistat în *Missa* „Pro pace” de A. Casella (1944)¹², ele fiind remarcate și de M. Belih în lucrarea despre care relatăm. Nu-i sunt

străine lui V. Ciolac și raportarea directă la *basso ostinato* din celebra *Missa h-moll* și la elementul definitoriu al *Ciaconei* bachiene, *soprano ostinato*. Găsim și unele elemente care ne fac să ne amintim de imaginile biblice în creația lui O. Messiaen *Douăzeci priviri la pruncul Iisus*. Cu mult gust și discernământ se aplică verticalele armonice complexe cu preponderența intervalelor disonante, percepute mai curând ca niște pachete de energie (*Energiebündel*) după cum le-a definit E. Kurt în studiile sale crestomatice, decât disonanțe, chiar și în momentul reminiscenței finale, când acesta se prezintă sub formă de cluster intens colorat. Cvințele perfecte necomplete de terțe, sonoritățile de pedală de dominantă, intens aplicate în factura orchestrală ca elemente de resort, de forță motrice, în partițiile corale se transformă (rezistând în ligi „franceze”, după cum le numește autorul studiului analitic Dimitrie Diatlov¹³) în elemente statice de tragism major. Ciolac renunță la trinitatea tradițională a macro- și microformelor, pe care până la *Missa* am remarcat-o în toate piesele lui de inspirație latină. Sub acest unghi de vedere, *neocanonul* (termen introdus de Lidia Diacikova¹⁴), respectat riguros și de Messiaen, și de Casella, în compoziția lui V. Ciolac, cedează în fața conceptului dramatic cu final deschis, neîncheiat al viziunii net *neoromantice* care la finele secolului al XX-lea, în opinia lui M. Tarakanov, a renăscut curentul *neoclasticist* cu care s-a și angrenat. Elementul *tradițional-canonic* cedează celui *tradițional-reconstructiv*, dacă folosim termenii lui Iurie Paisov¹⁵. Totuși, unul dintre elementele favorite, reminiscențele, nu-și pierde importanța în ochii autorului, nici farmecul în perceperea auditoriului încântat.

În schimb, locul formelor favorite tripartite cu repriză îl iau altele, neabordate până la moment: forma Bar, formele bipartite, forma tripartită fără repriză (și la micro-, și la macronivelul ciclului)¹⁶. *Neoclasticistul* Casella respectă structura tradițională de 5 părți ale *Missei*, *neoromanticul* V. Ciolac permută hotărât accentele structural-semantice ale versetelor sacre, cu excepția *Missei ordinario* în *Kyrie eleison* după cum ne etalează și M. Belih în studiul său analitic desfășurat. Zonele de optimism liric tradițional devin mai extinse grație unirii lor într-un conglomerat extins, ele fiind raportate cert la imagistica *Salve Regina* și *Magnificat*. Cu atât mai profunde însă devin și contrastele cu zonele dramatice, copleșirea pesimismului cu culori sumbre ne aruncă în câmpul emotiv al *Requiemului* și ne obligă să ne amintim

de imaginile tenebre din *Stabat Mater*. Aceluiași scop servesc multiplele forme variaționale. V. Ciolac le aplica și până la *Missa*, în special în *Magnificat*, ca unul dintre elementele dinamizării scriiturii în zonele sonore de *Osanna*.

M. Belih atenționează modul prioritar al acestei compoziții de a fundamenta structura intonațională melodică în special pe motive succinte, în diapazon redus de la secundă mică până la terță mică, remarcând și (în segmentele cu gravitare tonal-modală înspre minor) tendința reproducerii intonațiilor proprii ariilor baroce *lamento*. Acesta la fel este un element aproape evitat până la moment de compozitor în creațiile precedente, aici însă devine unul dintre cele definitorii, în rând cu *paradigma clopotniței*, de care ne vom ocupa în segmentul închinat orchestrei. Alături de *aria lamento*, organizarea intonațională ondulatorie pe intervale foarte restrânse este specifică în genere și muzicii sacre din Moldova, România, Ucraina, Serbia, Bulgaria și Rusia (aici apelăm la modelele lăsate de G. Musicescu și M. Berezovschi, stilul lor formând doi piloni în muzica sacră națională, alături de tradiția muzicală a dangătului de clopote din Rusia și Bulgaria). Totodată, nu putem scoate din cumpănă și elementele definitorii pentru muzica religioasă a măștrilor dirijatului coral și al compozițiilor corale religioase, cum ar fi: A. Arhanghelski, D. Kastalski, Gr. Lvovski. Între ei îl includem și pe S. Rahmaninov și D. Șostakovici. Despre influența definitorie a acestora asupra stilului componistic al lui V. Ciolac am mai remarcat în articolele anterioare prezentate în culegerea de față. Nu le remarcăm din considerente de economie de spațiu. Or, microtematismul lui Rahmaninov a devenit punctul de o nouă recentă descoperire în istoria muzicii universale¹⁷. Deci elemente polistilistice se relevă deja la prima apropiere de partitură. Dar nu se rezumă la combinarea ecourilor multiplelor stiluri ale muzicii bisericești ortodoxe cu elementul stilistic neobaroc. În caz excepțional, în primul vârf dramatic din *Kyrie* (segmentul al 3-lea, reperul 3), liniile melodice de largă respirație, cu salturi la intervale mari și extraextinse (la sexte și septime), atât ascendente, cât și (ceea ce e mai dificil pentru voce) descendente, continuă să sfideze capacitățile solistelor soprane și după *Lacrimosa* din *Stabat Mater*¹⁸. Disecarea liniei melodice, în percepția auditivă în factură polifonică latentă elaborată de J.-S. Bach, se suprapune pe elementul stilistic specific tematismului melodic al operei contemporane, remarcă M. Belih. Ne rămâne doar să trimitem

cititorul la surse bibliografice mai puțin solicitate actualmente privind acest gen al muzicii secolului al XX-lea, dat fiind că scriitura bachiană se studiază în cadrul procesului de instruire al muzicienilor¹⁹. Este totodată de remarcat combinarea în *Missa* a elementelor tragediei grecești și a *Crezului* ortodox din cunoscuta *Liturghie* a lui G. Musicescu sau E. Mezzetti (segmentele corale sobre creează asociații directe cu imaginea sacerdoților din Scena finală din *Aida*), cu cele ale operei de inspirație elenă *Oedip* (de Stravinski și de Enescu).

În organizarea modală a *Missei*, M. Belih relevă cu certitudine zonele de stabilitate și, preponderent, instabilitate tonală, obținută mai cu seamă prin introducerea modurilor populare alternative, de gravitare inițial în direcția tonalităților majore, cu stabilirea promptă a acestora, după care inflexiunile, apoi modulația enarmonică în zona minorului solicită aplicarea culorilor modale tot mai sumbre, până la hipofrigic. O asemenea oscilare modală este specifică în genere stilului lui V. Ciolac, compozițiile de imagistică tenebră și festivă solicită și selectarea culorilor modale respective. Iar în cazul *Missei* putem apela cu promptitudine la noțiunea de politonalitate care se conjugă cu problemele limbajului armonic postavangardist și ale formei muzicale postmoderniste²⁰.

Orchestra lui V. Ciolac este de asemenea un semn al timpului, din mai multe puncte de vedere. Inaccesibilitatea efectivului angajat simfonic îl obligă să apeleze în repetate rânduri la o componentă mai redusă a orchestrei de cameră cu asocierea orgăi, harpei, celestei și a timpanelor, ansamblul de interpreți ai Sălii cu Orgă fiindu-i fidel în realizarea mai multor partituri de largă rezonanță scenică și priză permanentă la public în Republica Moldova și peste hotare. Pe de altă parte, întreg secolul al XX-lea excela în abordarea unor ansambluri cât mai puțin tradiționale, numind compozițiile sale după componentă interpretativă „Muzică pentru...”. Orga, fiind instrument tradițional pentru ofierii divini în ritualul catolic, se potrivește perfect și genului *Missei* în condiții de concert.

Grupurilor de instrumente cu corzi, mai cu seamă viorilor, în momente de tensiune dramatică – violoncelor le revine rolul central, orga atribuind grandoare și strălucire timbrală, harpa domină regal în zonele de relaxare lirică. Timpanele și celesta înlocuiesc cu succes clopotele orchestrale.

Sunetele clopotului mare în orchestră la Mesiaen joacă doar un rol ilustrativ. Casella îi readuce simbolismul emotiv-semantic al clopotniței. La Ciolac *reverberația clopotelor* (колокольность) [variantea traducerii termenului rus îi aparține dlui Dumitru Olărescu – E.N.], în rând cu sintagmele scriiturii polifonice, de care ne vom ocupa în partea a treia a studiului, devine unul dintre elementele imagistice definitorii. Muzicianul din Moldova este, în primul rând, regent, adică o persoană care în canonul ortodox, în care s-a și format Ciolac, ca „воцерковленный” sau „inchurched” în varianta engleză, adică persoană laică antrenată în toate practicile bisericesti. Deci imaginea clopotelor este parte indisolubilă a conștiinței lui de creștin. Totodată, este și un om erudit, pentru care imaginea sunetelor de clopote conține o semantică extrem de diversificată, ceea ce ne-a demonstrat și partitura, și analiza minuțioasă, efectuată de Margarita Belih. De aceea ne-am propus să includem în ordine cronologică referințele la simbolismul *reverberației clopotelor* în creațiile care nu au putut trece neobservate de autorul din Republica Moldova²¹.

Spațiul redus al articolului ne obligă să ne oprim în pragul celei mai ispititoare dintre componentele partiturii polistilistice a *Missei*, cea scriiturală. Ne vom ocupa de ea în partea a treia a studiului de sinteză. Aici ne rămâne doar să conchidem că, în pofida concepțiilor sale sigure de compozitor tradiționalist, pe orizontul Republicii Moldova, Vladimir Ciolac apare ca unul dintre compozitorii-exponenți ai curentului postavangardist, care recrutează în muzica corală națională un imens conținut de procedee, modalități de exprimare și concepții, pe care le revalorifică în procese de sinteze polistilistice alături de mulți alți reprezentanți ai acestei direcții muzicale contemporane în lume.

Referințe bibliografice și note

¹ Droysen J. G. *Historik*. 3. Aufl. München, 1958, p. 96, 422.

² Чередниченко Т. Музыкальный эпос. 70-е. Проблемы. Портреты. Случаи. Москва: Новое литературное обозрение, 2002, с. 12.

³ A se vedea: Холопова В. Эстетика и психология музыкальной композиции. În: Музыкальная Академия, 2011 (1), p. 32-33; A se vedea recenzia: Ханнанов И. Дэвид Хюрон. Приятные предчувствия. Музыка и психология ожидания. Бостон MIT Press, 2006, 462 с. În: Проблемы музыкальной науки. 2009, № 1 (4). Problema dată este abordată de mai mulți muzicologi notorii din Rusia. În scopul atragerii atenției doctoranzilor, îl vom indica în acest context doar pe: Бычков Ю. Н. Целостный анализ музыкального произведения и формы проявления активности музыкального сознания / Лекция по курсу «Анализ музыкальных произведений» (Специальность № 17. 00. 02. Музыкаведение), Москва, 1984.

⁴ Гуляницкая Г. Алексей Ларин: О поэтике произведений начала XXI века. În: Музыкальная Академия, 2008 (1), p. 18-23; Гуляницкая Г. Музыкальная композиция: Модернизм, постмодернизм [история, теория, практика], Москва, 2014; Денисов Э. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. Москва: Советский композитор, 1986; Собакина О. Музыкальный унизм и музыкальная практика в польской музыке 1960–1990-х годов. În: Музыкальная Академия, 2012 (4), p. 103-108; Высоцкая М., Григорьева Г. Музыка XX века: от авангарда к постмодерну. Москва: НИЦ «Московская консерватория», 2011; Холопов Ю. Новые парадигмы музыкальной эстетики XX века. În: Эстетика на переломе культурных традиций, Москва: ИФ РАН, 2002, p. 132-147.

⁵ Тараканов М. Новая жизнь национальной традиции в современной советской музыке (опыт постановки вопроса). În: Новая жизнь традиций в советской музыке, p. 9-52; Axionov V. Studii muzicologice. Chișinău: Media Musica, 2012; Мироненко Е. Композиторское творчество в Республике Молдова на рубеже XX–XXI веков (инструментальные жанры, музыкальный театр), Кишинэу, 2014; Зинькевич Е. *Mundus Musicae*. Тексты и контексты / Избр. статьи, Киев: Задруга, 2007.

⁶ Гурков В. О реализме в музыке. În: Критика и музыкознание / Сб. ст., вып. 3. Ленинград: Музыка, 1987, p. 7-45; Бакши Л. Век нынешний и век минувший (опыт постановки проблемы). În: Музыкальная Академия, 2012 (4), p. 39-43; С благословения Святейшего. În: Музыкальная Академия, 2012 (4), p. 25-27; Гуляницкая Н. Музыка и мысли о ней Диакона Сергия Трубачёва. În: Музыкальная Академия, 2012 (4), p. 27-30; Денисов Н., Микита А. «...

Продолжить христианскую цивилизацию». În: Музыкальная Академия, 2011 (4), p. 127-128; Нуршарг Хосейн. Звук голоса как культурообразующий фактор в цивилизациях индоевропейской культурной общности. În: Музыкальная Академия, 2014 (2), p. 65-69; Басалаева Н. Приближение к стилю Иржи Лабурды. În: Музыкальная Академия. 2012 (4), p. 103-108.

⁷ Нуршарг Хосейн. *Op. cit.*, p. 68.

⁸ Гуляницкая Н. Музыка и мысли о ней Диакона Сергия Трубачёва. În: Музыкальная Академия, 2012 (4), p. 27.

⁹ Трубачёв С. Избранное: ст. и исслед. / Диакон Сергей Трубачёв, Москва, 2005, 257 с. (из статьи 1916 г. «Музыка»). *Cit. după:* Гуляницкая Н. Музыка и мысли о ней Диакона Сергия Трубачёва, *Op. cit.*, 29, p. 32.

¹⁰ A se vedea: Холопова В. Музыкальный ритм. Москва, 1980; Белых М. Месса В. Чолака: особенности творческого замысла. În: *Anuar științific: Muzică, Teatru, Arte Plastice*, 2012, № 4, p. 177-190; Вязкова Е. Исторические корни одного современного принципа (К вопросу о непропорциональном ритмическом варьировании). În: Проблемы музыкальной науки, Сб. ст., Вып. 7, Москва, 1989, p. 57-70; Девуцкий В. О синкретических терминах теории ладогармонического языка. În: Проблемы музыкальной науки, Сб. ст., вып. 7., Москва, 1989, p. 311.

¹¹ Паисов Ю. Новый синтез традиций в современном русском хоровом искусстве. În: Новая жизнь традиций в советской музыке, p. 115-156.

¹² Кальченко Е. *Missa solemnis „Pro pace”* А. Казеллы: неоклассическая трактовка жанра. În: Музыкальная Академия, 2013 (2), p. 167-172.

¹³ Дятлов Д. Библейские символы в музыкальном тексте О. Мессиана: опыт интерпретации. În: Музыкальная Академия, 2013 (2), p. 157-161.

¹⁴ *Termenul de neocanon a fost propus de L. Diacikova în legătură cu Missa de I. Stravinski; el presupune lărgirea limitelor tradiției, generarea imagisticii noi, sub raportul istoric apariția noilor modalități de organizare și distribuire a materialului compozițional cu suport pe rădăcinile canonice ale genului.* Дьячкова Л. Проблема неоканона в Мессе Стравинского. În: Стравинский в контексте времени и места. Материалы научной конференции / Ред.-сост. С. Савенко. Московская консерватория им. П. И. Чайковского, Москва, 2006, p. 67-83. *Cit. după:* Кальченко Е. *Op. cit.*, p. 116; A se vedea: Савенко С. О неоклассицизме Стравинского. În: Проблемы музыки XX века, Горький: Волго-Вятское книжное издательство, 1977, p. 179-210.

¹⁵ Тараканов М. *Op. cit.*, 47 с.; Паисов Ю. *Op. cit.*, с. 116.

¹⁶ Соколов О. К проблеме типологии музыкальных жанров. În: Проблемы музыки XX века, Горький: Волго-Вятское книжное издательство, 1977, с. 12-58; Гецелев Б. Факторы формообразования в крупных инструментальных формах. În: Проблемы музыки XX века. Горький: Волго-Вятское книжное издательство, 1977, р. 59-94.

¹⁷ Сарафанникова Н. Р. S. О микротематизме. În: Музыкальная Академия, 2009 (3), р. 146-149.

¹⁸ Балабан Л. Stabat Mater Владимира Чолака. Жанровые и композиционные особенности. În: Anuar științific: Muzică, Teatru, Arte Plastice, 2012, nr. 4, р. 190-199.

¹⁹ Din multitudinea școlilor de operă din secolul al XX-lea muzicologii din Rusia, pe lângă realizările compatrioților, relevă opera din SUA și cea austro-germană: Кенигсберг А. Современная американская опера. Менотти и Флойд. În: Музыка и современность, Сб. ст., Вып. 6., Москва: Музыка, 1969, р. 301-342; Дегтярёва Н. Идеи и символы времени. Австро-немецкая опера в эпоху модерна. În: Музыкальная Академия, 2009 (3), р. 150-156.

²⁰ Паисов Ю. Политональность и музыкальная форма. În: Музыка и современность, Москва: Музыка, 1976, р. 207-255.

²¹ Цокова А. Колокольное музыкальное мышление России и Болгарии. În: Музыкальная Академия, 2013 (2), р. 99-102; Коробейников А. Система символов поэмы Эдгара По «Колокола». În: Музыкальная Академия, 2011 (3), р. 31-37; Соловьёва П. О колокольном звоне в музыке Мусоргского. În: Музыкальная Академия, 2012 (2), р. 54-58; Валькова В. Музыкально-поэтические диалоги в поэме С. В. Рахманинова «Колокола». În: Музыкальная Академия, 2013 (2), р. 11-20; Кривицкая Е. Лики святого Себастьяна. În: Музыкальная Академия, 2009 (3), р. 115-124; Ярешко А. «Божественные звоны» музыки Скрябина. În: Музыкальная Академия, 2011 (3), р. 23-31; Тарарацкая Н. Мир колокольной музыки К. К. Сараджева. În: Музыкальная Академия, 2012 (2), р. 51-54; Мельникова А. «Знаки на белом» – «Колокола в тумане» Эдисона Денисова. În: Музыкальная Академия, 2011 (3), р. 168-170.

Operele compozitorilor din Moldova pe scena Liricului chișinăuian (5). *Glira* de Gheorghe Neaga

Rezumat

Operele compozitorilor din Moldova pe scena Liricului chișinăuian (5). *Glira* de Gheorghe Neaga

Opera compozitorului Gh. Neaga *Glira* a fost prezentată pe scena moldovenească o singură dată. Autorul a ținut să amintească acest caz neordinar în ciclul „Operele compozitorilor din Moldova pe scena Liricului chișinăuian”, dat fiind că spectacolul nu a avut aproape deloc presă, iar motivul interzicerii prezentării lui nu a fost cunoscut publicului larg. Foarte neconvingător spuneau unii „specialiști”, la îndemnul stăpânilor ideologiei de atunci, că ar fi libretul prea greoi, că limbajul muzical e prea modern, că nu există o dramaturgie muzicală bine conturată etc. Dar, de fapt, nu aceste lucruri deranjau. După cum mărturisește regizorul operei E. Constantinova (*Opera навсегда*, Chișinău: Grafic Design, 2011), „straja comunistă” nu putea admite ca finalul operei să nu fie cu acorduri optimiste, să nu fie proslăvit „viitorul luminos”, dar să auzim în încheiere un cor cu „intonajii bisericesti”. Verdictul a fost într-atât de categoric și dur, încât autorii spectacolului nu au mai avut curajul să intervină cu modificări absurde.

Cuvinte-cheie: *Glira*, Barbu Lăutaru, cor, orchestră, violonist, operă, spectacol, regizor, public, creație, libret, conservator.

Summary

The works by Moldovan composers on Chisinau Lyric Theatre stage (5). *Glira* by Gheorghe Neaga

The opera *Glira* by the composer Gheorghe Neaga was performed only once on the Moldovan stage. The author considers important to recall this unusual case in the series „The works by composers from Moldova on the stage of Chisinau Lyric Theatre”. The performance was not covered in the press and the reason for banning it was not made known to the public at large. At the instigation of the then ideological rulers, some „experts” mentioned very unconvincingly that the libretto was supposedly too heavy, that the musical means of expression were too modern; that there was no well-defined musical dramatics, etc. In fact, these things did not bother. According to the confession of the director of the opera, E. Constantinova (*Opera навсегда* (*Opera forever*), Chisinau: Graphic Design, 2011), the „communist guards” could not admit that the ending of the opera was not accompanied by optimistic chords, without glorification of the „bright future” but to hear a concluding chorus with „ecclesiastical overtones”. The verdict was so categorical and severe that the authors of the performance could not dare to intervene in the case and make senseless changes.

Key words: *Glira*, Barbu Lautaru, chorus, orchestra, violinist, opera, performance, stage director, public, creation, libretto, Conservatoire.

Cu vreo trei ani înainte de premiera operei *Casa Mare* de M. Kopytman, de la sfârșitul lui 1965, la Uniunea Compozitorilor se zvonea că, împreună cu scriitorul Gheorghe Dimitriu, compozitorul Gheorghe Neaga zămislește o operă al cărui protagonist ar fi renumitul lăutar Barbu Lăutaru. De fapt a fost o coincidență: Gh. Neaga schița un poem simfonic pentru voce, cor și orchestră,

dedicat legendarului scripcar, iar Gh. Dimitriu se oferise în același timp să scrie un libret de operă, având deja unele idei pentru un scenariu de film. Tot cu Barbu Lăutaru în rolul central.

În anii '60 violonistul și compozitorul Gh. Neaga era o personalitate notorie în cultura muzicală a Moldovei, impunându-se atât ca remarcabil interpret cu școală înaltă făcută la Con-

servatorul „P. Ceaikovski” din Moscova, cât și ca autor al unor inspirate creații simfonice, corale și de cameră. Iată de ce știrea despre intențiile talentatului muzician să abordeze un nou gen în activitatea sa, și mai ales unul dificil precum e opera, a trezit un interes aparte publicului meloman, critica de specialitate așteptând cu nerăbdare evenimentul premierei.

...S-a lucrat mult asupra operei. Foarte mult. Mai ales din cauza că fiul remarcabilului compozitor Ștefan Neaga, Gheorghe Neaga, extrem de exigent în tot ce făcea, se reîntorcea de mai multe ori la cele fixate de-acum pe portativ (de multe ori pagini întregi), pentru a le da o nouă sunare, o nouă armonie, mai inspirată, mai profundă, mai convingătoare. Timpul îi era răpit și de vasta activitate ca profesor și șef de catedră la Conservator, prim-violonist în cvartetul de coarde al radioteleviziunii, diverse obligațiuni de ordin obștesc...

În procesul lucrului, mai multe modificări a suferit și libretul operei. Era important ca mesajul lucrării să fie în unison cu imperativul timpului: lupta de clasă, viitor luminos, idealuri comuniste etc. Chiar dacă în centrul fabulei era un genial lăutar al neamului nostru, care la conacul lui Vasile Alecsandri de la Mircești l-a uimit prin talentul său dumnezeiesc pe însuși marele Franz Liszt. Era nevoie de „cuvântul ideologic”. La întrebarea ziarului „Tinerimea Moldovei” „Care va fi ideea operei?”, Gheorghe Dimitriu, ocupând poziția de slujitor fidel al cerințelor vremii (altfel nu se putea), răspunde: „Ideea fundamentală este lupta de veacuri a popoarelor pentru libertate. Barbu Lăutaru a fost rob și toată viața a luptat pentru a scăpa de robie ...aceia luptă a constituit un început, căci a urmat mișcarea cea mare – Revoluția din Octombrie”¹. Și să vedeți, intervine în vorba libretistului și compozitorul: „Aș vrea să adaug că din cele spuse de Gheorghe Dimitriu reiese: drama personală a marelui Lăutar e strâns legată cu drama socială. El n-a suferit ca un individ aparte, ci ca o părticică a poporului său, pentru că tot poporul suferea... Anume pe aceste momente ținem să punem accentul în lucrarea noastră”².

Regimul de tristă amintire își îngenunchea personalitățile marcante ale societății (printre ei își au locul și autorii în cauză), obligându-i să vorbească în graiul ideologilor comunismului, al fățarnicilor, chiar dacă aceștia, adică autorii, trăiau cu alte gânduri și aspirații.

Fabula operei: Frumoasa țigancă, pe nume Glira, suferă că va fi vândută pentru căsătorie cu

bogătașul Șuțache, pe care îl detestă. Ea este îndrăgostită de Barbu Lăutaru, vestit violonist-virtuos, interpret neîntrecut al muzicii populare. Șuțache propune pentru Glira 8 pungi de aur. Nimeni nu poate oferi mai mult. Glira preferă, mai curând, să moară. Când Șuțache încearcă să-și mângâie pe cap aleasa, ea, Glira, scoate din teaca pretinsului mire pumnalul și îl înfige în inima sa. Mulțimea e șocată. Corul interpretează *a capella* o rugăciune pentru eroina principală, Glira, rugându-l parcă pe Cel de Sus să o primească în Împărăția Sa. Acesta este finalul operei, final care i-a determinat pe cei care stăteau la straja ideologiei comuniste să interzică prezentarea în continuare a lucrării. Se întâmplă la 26 aprilie 1974. Un singur spectacol! Nu putea o creație contemporană să nu aibă un sfârșit cu acorduri optimiste, care să trâmbețeze viața fericită, să cheme spre un viitor „și mai luminos” al poporului sovietic. Deloc nu erau la modă nici paginile din istoria poporului nostru, nici corurile cu „intonații bisericesti”. E adevărat că unii „profesioniști”, sfătuiți cu binișorul, dădeau vina ba pe libretul cu lacune, ba pe dramaturgia muzicală nu prea gândită, ba pe montare, interpretare etc. Desigur că au fost și neajunsuri, dar interzicerea spectacolului a fost într-atât de categorică, încât nu mai avea nimeni curajul să revină la o nouă variantă. Însuși subiectul nu convenea...

În 1999 autorul *Glirei* a emigrat în Statele Unite... Acum câțiva ani acolo a și decedat. Compozitorul a luat cu el în America partitura, clavierul, chiar și știmatele pentru orchestră, astăzi fiind imposibil să analizezi opera din punct de vedere muzical, iar la timpul respectiv nu prea s-a scris în presa de specialitate despre calitatea creației ca atare.

Montarea operei *Glira* a fost încredințată regizoarei Eleonora Constantinova și dirijorului Dumitru Goia. Era a doua lucrare, a absolvenților Conservatorului din Leningrad, cărora, după montarea curioasă a operei „Evgheni Oneghin” de P. Ceaikovski, li se încredințase noua creație a reputatului compozitor Gheorghe Neaga.

Tânărul conducător de orchestră era încântat de noua lucrare ce i se propuse, dirijorul studiind cu multă atenție partitura „Glirei”, pentru a pătrunde cât mai profund în gândirea muzicală a compozitorului, pentru a construi o dramaturgie interpretativă dinamică, pentru a îmbrăca în veșmânt corespunzător, adecvat, fiecare erou al operei. Pentru D. Goia important era ca sonoritatea generală, adică a orchestrei împreună cu soliștii, corul, să fie perfectă, fiecare acord să „vorbească”

de maxim profesionism. După școala făcută la Viena, maestrul Goia adesea spunea instrumentiștilor de la Filarmonica moldovenească, unde mulți ani a fost dirijor-șef, că este foarte important ca muzicanții să cânte, în primul rând, „zusammen”, adică împreună și curat – restul i-a reușit mai ușor. S-a descurcat onorabil și cu „Glira”. Acea muzică contemporană, cu acorduri ce necesitau o ureche foarte fină ca să le auzi sunarea adevărată, a servit pentru directorul de orchestră ca o bună experiență, ca o lecție de tălmăcire a armoniei moderne. Tânărul dirijor a fost apreciat, lumea muzicală prevestindu-i un viitor frumos. Ceea ce s-a și întâmplat...

Verdictul de a interzice prezentarea operei publicului larg a influențat-o extrem de mult pe regizoarea E. Constantinova, care inițial nu putea să creadă că opera „Glira” nu este acceptată de către comisia respectivă pentru a fi înscrisă în repertoriul teatrului...

În cartea sa *Театр навсегда* (*Teatrul pentru totdeauna*³), E. Constantinova menționează cu durere că decizia de a interzice spectacolul a fost luată fulgerător de repede, fără nici un fel de discuții, fără să se țină cont de calitatea partiturii, de mon-

tarea reușită din punct de vedere regizoral, al creării inspirate de către actori a eroilor săi, în sfârșit, nu interesa pe „judecători” nici ingenioasa folosire în muzica operei a unor citate din folclorul național. Am exemplifica prin cântecul-protest „Arde și plânge sufletul, plânge cu lacrimi și sânge...” interpretat mai întâi de Barbu Lăutaru, apoi preluat de cor. În opinia regizoarei, o reușită a constituit și viziunea scenografică a pictorului K. Lodzeiski, care a propus un decor și costume, cu siguranță, în urma unui serios studiu al timpului și mediului în care se desfășura acțiunea operei.

Tot de la E. Constantinova aflăm despre echipa actricească încadrată în spectacol, evidențiindu-i în special pe M. Bieșu (Glira), B. Raisov (Barbu), T. Alioșina și K. Gorlaci (Marghiolița), M. Muntean (Șuțache), D. Paraniuc (Pantazoglu), N. Bașkatov, V. Kurin (Radu) și alți soliști, care sau evidențiat doar la repetiții, neajungând să țină examen în fața publicului. Să nu uităm nici de eforturile corului condus de Gh. Strezev, care, în afară de a cânta, acel cor mai avea obligațiunea să se miște în dansurile montate de A. Bihman.

...Se pare că am fi avut un spectacol frumos.

Referințe bibliografice

¹ Nicula E. Opera – istoric, interpreți. În: Tinerimea Moldovei, 1966, 1. IV.

² Idem.

³ Константинова Е. «Глира». În: Театр навсегда, Изд. „Grafic Design”, SRL, 2011, p. 45-46.

Dimensiuni interculturale în creația compozitorului Laurențiu Gondiu

Rezumat

Dimensiuni interculturale în creația compozitorului Laurențiu Gondiu

Fiind cultivat sub influența mai multor culturi muzicale, compozitorul L. Gondiu este un exponent reprezentativ al interculturalității muzicale moderne, sintetizând în scriitura componistică mai multe identități sonore. În parcursul său creativ se identifică un aliaj de tendințe din configurații culturale atât din Vest, implicând forme, genuri și motive de sorginte folclorică românească, influențe balcanice, cât și cele din Est, din lumea arabă și Orientul Apropiat.

Autor al muzicii vocal-simfonice, instrumentală de cameră, precum și al muzicii pentru spectacole, inclusiv cele televizate, L. Gondiu se axează pe elaborarea tehnologiei orchestrale, dar în special pe abordarea diferitor estetici pentru fiecare lucrare, fie diverse tendințe etno – în muzica balcanică, orientală sau *neo* în cea de orientare neoromantică, neoimpresionistă, neoclasicistă, fie *dimensiunea arhetipală* – în muzica bizantină sau cea a muzicii ușoare și jazz. Pornind de la folclorul românesc și cel de natură bizantină, optica se extinde foarte mult, orice tradiții devenind „utile”, elemente diverse fiind asamblate în vederea atingerii integrității lucrării. Astfel, interculturalitatea se proiectează în muzică, prin ciocnirea la nivel factual, modal, acustic, ritmic și structural a pattern-urilor din diferite zone culturale, fenomen definit deseori drept metastilistică, unul din multiplele efecte meta-, de sinteză, ale globalizării.

Cuvinte-cheie: interculturalitate muzicală, identitate sonoră, tehnologie orchestrală, pattern-uri culturale, metastilistică, globalizare.

Summary

Intercultural dimensions in the creation of the composer Laurentiu Gondiu

Being nurtured under the influence of several musical cultures, the composer Laurentiu Gondiu is a representative exponent of modern musical inter-culturalism, synthesizing multiple sound identities in his compositional writings. In his creative course, we can identify an intermixture of tendencies from western cultural configurations involving forms, genres and motifs of Romanian folklore origin, Balkan influences, as well as from the East, the Arab world and the Middle East. Author of vocal-symphonic and chamber music, as well as of music for theatre and TV, L. Gondiu focuses on developing the orchestral technology, but especially on approaching different aesthetics for each work, various *ethno* trends – in Balkan, Oriental, neo music of neoromantic, neo-impresionism, neoclassical type, or of *archetypal* dimension – in the Byzantine music, or pop music and jazz. Starting from Romanian folklore and the Byzantine music, the optics greatly expands and any traditions become „useful”, various elements are assembled to achieve the integrity of the work. Thus, the intercultural dimensions are projected into music, through the clash at factual, modal, acoustic, rhythmic and structural levels of patterns from different cultural areas, a phenomenon often defined as meta-stylistics, one of the many meta-effects, of synthesis, of globalization.

Key words: intercultural music, sound identity, orchestral technology, cultural patterns, meta-stylistics, globalization.

Fiind un reprezentant elocvent al dialogului int(er)ra cultural moldo-român și activând constant în ambele spații, L. Gondiu este un exemplu de compozitor ce s-a cultivat sub influența mai multor culturi muzicale. După absolvirea Colegiului „Ștefan Neaga” din Chișinău (1985–1990),

teoria muzicii la clasa profesorului Loghin Țurcanu, a urmat cursul de pregătire la Universitatea de Arte din Chișinău, clasa profesorului Tudor Chiriac (1990–1991), absolvind Conservatorul din Iași în (1991–1995), clasa maestrului Vasile Spătărelu (compoziție), susținând, mai apoi, în domeniul

compoziției Academia de Muzică din București, clasa profesorului Dan Dediu (1996–1997). Despre confluența celor două școli componistice și/sau sisteme teoretice, cel românesc și cel de muzicologie rusă pe care se baza învățământul moldovenesc, L. Gondiu mărturisește că fundamentul a fost pus când își făcea studiile la Chișinău: „Cunosc școala sovietică, o școală foarte bine structurată, teoria muzicii la colegiu am făcut cu L. Țurcanu, un profesor extrem de exigent, la care să nu știi nu era o posibilitate, am căpătat o învățătură care mi-a fost de folos mai târziu la Conservatorul din Iași”¹.

Revenirea la Chișinău în 1997–2003 este marcată de comunicarea și colaborarea cu compozitorul Tudor Chiriac și dirijorii Gheorghe Mustea, Valentin Doni, elevi ai celebrului maestru de orchestrație Iu. Fortunatov. Principalele atuuri ale școlii respective sunt preluate de L. Gondiu în scriitura sonoră, în special aspectele ce țin de rafinamentul orchestral, detaliile de conținut, privirea orchestrației din perspectiva imaginii sonore și realizarea ei.

L. Gondiu face parte din generația anilor '90, formării sale fiind caracteristică simbioza cunoștințelor acumulate din timpul studiilor în România, cu impresiile parvenite din aflulxul muzicii noi în condițiile noilor/prospetelor deschideri din Republica Moldova. Este perioada în care în spațiul pruto-nistean au avut loc schimbări majore de ordin politic, economic, social, cultural și ideologic, caracteristice, de altfel, întregului perimetru est-european, datorită abolirii sistemului sovietic. Anii '90 marchează în zona muzicii o dominație a noului la toate nivelele: de limbaj și de stil, de structură și de gen, schimbări profunde de mentalitate artistică și perceptibilitate a actului creativ contemporan în rândul tinerei generații de compozitori. „Desființarea Uniunii Sovietice, lichidarea sistemului de țări socialiste europene a deschis poarta globalizării procesului cultural artistic, menționează muzicologul V. Axionov, ... Primii pași pe această cale au fost marcați de deschiderea circuitului valoric est – vest. Deblocarea canalelor de comunicare, intensificarea contactelor muzicienilor din arealul ex-sovietic (inclusiv Republica Moldova) cu colegii lor din străinătate – toate acestea au început să se manifeste la acea etapă a evoluției muzicii universale, numită postavangardism”².

În Republica Moldova, această perioadă a semnalat reconstituirea punților interculturale, a căilor de pătrundere a influențelor vest-europene, se intensifică contactele și schimburile cu țările ve-

cine, inclusiv accesul muzicii și al partiturilor din România, dar și al altor muzici venite din exterior, aceste canale de infiltrare de obicei fiind forate prin intermediul festivalurilor de muzică contemporană. Membru al UCMM (sfârșitul anilor '80), ulterior și al UCMR (Secțiunea muzică simfonică 2003), compozitorul L. Gondiu participă la festivalurile: *Săptămâna Internațională a Muzicii Noi* (București, 2004), *Întâlnirile Muzicii Noi* (Brăila, 2002, 2003), *Zilele Muzicii Noi – festival internațional* (Bacău, 2002), *Past and Future – festival internațional în memoria lui Iuri Fortunatov* (Odesa, Ucraina, 2001).

Prezența constantă a compozitorului în viața culturală muzicală autohtonă este oglindită în edițiile FZMN, la care L. Gondiu participă mai cu seamă începând din anii 2000 cu creațiile *Unde ești, bade Mihai* (2000), *Rurale* (2001), *Simfodoina* (2003), *Bicordie* pentru ansamblul instrumental (2004), *Fitze* (2010) și *Sonată* pentru violoncel (2012). Este de menționat faptul că creația *Bicordie* a fost compusă pentru Grupul de Muzică Nouă *Traiect* (România), conducător Sorin Lerescu, și sonorizată în cadrul edițiilor a XII-a a FZMN (2004) și a XIV-a Săptămână Internațională a Muzicii Noi (București, 2004) cu genericul *Muzica de azi: sinteze Est – Vest*.

În căutarea unei identități aplicate la formule mici, L. Gondiu abordează problematica de tehnologie componistică în baza unei note, sau a două sunete în semiton, axându-se pe generarea și desfășurarea contrastelor, pornind de la arhetipurile etnomuzicii balcanice și, având atât dimensiuni modale românești, cât și elemente de acumulari, de diatonii elementare până la totaluri cromatice. *Bicordia* este un ecou, dar și o replică artistică la *Quattro Pezzi per Orchestra su una nota sola* (1959) de Giacinto Scelsi, care au fondat estetica reductivă scelsiană a *sunetului tridimensional*. În *Bicordie*, pe lângă procedeele timbrale și schimbările de registre, un accent special se pune pe contrastele de factură, cât și pe un tematism în dezvoltare. Uneori cele două sunete ale lucrării se comportă ca personaje ce vor să-și afirme identitatea, alteori se dezlănțuie într-un dans în care detaliul este reprezentat de un conglomerat sonor.

Preocupările compozitorului Laurențiu Gondiu sunt centrate pe două direcții: a proiectelor concrete, cu o muzică ce reprezintă un anumit concept, și a problematicii de acustică, sonoritate, stil și estetică. Compozitorul se regăsește în mai multe identități sonore, axându-se pe elaborarea

tehnologiei orchestrale, dar în special pe abordarea diferitor estetici pentru fiecare lucrare, fie diverse tendințe *ethno* – în muzica balcanică, orientală sau *neo* – în cea de orientare neoromantică, neoimpresionistă, neoclasicistă, fie dimensiunea arhetipală, a muzicii bizantine sau, în final, cea a muzicii ușoare și jazz.

În parcursul său creativ se identifică un aliaj de tendințe din configurații culturale atât din Vest, implicând forme, genuri și motive de sorginte folclorică românească (*Simfodoina*, *Sonata spartă* sau *Athanos*, poemul simfonic *Ruga*, muzica la *Io*, *Ștefan voievod*, cvartetul *Rurale* etc.), influențe balcanice, cât și din Est, din lumea arabă – din Orient și Orientul Apropiat (vocaliza *Asia dezlănțuită*, mai multe creații din repertoriul formației „Aud” – *Oaza*, *Go and catch*).

În calea elaborării diverselor estetici și în același timp caracteristic căutărilor din anii '90 este ciclul *Un opt pentru pian*, fiind printre primele creații publicate la Editura „Cartier” din Chișinău în 1998. Compus pe parcursul anilor 1990–1998, ciclul sintetizează opt piese pentru pian, schițe muzicale emblematice, proiecții și orientări ale viitoarelor trasee componistice pe care compozitorul le va aborda în creația sa. Fiece miniatură din ciclu reprezintă un alt univers tehnic și imagistic, cu o stilistică/estică aparte, fiind posibilă o grupare a acestora, totodată desemnând și punctele cardinale ale stilului componistic sincretic al compozitorului:

- *Clopot* și *La Putna* – având în substrat muzica religioasă, conturează direcția polifonică și cea de sorginte bizantină, făcând trimitere la orientarea *neo*;

- Direcția quasifolclorică (*ethno*) – în *Descântec* și *Doinind*, stilizări ale speciilor liricului folclorului românesc, *Doinind* fiind o stilizare a doinei în manieră impresionistă, un elogiu adus profesorului Tudor Chiriac, creație precursor al *Simfodoinii* (2002);

- Dimensiunea arhetipală – în *Diptih*, piesă în două părți de o tratare modală și cea minimalistă – în *Bipol*, un precursor al *Bicordiei* pentru ansamblul instrumental (2004);

- *Obsesia* – desemnează influențele jazz.

Preluarea, re/organizarea, sau continuarea unor tradiții, compozitorul Laurențiu Gondiu le consideră firești în procesul de învățare și creație, întrucât „dacă există o slăbiciune a școlii componistice moderne, aceea ar fi tendința întotdeauna de a inventa ceva, deseori venind în detrimentul imaginii muzicale. Muzica trebuie să vorbească,

iar în goana pentru nou se uită despre conținut, or, orice nou are sens atunci când este util”³. Este oare compozitorul L. Gondiu tradiționalist sau *modernist moderat*, determinare propusă de Clemansa Liliana Firca pentru o serie de compozitori din România care „urmează traiectorii proprii calme și fără rupturi majore”⁴. Cert este că L. Gondiu nu se lasă tentat de libertățile și experimentele post-modernismului, de spiritul revoluționar, manifestând mai curând o abordare echilibrată, clară. Tendințele *neoromantice* devin caracteristice creației sale încă din perioada timpurie, un exemplu fiind piesa orchestrală *Nostalgic de ploaie* (1999).

În aceeași dimensiune se încadrează romanțele *Un fulg în soare*, *Ave Maria*, *Legănel* și *Stau la geam...* în interpretarea sopranei Ligia Dună și a Orchestrei Simfonice a Companiei publice „Teledio-Moldova” (dirijor Gheorghe Mustea), care reflectă intenția compozitorului de a realiza un proiect similar cu cele orchestrale moderne din Europa (spre ex., Sarah Brightman). Din cele patru piese susnumite, *Ave Maria*, o tratare subtilă a rugăciunii, care a inspirat zeci de compozitori încă din cele mai vechi timpuri (de la J. Ockeghem, O. Lassus, A. Willaert, Palestrina, F. J. Haydn, H. Schütz la Bruckner A., L. Janáček, Z. Kodály, G. Faure, C. Saint-Saëns, S. Rahmaninov, I. Stravinsky ș.a.), în viziunea compozitorului basarabean capătă noi valențe, păstrând însă arhetipul textului clasic în latină. Scriitura orchestrală reprezintă un colaj stilistic unde se regăsesc și formule folclorice românești, cele de origine bizantină și preclasică ancorate într-un limbaj neoromantic.

O altă ramificație a tendințelor *neo* este cea de abordare neoclasicistă, care s-a profilat în *Ciclul de fugi*, 4 la număr, unde compozitorul, în scopul de a evita principiile polifoniei bachiene: tehnica responsorială și tonalul abordează o altă modalitate de a dezvolta materialul muzical – prin dezvoltarea variațională și varianțică a temei de la același punct (ton), dar în diverse stiluri. Forma este cimentată de celulele înrudite cu caracter diferit ale aceluiași motiv. Acest principiu de desfășurare a materialului muzical se urmărește în poemul simfonic *Sonata spartă* (*Athanos*) și în cvartetul *Rurale*.

În direcția *neo* se integrează creația pentru cor *Unde ești, bade Mihai*, pe versurile lui Dumitru Matcovschi (1999), interpretată de Corul *Renaissance*, conducător T. Zgureanu, lucrare în care compozitorul utilizează cu precădere procedee polifonice, de micromotive, care prin imitație se aglomerează în clustere.

Dimensiunea *ethno-* se profilează cel mai pregnant în creația simfonică, incluzând patru poeme simfonice monopartite: muzica la spectacolul cu același nume de Anatolie Gondiu *Io, Ștefan voievod* (1994), 1995–2000 *Rugă pentru o durere în alb* – tablou simfonic, *Simfodoina* (2002) pentru orchestra simfonică mare, *Sonata spartă (Athanos)*, – lucrare monopartită pentru orchestra simfonică mare (2003), mai recente sunt circa 15 piese orchestrale la definitivarea cărora compozitorul lucrează actualmente.

Concentrându-ne asupra primei perioade de creație, cele patru poeme simfonice, compuse în decursul unui deceniu (1994–2003), reflectă experimentările compozitorului în ceea ce privește scriitura orchestrală, căutarea unor mijloace de expresie noi, utilizarea diverselor procedee de factură, combinarea diferitor „muzici” într-un stil de sinteză. Poemele sunt încheiate în formă monopartită, cu durata medie de 10 minute fiecare, o tendință generală a simfonismului secolului al XX-lea, cea de cameralizare. Totodată, fiecare din cele 4 poeme beneficiază însă de un *tutti* intens și de anumite particularități distincte de formă și de dramaturgie.

Io, Ștefan voievod (1994) – un poem al cărui dramaturgie este influențată de estetica teatrală, forma sugerează succedarea unor tablouri-dispoziții, alcătuite conform tiparelor specifice teatrale: scena de dragoste, tabloul invaziei ș.a.

Poemul începe cu o colorare a unei imagini medievale, utilizând la bază pedala din acorduri de cvintă la grupul de corzi în registrul grav, pe fundalul căreia se expune liniar motivul stilizat de doină la corn (ex. 1, Largo), iar în opoziție se conturează tema invaziei, într-o mișcare descendentă, greoaie, acest enunț amenințător își începe dezvoltarea de la timbrul rece al flautului (ex. 2, măs. 10), susținut de grupul instrumentelor de lemn, în contrapunct răsunând motive de secundă expuse în registrul grav la grupul de corzi (vla., vc., cb.).

Probabil, din acele timpuri „cea mai veche dragoste” a compozitorului, precum mărturisește el, este orchestra. Prima experiență de lucru cu orchestra fiind în anul 1994, în acest sens colaborarea cu Orchestra Companiei publice „Teleradio-Moldova” devine emblematică: „Sunt un norocos, orchestra e o astfel de mâncare pe care dacă n-o „guști”, nu ai cum s-o înțelegi”. Debutul s-a soldat cu interpretarea muzicii la spectacolul *Io, Ștefan voievod*, piesă semnată de Anatolie Gondiu și montată în scena Teatrului Național „M. Emi-

nescu” în regia lui Ion Cibotaru (1995). Imaginea medievală, de războaie și invazii este realizată în muzică prin stilizarea speciilor folclorului românesc – a doinei, jocului, prin procedee de simbioză a eterofoniei și polifoniei.

Compozitorul experimentează cu componența, utilizând cvintetul de corzi, grupuri camerale reduse, solouri pătrunzătoare și tutti masiv (ex. 3, Măs. 61, cvintetul de corzi).

Scriitura orchestrală se structurează pe alternarea celor două motive, primul într-o expunere modală și celălalt – în expunere acordică. Prima temă (și varianta ei modificată) este expusă fie solo cu pedală (la corn măs. 2, fagot măs. 35, flaut măs. 51, oboi măs. 55), fie în varianta îngroșată cu voci ajutătoare (ex. 4 măs. 17), iar tema medievală revine cu o intensitate tot mai mare orchestrală, dezvoltarea motivică culminând într-un tutti extensiv (ex. 5 măs. 135).

Ca un post-scriptum, în finalul poemului răsună motivul inițial al doinei într-o variantă înrudită la flaut completat de voci secundare la oboi și clarinet I pe fundalul pedalei la corzi (ex. 6, măs. 168).

Tabloul simfonic *Rugă pentru o durere în alb* a fost compus în baza lucrării de licență, compozitorul revenind la partitură în repetate rânduri în decurs de 5 ani (1995–2000). Forma poemului are tangențe cu cea de sonată (fără repriză) prin contrastarea temelor principale cu cele secundare, prin inserarea unor teme-punte și prin utilizarea unor procedee tipice formei de sonată – de dezvoltare a materialului muzical prin secvențe, și prin structura planului tonal.

Tema inițială este enunțată agresiv, deși în nuanța *pp* având funcția de temă principală, în expunere de cvarte (însuși compozitorul mărturisește că e o aluzie la hard rock, în stilul formației britanice Deep Purple) (ex. 7).

Urmează puntea (măs. 16), tema este expusă succesiv la corzi de la același ton (la), celula motivică fiind transpusă mai apoi la diferite înălțimi (mi, si, do# – la viorile I), această mișcare desfășurată în spirală datorită preluării secvențate parțiale, amintește de un dans moldovenesc, ritmizat, accentul metric (măsura 4/4) fiind debalansat de cel ritmic (ex. 8 cifra 10).

Tema secundară amintește de un cântec-romanță de respirație largă, parlando rubato, în expunerea la viorile I colorate de sunarea Glockenspiele (ex. 9, cifra 18).

Dezvoltarea începe cu motivul temei de le-

gătură, preluată în alte registre la grupul de corzi (cifra 23), formând canoane susținute sau intercalate de motivele TP și TS. Subit această încărcătură energetică a sonorităților în crescendo scade, făcând loc TS expusă la vioară solo în c-moll creând senzația de singurătate și deznădejde, o culminație semantică ce aduce în prim-plan starea de rugă (ex. 10, cifra 31). Ulterior, scriitura orchestrală devine tot mai aglomerată în sonorități, creând impresia sunării de orgă, compozitorul utilizează un procedeu orchestral deosebit, unele intrări acordice ale instrumentelor sunt cu întârziere, creând impresia schimbării registrelor sau a pedalei de orgă (ex. 11 tutti, cifra 37).

Poemul se încheie cu o *codă* în baza elementelor temei de legătură, tema inițială fiind expusă succesiv, liniar, cu o imitare la un interval de cvartă la grupul de corzi, urmând varierea motivică a acesteia (ex. 12, cifra 52) până la succesiunile de cvartă a TP și afirmării tonalității inițiale în acordurile finale a -moll.

Simfodoina – un poem compus într-un limbaj modern, creație care a semnalat primirea în calitate de membru la UCMR (secția simfonică) a compozitorului L. Gondiu. Procedeu principal al dramaturgiei este acumularea sonică, ultimul grup instrumental utilizat fiind cel de alamă (măs. 143). Structura se bazează pe două elemente – primul este motivul de doină, în expunerea căruia se utilizează un procedeu înrudit cu eterofonia, denumit de compozitor *octava falsă*, în care octava din registrul grav are mici diferențe/abateri de la cea superioară (ex. 14), iar al doilea motiv – cel de cluster, se acumulează mai apoi având o expunere concentrată și dotată în ritm punctat (cifra 11), dezvoltarea cuprinde teme expuse terasat, în canon, creând o avalanșă sonoră (măs. 65).

Cu privire la poemul simfonic *Simfodoina*, muzicologul V. Axionov relatează: „Însăși denumirea lucrării simfonice de proporții a lui L. Gondiu – *Simfodoina* (2003) mărturisește o nouă încercare (după T. Chiriac, Gh. Mustea, I. Macovei) a simfonizării unor arhetipuri folclorice prin crearea edificiului muzical contemporan, în baza varierii timbrale, facturale, agogice a melodiilor de tip parlando rubato”⁵.

În *Sonata spartă (Atanos pe invers)*, compartimentele expoziție – dezvoltare – repriză urmăresc

o rezolvare a conflictului formei de sonată, creând toate temele contrastante dintr-un singur motiv, totodată toate temele înrudite apar de la aceeași notă (punct), centrul tonal fiind *re*. Doar în culminația generală a lucrării sunt folosite secvențele, transpunând materialul muzical în diferite tonalități. Tema de bază – *re mi fa mi re sol fa mi* – conține un motiv viguros, de sorginte folclorică, cu caracter liric, ce se dezvoltă de la ambitusul unei tetracordii diatonice – la multiple apariții cromatice în diverse orchestrări și manifestări de caracter.

Pornind de la folclorul românesc și cel de natură bizantină, optica se extinde foarte mult, orice tradiții devenind „utile”, elemente diverse fiind asamblate în vederea atingerii integrității lucrării. Compozitorul folosește elemente dintr-o cultură acompaniate cu componente din alte culturi, spre exemplu: în muzica orientală și bizantină – implică procedee polifonice; sau utilizează o factură, armonizarea și mișcarea basului necaracteristice tradiției respective.

Pe lângă creațiile simfonice sus-numite, în creația camerală de ultimă oră se include integral repertoriul formației „Aud”. Profilul formației este muzica balcanică modernă cu influențe orientale, polifonice, de jazz și muzică bizantină. Repertoriul formației „Aud” cuprinde piese de creație proprie, „împachetate” sau re/aranjate în diverse maniere stilistice, printre care – *Fagure* și *Tătăreasca* (de orientare bizantină), *Oaza* (de un caracter hispanic), *Tămâioasa* și *Go and cath, Lorelai* și *Țuța* (tendențe balcanice) ș.a.

Însuși componența formației „Aud” sugerează sonoritățile ansamblului tradițional oriental. Esrajul – un instrument cu posibilități de nuanțare fină – combină efecte moderne cu cele caracteristice muzicii indiene. Dezvoltarea continuă a materialului muzical nu este de natură improvizatorică, fiecare creație având o formă rigidă, cu o factură specifică, trecerea ușoară și firească de la o piesă la alta atestă o unitate stilistică prin formulele ritmice și modale utilizate.

Astfel, interculturalitatea se proiectează în muzică, prin ciocnirea la nivel modal, ritmic, acustic, factual și structural a pattern-urilor din diferite zone culturale, fenomen definit deseori drept metastilistică, unul din multiplele efecte *meta*, de sinteză, ale globalizării.

Referințe bibliografice și note

¹ Interviu realizat de subsemnata, Valeria Barbas, cu Laurențiu Gondiu pentru emisiunea „Ambiant Salon” din 9.11.2014, Radio Moldova.

² Axionov V. Direcții în evoluția muzicii simfonice a compozitorilor din Republica Moldova la confluența secolelor XX–XXI. În: Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice, AMTAP, Chișinău: Tipografia Valinex SRL., 2011, p. 10-11.

³ Interviu realizat de subsemnata, Valeria Barbas, cu L. Gondiu pentru emisiunea „Ambiant Salon”.

⁴ Rădulescu Speranța. Peisaje muzicale în România secolului XX. București: Editura muzicală, 2002, p. 110.

⁵ Arta muzicală din Republica Moldova: Istorie și modernitate. Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău: Grafema Libris, 2009, p. 700.

Ex. 1

Musical score for Ex. 1, featuring Horn in F, Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Contrabass. The tempo is marked 'Largo' and the dynamics are 'p'.

Ex. 2

Musical score for Ex. 2, featuring Flute 1, Flute 2, Oboe, Clarinet 1, Clarinet 2, Bassoon, Viola, Violoncello, and Contrabass. The page number '-52' is visible at the top.

Ex. 3

Musical score for Ex. 3, featuring Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The tempo is marked 'Smo'.

Ex. 4

Musical score for Ex. 4, featuring Violin I, Violin II, Viola, and Contrabass. Dynamics include 'p' and 'mf'.

Ex. 5

Musical score for Ex. 5, featuring Oboe, Bassoon 1, Bassoon 2, Horn 1, Horn 2, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. Dynamics include 'ff'.

Ex. 6

Musical score for Ex. 6, featuring Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass.

Ex. 7

Musical score for Ex. 7, featuring three Clarinet parts and a Bassoon part. The score is in 4/4 time and includes a measure number '1' in a box.

Ex. 8

Musical score for Ex. 8, featuring a Flute part and a Bassoon part. The score is in 4/4 time and includes a measure number '10' in a box.

Ex. 9

Musical score for Ex. 9, featuring multiple woodwind parts including Flute, Clarinet, and Bassoon.

Ex. 10

Musical score for Ex. 10, featuring a Bassoon part.

Ex. 11

Musical score for Ex. 11, featuring multiple woodwind parts with dynamic markings like 'p' and 'ppp'.

Ex. 15

Musical score for Ex. 15, featuring multiple woodwind parts.

Ex. 12

Large musical score for Ex. 12, featuring a full orchestra including Flute, Clarinet, Bassoon, Oboe, Horn, Trumpet, Trombone, Tuba, Percussion, Violin, Viola, Cello, and Bass. The score includes measure numbers 37, 52, 53, and 54.

Ex. 13

Musical score for Ex. 13, featuring multiple woodwind parts with dynamic markings like 'p' and 'ppp'.

Ex. 14

Simfodoina

Lucretia GONDU

Musical score for Ex. 14, titled 'Simfodoina' by Lucretia Gondu, featuring multiple woodwind parts.

Enescu: les années d'apprentissage

Rezumat

Enescu: anii de studii

Prezentul articol este dedicat opusurilor timpurii semnate de G. Enescu, cu precădere celor scrise în anii de studii la Viena și la Paris. Lucrările „de școală” (simfoniile, *Concertul pentru vioară și orchestră*, *Sonata pentru vioară*, *Balada pentru vioară și pian* etc.) fac mărturia unei precocități componistice, a unei remarcabile măiestrii academice, a unui simț aparte pentru scriitura orchestrală și a unei apetențe pronunțate pentru amplele desfășurări simfonice. Și la nivelul unor însemne stilistice, și pe palierul unor obsesii melodice, creațiile la care ne referim anunță operele de maturitate ale maestrului.

Autorul analizează în special *Concertul pentru vioară și orchestră*, scris de Enescu la 14 ani și interpretat în premieră la Cluj, în 2014.

Se pun pe tapet și aprecierile elogioase la adresa junelui compozitor român făcute de profesorul său, J. Massenet.

Cuvinte-cheie: George Enescu, anii de studii, lucrările de școală, precocitate componistică, măiestrie academică, gândire simfonică, anticiparea performanțelor de maturitate.

Summary

Enescu: the years of study

The present article is dedicated to the early works by George Enescu, mostly written during his studies in Vienna and Paris. The „school” works (some symphonies, *Concerto for Violin and Orchestra*, *the Sonata for violin*, *Ballad for violin and piano*, etc.) testify the early makings of a composer of an outstanding academic excellence, of a particular sense for orchestral writing, and of a strong desire for large symphonic works. As for the stylistic manifestations, as well as melodic obsession, the works in question, are a forerunner of the mature works of the master.

The author has made a separate analysis of the *Concerto for Violin and Orchestra* written by G. Enescu at the age of 14 years, which was first performed in Cluj in 2014.

The article also includes the logistic appreciations made by his teacher Jules Massenet to the young Romanian composer.

Key words: George Enescu, years of study, school works, makings of a composer, academic skills, symphonic vision, anticipation of maturity heights.

Si on examine les oeuvres écrites par Enescu durant ses études à Vienne et à Paris, on peut déceler, en dehors des influences subies, certains traits qui vont bâtir sa conception musicale dans le futur. D'abord, il s'agit d'une étonnante maîtrise concernant les données de base de l'écriture musicale qui concerne également ses oeuvres symphoniques et concertantes, les cantates, la musique de chambre ou la musique vocale.

On peut parler d'une vision orchestrale déjà mature, visible dans ses symphonies „d'école”, dont

la quatrième était sa préférée, voir sa présence dans les programmes qu'Enescu dirigeait plus tard. Il s'agit aussi d'un certain „souffle” symphonique (de souche allemande, surtout) qui va dominer aussi ses oeuvres de maturité.

Il est superflu de parcourir le catalogue très riche (oeuvre tellement remarquable de la regrettée Clemansa Firca), mais nous pouvons nous arrêter devant quelques moments significatifs.

Premièrement on peut observer certaines esquisses qui ont engendré plus tard des oeuvres

capitales de l'auteur, je pense surtout à la symphonie de chambre, son chant de cygne.

On sait que – malade – Enescu n'a pas pu corriger tout seul les dernières touches (surtout les nuances) de la partition, appelant à son fidèle émule Marcel Mihalovici.

Si on examine le thème de début, on constate sa présence, sous une forme primaire, dans les esquisses d'un *Septuor*, qui date d'environ 1900, ayant la même tonalité, Mi majeur. C'était un processus qui rappelle le même parcours que Beethoven a suivi, de la Phantasie pour piano et orchestre, au Finale de la *IX-ème Symphonie*. D'ailleurs, Enescu même soulignait qu'un thème „n'est pas un point de départ, mais un résultat”.

Une autre oeuvre significative qu'on nous a révélé sa création à Cluj, en novembre 2014, est un concert pour violon et orchestre datant de 1895, dont nous possédons ses premières deux parties entièrement orchestrées.

La première partie a été jouée par l'auteur et l'orchestre du Conservatoire de Paris en mars 1996, à la salle Pléyel et fait témoignage d'une maîtrise académique remarquable et d'une souveraine maturité de l'écriture orchestrale. Quant à la partie du soliste, on peut apprécier surtout la cadence, où le talent du violoniste-compositeur est impressionnant.

La valeur esthétique du *Concert pour violon* dont être déchiffré dans le contexte où le jeune Enescu (à 14 ans et quelques mois), à peine venu de Vienne, écrivait une oeuvre d'une impressionnante tenue académique, qui continuait les traditions allemandes, de Mendelssohn jusqu'à, disons, le jeune Brahms. La maturité d'une pensée symphonique ample, d'une orchestration impeccable, ainsi qu'une écriture solistique brillante (surtout dans la cadence) sont quelques traits qui définissent l'oeuvre.

Le manuscrit nous révèle la précocité du génie d'Enescu.



George Enescu

Nous remercions vivement de Musée Enescu pour la célérité avec laquelle nous a fourni le manuscrit. La première partie, déjà entendue à Cluj, est d'une richesse mélodique remarquable, la forme traditionnelle du concerto classique étant scrupuleusement respectée. Une première exposition de la forme de sonate est présentée par l'orchestre, étant reprise après par le violon solo, culminant par la cadence très sollicitante pour le soliste. L'orchestration, très souple, met en valeur les bois, sans oublier les cantilènes généreuses et les soufflé symphonique d'une ampleur qu'on va retrouver aussi dans ses oeuvres de maturité.

Nous attendons aussi, la deuxième partie, pour avoir une idée sur cette page inédite. Dans le livre de Noel Malcolm „George Enescu, his life and music”, l'auteur observe dans le Concert pour violon „une mixture brahmsienne” qui conduit vers „une entrée solo dramatique, mais traditionnelle”, et une série d'arpèges „in modo di recitativo”.

Après la première partie, déjà jouée par Enescu en Mars 1896, la deuxième partie, caractérisée par Malcolm comme „un gentil (gentle) Andante in 6/4, avec une vigoureuse section médiane” était écrite en été 1896, mais sans avoir troisième partie finale. Cette deuxième partie, jamais jouée et sans avoir le matériel d'orchestre (comme la première faite par Enescu lui-même) verra le jour prochainement dans un autre concert à Cluj. Il faut remarquer que en cette année 1895, Enescu a écrit sa première Symphonie „d'école” en Re mineur (dirigée par l'auteur à Bucarest en 1934) la cantata *Vision de Saul*, une *Tarantelle pour violon et piano*, la *Cantate biblique Ahasverus* (un prologue seulement), une *Sonate pour violon*, la *Balade pour violon et piano (où orchestre)*, une ouverture tragique et la *II-ème Symphonie „d'école”* en Fa majeur.

Étudier ces oeuvres de jeunesse, voilà une tâche importante pour non musicologues et interprètes, car elles nous dévoilent le génie précoce d'Enescu et son travail assidu dans ses années d'apprentissage on a gardé aussi deux commentaires significatifs de Massenet, son professeur, sur les compositions d'Enescu. En mars 1895, il a présenté la première partie de la *Symphonie en Re mineur*, pour laquelle il a en une affection spéciale. Dans son interview avec Gavoty, il a joué un passage disant que „c'était très Brahmsien, mais ça a sonné pas mal”, et l'opinion de Massenet était: „très remarquable, extraordinaire par son instinct pour le développement”.

Il a commenté, aussi, une „scène épique” de la *Vision de Saül*: „un instinct pour l'écriture sym-

phonique, development, unité, et une très vraie conception sur le point de vue dramatique”.

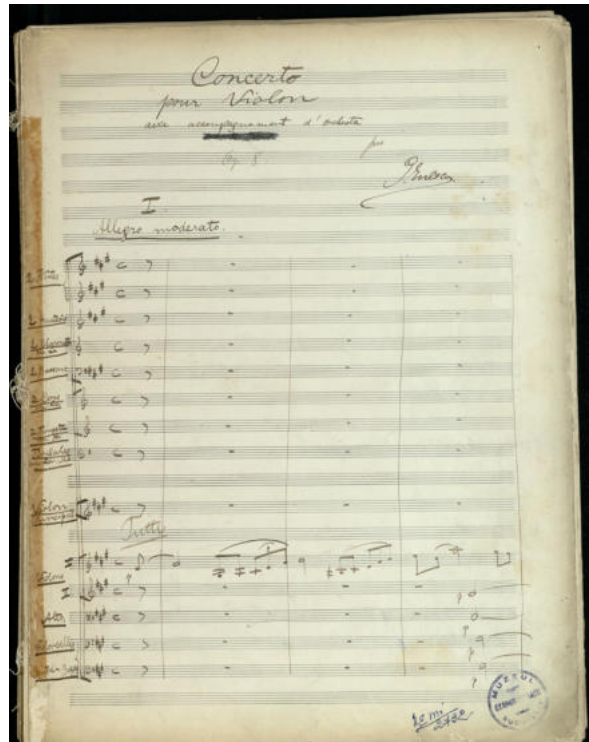
En fin, Massenet a commenté sur la première scène de la *Cantate Ahasverus*: „étonnante dans les termes du development, et beaucoup plus „moderne” dans ses harmonies que les oeuvres de l’année passée” (Koechlin „Souvenirs de la classe de Massenet”).

De cette période datent aussi des oeuvres comme un *Trio*, une *Quintette avec piano*, dédiée à son professeur Marsick, finalisée en automne 1896 et, surprise, une première partie d’une *Suite Roumaine*.

Elle est datée decembre 1896 et contient l’orchestration de l’actuel Hymne National *Deșteaptă-te, Române*, amplifiée par un commentaire médien (en majeur) qui nous montre encore une fois la pensée d’un symphoniste. Après le Poème Roumain, Enescu s’avère de nouveau un musicien profondément lié aux valeurs d’un ethos national, don’t il reste l’un des représentants les plus importants et fidèles.

P. S. Voici quelques commentaires dans une lettre d’Alain Paris, chef d’orchestre et musicologue francais tres connu, sur les oeuvres de jeunesse d’Enesco.

Je viens de lire ta contribution sur le jeune Enesco. C’est passionnant car cette partie de sa production est vraiment un creuset où se trouve l’héritage européen. Moderne à plus d’un titre, ce cher Georges, ou plutôt prophétique. Car contrairement aux autres nationalistes, il a pu mettre en valeur ses



La première page du *Concert pour violon*.

propres racines grâce à l’assimilation des racines des autres. Très brahmsien, oui. Mais si finement orchestré, une transparence que l’homme à la barbe n’aurait jamais su créer, même s’il en avait eu envie. Brahms est l’homme des strates, la couleur lui importe peu. Enesco la recherche d’emblée, et j’imagine dès ces premières œuvres; en tout cas c’est ce que j’ai perçu dans celles que j’ai pu entendre.

Bibliographie sélective

Firca Clemansa. Noul catalog tematic al creației lui George Enescu. București: Editura Muzicală, 2010.

Malcolm Noel. George Enescu. His Life and Music. London: Toccata press, 1990.

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

Bentoiu Pascal. Masterworks of George Enescu. Scarecrow Press, Maryland, USA, 2010.

Taranu Cornel. Enesco dans la concience du present. București: Editura Științifică și Enciclopedică, 1981.

Unele aspecte de lucru asupra repertoriului liric național (pe baza rolului Elzei din opera *Dragon* de E. Lazarev)

Rezumat

Unele aspecte de lucru asupra repertoriului liric național (pe baza rolului Elzei din opera *Dragon* de E. Lazarev)

Articolul de față prezintă reflecția autoarei asupra istoriei apariției, conceptului, stilului vocal al operei *Dragon* semnate de compozitorul E. Lazarev. Autoarea analizează tehnica vocală a acestei creații, unele aspecte ce țin de jocul actoricesc, regie, scenografie a creației vizate. Sunt evidențiate și trăsăturile interpretative ale partidei Elzei.

Cuvinte-cheie: Eduard Lazarev, opera-satiră, spectacol, dirijor, regizor, actor, cântăreț de operă.

Summary

Some aspects of working on the national lyric repertoire (on the basis of Elza's role in the opera *Dragon* by Eduard Lazarev)

The article presents the author's reflections on the history of the appearance, the concept, and the vocal style of the opera *Dragon* by the composer E. Lazarev. The author analyses the vocal technique of the given creation, some aspects that are related to the acting, directing, and scenography. The interpretative features of Elza's part are also pointed out.

Key words: Eduard Lazarev, opera-satire, performance, conductor, director, actor, opera singer.

În dezvoltarea operei moldovenești, un loc primordial îi este acordat compozitorilor autohtoni. Iată doar unii din ei: *Grozovan* (1956) și *Aurelia* de D. Ghershfeld (1959), *Inima Domnicăii* de A. Stârcea (1960), *Dragon* de E. Lazarev (1976), *Capra cu trei iezi* de Z. Tcaci (1967) ș.a. În ciuda diversității de gen și stil, opera *Dragon* de E. Lazarev ocupă un rol deosebit. Compozitorul a fost îndreptat spre genul de *opera-satiră*. Libretul operei a fost creat de către R. Olisevski și E. Lazarev în baza piesei lui E. Șvarț, create în perioada celui de-al Doilea Război Mondial (anii 1942–1944). Compozitorul E. Lazarev a fost cunoscut ca autorul operei *Ploșniță*, baletelor *Spada frântă*, *Antoniu și Cleopatra*. Autorul a lucrat asupra operei aproximativ opt ani. Muzicologii și criticii de artă au numit aceasta producere – un mare experiment creativ al teatrului.

Spectacolul a fost întărit pentru realizare la Teatrul de Operă din Moldova în toamna anului 1975, dar premiera operei a avut loc un an

mai târziu. Fiind studenta anului 4 a Institutului de Arte „G. Musicescu”, am fost invitată de către administrația teatrului de operă pentru interpretarea partidei Elzei. Rolul acesta debutant la teatru a devenit totodată și lucrarea mea de diplomă. Anume cu acest spectacol a început lucrul mai serios asupra stilizării muzicii moderne¹. Chiar la începutul carierei mele creative am avut fericita ocazie de a lucra cu realizatori de spectacole talentați și cu parteneri excelenți, ca dirijorul D. Goya, regizorul Iurie Petrov, interpreții-actori B. Raisov, V. Mironov, V. Zaklikovski, I. Paulencu, A. Jarikov. Deoarece am fost introdusă ca participantă în spectacol mai târziu decât ceilalți, am fost nevoită să însușesc materialul muzical foarte repede.

Iată cum a caracterizat realizarea operei lui E. Lazarev renumitul regizor de operă B. A. Pokrovski: „Compozitorul E. Lazarev în colaborare cu teatrul au reușit să reprezinte o imagine aluzivă a unei povești sonore și scenice a fatalității violenței și fricii, asupririi și nedreptății. Asocierile dau

naștere la crearea tabloului lumii moderne: uneori a evenimentelor în sudul Africii, alteori în Chile... Opera este scrisă cu pasiune. În ea nu găsim întotdeauna domole sau goana după o melodie pur și simplu plăcută. Muzica este expresivă. În partitură sesizăm pulsul unui creator sovietic, ne dăm seama când el iubește, când urăște, în cine are încredere, pe cine blestemă. Este o luptă pentru anumite categorii etico-morale. Compozitorul își urmărește un scop, „obiectivul lui major” – distrugerea «puterii dragonului», în ce formă ar exista esența aceasta malefică pe pământ”².

Colectivul creator a început lucrul asupra operei cu un interes major, entuziasm și inspirație – a fost un lucru actual și neobișnuit. Trebuia de înșușit limba excepțională al operei muzicale, cu ajutorul căreia E. Lazarev a exprimat gândurile și sentimentele omului modern – ceea ce era dificil nu numai compozitorului, dar și interpretului și spectatorului.

Dificultatea principală pentru interpreți îi revenea intonării vocale a partidelor operei. Alături de maniera tradițională de interpretare, în operă au fost utilizate multe fragmente în care compozitorul renunța la sonoritatea tradițională. În clavierul de operă, miraculos păstrat, compozitorul acordă o atenție deosebită explicației acestui moment. El introduce o marcare deosebită, așa numita „cheița roșie”, care pe clavier este într-adevăr marcată cu culoarea roșie. Cum afirmă E. Lazarev, ea „trebuie îndată să atragă atenția și să transpună atenția interpretului-vocalist asupra continuării vocalice a partidei”³. În continuare: „aparitia „cheiței roșii” în partida interpretului semnifică trecerea imediată de la cânt la vorbirea notată sau, mai bine zis, la cea de registru pe tonuri. Datorită faptului că autorul indică interpretului o tonalitate relativ definită și un metroritm bine determinat, vorbirea aceasta nu va fi cea uzuală sau „anarhică” după dorința interpretului. Ea trebuie interpretată cu precizie deosebită în registrele indicate și într-un ritm bine controlat. Vorbirea de registru pe tonuri trebuie să fie memorizată ca orice partidă vocală”⁴.

Partidele vocale ale operei sunt foarte complicate, dar precise și naturale din punct de vedere psihologic. În partidele lui Dragon, Burgomistru și ale lui Henri, în afara cântului obișnuit, au mai fost utilizate multe tehnici de vorbire falset. În timpul repetițiilor, E. Lazarev atrăgea mereu atenția la specificul operei *Dragon* și la muzica ei, care nu putea fi interpretată cu o sonoritate academică – ceea ce reprezintă un alt stil. Cerințele acestea

se adresau îndeosebi interpretării partidelor personajelor negative. Un astfel de procedeu ajuta la crearea caracterelor, la construirea dramaturgiei deosebite a operei satirice. Uneori muzica nu era prea plăcută la auz, îndeosebi în combinație cu vorbirea sau cântarea falset. Pentru însușirea acestui stil, interpretul avea nevoie de multă muncă (cu compozitorul și de site stătător), în vederea căutării tonalității vocale necesare.

Lucrul era atât de interesant și neobișnuit, încât noi nici nu observam trecerea timpului. Interpreții au lucrat foarte mult asupra intonării textului împreună cu dirijorul, realizatorul D. Goya, și E. Lazarev. E. Lazarev mereu menționa: cu condiția articulării precise, percepției corecte ai tonalităților muzicale și de vorbire, intenția compozitorului devine mai clară și mai interesantă spectatorului.

Partida Elsei în operă cuprinde un material muzical diversificat și complex. De exemplu: în scena Elsei și Lancelotului (p. 53 clavier), ce reprezintă momentul primei întâlniri a eroilor, partea vocală este încă instabilă, fragmentele vorbirii intonate alternează în ea cu frazele cu caracter de cantilenă.

În aria Elsei, „vorbirea înregistrată” se întâlnește în scena de grup din primul act (p. 92-93), în *Scena Elsei și Lancelotului* din primul act (p. 122 clavier), în scena *Finală* din primul act (*scena lui Henri și Elsei* (p. 163 clavier)). În ceea ce privește cantinela vocală, pe parcursul operei, în partida eroinei, ea era utilizată foarte limitat și avea o „încărcătură” emoțională foarte diversă. Rolul important în dramaturgie îi este acordat Ariozei Elsei *În orașul nostru somnoros* (p. 61), finalului primului act (*Allegro, Tempo di Marcia*), în care compozitorul întrușipează sentimentul de ură al eroinei față de Henri. Partea vocală utilizează îndeosebi registrul de jos mezzo-soprano și conținea mișcarea sunetelor în ascendență cromatică re-do diez-si-si bemol (p. 177 clavier).

În scena Elsei și a lui Lancelot din al doilea act, partida eroinei a fost construită din alternarea frazelor scurte, intonațiilor cromatice ce transmiteau dramatismul situației și neliniștea eroinei. Erau prezente multe treceri dintr-un registru în altul, ceea ce necesita o posedare perfectă a vocii, pentru transmiterea tensiunii dramatice a frazelor muzicale. În scena Burgomistrului cu Elsa în al treilea act (p. 44), arioso eroinei a fost bazat pe dezvoltarea secvențială a frazei de început, care se repeta de la sunetele *re-do becar- si bemol*, creând efectul concentrării culorilor vocale. În acest ario-

so, eroina a exprimat sentința morală locuitorilor, care nu au putut „să omoare dragonul din ei înșiși”.

Din exemplele de operă propuse se observă bine că în partida Elsei cantilena apare treptat, pe parcursul întregului act, simbolizând creșterea morală a eroinei. Punctul culminant devine *Rugăciunea Elsei* din al treilea act (p. 87 clavier), precedând *Scena finală* a operii. Aici E. Lazarev a recurs la o melodie excelentă, bazată pe o respirație largă, a utilizat *do-majorul* diatonic în contrapunerea cu melodica cromatizată numerelor precedente. Accentul a fost pus pe registrul de mijloc și cel de sus mezzo-soprano și necesita utilizarea tonalităților calde, bogate în timbru diferit al vocii, pentru a sublinia conceperea umanistică a operii.

Opera lui E. Lazarev pune noile obiective în domeniul regiei și actoriei. În special, dramaturgia operii a necesitat dezvoltarea abilităților deosebite în arta actoriei: noi încercam să fim mai mult actori, cum spunea B. Pokrovski, creatori, dar nu pur și simplu vocaliști clasici, pentru că aceasta ar fi in-utul. Personaje negative ce posedau tehnici falsetto, declamarea sinistră, scoasă în evidență datorită muzicii emoționale, atotcuprinzătoare, ofereau posibilități mari pentru improvizare și dezvoltarea imaginii personajului.

Paralel cu arta scenică și plastica specifică a rolurilor (de la actori se cerea o dăruire de sine enormă în lucrul cu plastica, corespunzătoare stilului de muzică), foarte neobișnuită și eficientă era arta scenică creată de către scenograful M. Mukoseeva. Pe un cerc rotativ a fost construită o cetate din papier-mache: în principiu, acesta era un orașel mic cu stradele și piețe mici. Rotirea cercului schimba imaginea scenică, racursiul decorului, dând regizorului posibilități mari pentru realizarea mizanscenelor deosebite.

În ceea ce o privește pe Elsa, regizorul Iurie Petrov atrăgea permanent atenția la faptul că eroina

este imaginea centrală al operii, care a fost supusă evoluției⁵. Dacă la începutul spectacolului ea a fost supusă și era gata să se resemneze de soarta sa de jertfă a Dragonului, atunci în continuare a avut loc transformarea imaginii personajului: în final eroina protestează contra violenței, dragostea pentru Lancelot îi dă forță pentru a lupta și a câștiga. Elsa, regăsind propriul ei Eu, eliberată, începe să creadă în dreptate și bucuria vieții, descoperind, totodată, toată bogăția personalității omenești.

Aș dori să spun câteva cuvinte despre soarta scenică a operii *Dragon* a lui E. Lazarev. Limbajul muzical complicat al operii, imaginea scenică a personajului nu era întotdeauna la fel de reușită. Cu toate că repetițiile erau frecvente, ele nu erau destule. Cum se zice, spectacolul trebuia mereu să fie „ținut în mâini”, totodată fiind în căutarea noului. Cu părere de rău, deja la al doilea spectacol, mult a fost pierdut, și criticii scriau că teatrul nu a reușit să păstreze ceea ce a fost făcut. Au trecut doar două spectacole, E. Lazarev era atât de amărât încât a luat din teatru partitura și spectacolul pur și simplu a dispărut din repertoriu.

Din punctul de vedere al modernității, importanța acestei opere e dificil de a fi apreciată la justa ei valoare. Opera *Dragon* a lui E. Lazarev rămâne o creație unică, sintetică, în care sunt reunite armonios muzica, cuvântul, acțiunea scenică. Pentru prima dată în istoria muzicii moldovenești, E. Lazarev a introdus în practicarea operii „vor-birea de registru pe tonuri”, a lucrat asupra sistemului de marcarea a acestor sunete, la fel, a instruit soliștii teatrului asupra tehnicii de interpretare a acestui procedeu. Spectacolul a făcut un pas înainte spre însușirea noilor procedee în scenografia și regia operii, în perceperea artistică a problematicii moderne. Realizarea acestui gen de operă – opera-satiră – până în zilele noastre rămâne unica în istoria operii autohtone.

Referințe bibliografice și note

¹ Până la momentul acesta, uneori, după rugămintea unor compozitori moldavi, interpretam operele lor noi la consiliul Uniunii Compozitorilor, dar acestea erau cântece și romanțe.

² Покровский Б. Талант и время. În: Советская Молдавия. 1976, 14 октябрь, p. 3.

³ Лазарев Э. Дракон. Опера в 3-х актах по мотивам пьесы Е. Шварца. Либретто Р. Ольшевского и Э. Лазарева. Клавир (рукопись).

⁴ Ibidem.

⁵ Deseori, după repetiții la teatru, noi cu întregul grup de interpreți mergeam acasă la E. Lazarev, și continuam lucru atât asupra momentelor muzicale, cât și asupra celor scenice ale rolurilor.

Ana-Maria PLĂMĂDEALĂ

Creația cinematografică a lui Emil Loteanu din anii '70: de la mit la demitizare

Rezumat

Creația cinematografică a lui Emil Loteanu din anii '70: de la mit la demitizare

Apelând la virtualitățile generoase ale metodei psihobiografice, autorul demersului întreprinde o reexaminare și o reconsiderare în autentice contexte socioculturale a primei etape a refugiului lui Emil Loteanu la Moscova. Scrutarea critică a acestei extrem de complexe și controversate faze a creației regizorului se soldează cu detronarea dogmelor și stereotipurilor încetățenite, impulsionând descoperirea unor profunzimi filosofice și psihologice ale discursului nebănuite anterior.

Situând studiul la interferența contextelor socioculturale din URSS și RSSM, s-au relevat în toată amploarea dramaticele stări de spirit determinate de dublul exil al cineastului – din patria istorică (Basarabia) și din patria artistică (neoromantismul).

Pentru prima oară în studiul artelor, prin filmele confesionale ale cineastului *O șatră urcă în cer* și *Dulcea și tandra mea fiară*, a fost scoasă în evidență ponderea demersurilor spirituale ale artiștilor basarabeni în procesul opozițional al „supraviețuirii prin cultură”.

Un alt fenomen, surprins recent, se referă la convergența în această perioadă a două tendințe artistice aparent antinomice – mitizarea și demitizarea, rod al polemicii interioare a regizorului atât cu timpul, cât și cu propria creație.

Cuvinte-cheie: neoromantism, mitul eternei libertăți, mitul eternului feminin, refugiu-exil, femeie ideală, maximalismul romantic, demitizare, examen de conștiință, autodescriere, autoanaliză, spulberarea visurilor, condiția pygmalionică.

Summary

Emil Loteanu's film creation in the 1970s: from myth to demythisation

Appealing to the generous aesthetic and philosophical principles of psychobiography method, the author of this research has undertaken the reconsideration and reassessment of the first phase of Emil Loteanu's refuge to Moscow in authentic socio-cultural contexts. The critical review of this highly complex and controversial creative phase of the film director leads to the dethroning of some entrenched stereotypes and dogmas, thus stimulating the discovery of some philosophical and psychological depths of the discourse, previously unsuspected.

Being placed at the interference of the socio-cultural contexts in the USSR and the MSSR, the study reveals to full extent the filmmaker's dramatic spiritual states, caused by his double exile – from the historical homeland (Bessarabia) and from the artistic homeland (neo-romanticism).

By means of the confessional films of the filmmaker, *A Gypsy Camp Rises to the Sky* and *My Sweet and Tender Beast*, it is for the first time in the study of arts that the share of the spiritual approaches of the Bessarabian artists is highlighted in the oppositional process of „survival through culture”.

Another previously unexplored phenomenon refers to the convergence in this period of the cinematographer's creativity of two apparently contradictory artistic trends such as mythisation and demythisation, the result of the filmmaker's internal debate directed both towards time and to his own creation.

Key words: Neo-Romanticism, myth of eternal freedom, myth of the eternal feminine, utopia, perfect woman, romantic maximalism, demythologization.

Mesajul autorului acestui articol, axat pe revizuirea și reconsiderarea primei etape a refugiuului regizorului Emil Loteanu la Moscova, este impulsivat de aspirația de a aboli atât atitudinea superficială și sfidătoare a criticilor moscoviți, cât și propria miopie profesională.

Întru restabilirea adevărului artistic în speranța ispășirii vinei colective și personale, scopul acestui articol vizează conștientizarea în toată amploarea socioculturală atât a impactului destinal pentru artist al părăsirii patriei regăsite (în 1952!), cât și a vicisitudinilor dramatice ale asimilării într-un nou context etno-cultural în preajma imanenței transformării refugiuului în exil. Perioada glorioasă, dar și cea mai complexă, paradoxală și zbuciumată, marcată de o neostoită nostalgie paradisului pierdut, se dezvăluie doar în urma apelării la metodele avansate ale psihobiografiilor și evocării celor mai importante manifestări ale contextului istorico-cultural al stagnării timpurii.

În altă ordine de idei, reevaluarea acestei etape dramatice devine posibilă doar în urma raportării demersului ființial al lui Emil Loteanu la curentul exponențial al artei est-europene – neoromantismul¹. Numai regăsirea cuibului adecvat personalității artistice a regizorului a deschis noi oportunități pentru scrutarea psihanalitică a hăurilor dintre credourile spirituale ale înflăcăratului romantic și realitatea searbădă și sumbră a anilor '70, evidențind acuitatea unor stări de spirit improprii neoromantismului epocilor precedente. Spectrele metodologice noi au determinat descoperirea în creația cineastului din această perioadă a unor mutații ontologice absolut neprevăzute.

Cea mai uluitoare s-a dovedit surprinderea în subsidiarul discursurilor cinematografice inspirate *O șatră urcă în cer* (1975) și *Dulcea și tandra mea fiară* (1978), demitizarea succesivă a două mituri ce constituie esența semantică a metamitului visului romantic axat pe interferența mitului eternei libertăți cu mitul eternului feminin. Ni se pare semnificativ că anume cel mai înflăcărat promotor al perenității virtuților romantice din spațiul mirotic, cu predilecție de geneza mitologică, a relevat apusul definitiv al celei mai încântătoare utopii a omenirii, dar și, prin dramatismul propriului destin creator, drumul în niciunde al adepților purității inspiratului curent artistic într-o societate dezumanizată.

La fel de importantă devine evocarea contextului sociocultural al RSSM în perioada restalinizării societății sovietice, ceea ce a condus la revigo-

rarea urii de clasă a ideologilor comuniști vizavi de oameni de cultură.

În RSSM bodiulistă, animozitatea înverșunată față de intelectuali, în general, și artiști, în special, nu se poate compara cu nicio altă republică ex-sovietică, prigoana, cum ne demonstrează mărturiile selectate din arhiva de partid, luând forme dintre cele mai perverse și perfide. În urma acestor lupte crâncene ale puterii sovietice cu artiștii exponențiali s-a ajuns la rezultatele scontate: decapitarea cinematografului (în urma emigrării lui Kalik, Loteanu, Derbeniov, Lâsenko, Mursa), a teatrului (văduvit de un dramaturg de talia lui Ion Druță și de un regizor înzestrat cum este Ion Ungureanu), a muzicii de estradă (în urma plecării lui Eugen Doga și reîntoarcerii în Siberia a lui Mihai Dolgan, născut acolo de părinții deportați).

Începe o perioadă halucinantă prin paroxisumul paradoxurilor cultural-artistice. Centrul căutărilor artistice în albia demersurilor ancestrale românești se mută din Chișinău la Moscova, memoria ripostând uitării. A urmat aproape un deceniu când flacăra românismului lumina din metropola sovietică prin piesele lui Ion Druță, montate de Ion Ungureanu, prin muzica inspirată a lui Eugen Doga, prin filmele „rusești” ale lui Loteanu, dar și din Siberiei de gheață se revărsa plânsul chitarelor lui Mihai Dolgan. Astfel, diaspora moldovenească reușea ceea ce cei din RSSM nu aveau cum s-o facă – să asigure continuitatea procesului artistic basarabean. În această misiune sacră dar și dramatică și-a dat concursul generația de aur a culturii naționale, verva neoromantismul în varianta basarabeană fiind impulsivă în prima etapă a refugiuului de o necurmată nostalgie a patriei pierdute.

Biografiile de creație ale celor mai valoroși și incomparabili artiști basarabeni se înscriu pregnant în traiectoria dramatică a „refugiuului-exil”, urmărită de noi în articolul consacrat acestei probleme cruciale a artei autohtone. În studiul cu statut de pionierat au fost scoase în evidență repercusiunile acestui dat istoric asupra evoluției conștiinței artistice a creatorilor². La fel de vitală rămâne decodificarea rezonanței social culturale aparte a cristalizării în metropola sovietică în plină desfășurare a stagnării a unei insule de un vibrant lirism confesional. Impactul extraordinar asupra spectatorilor al operelor basarabenilor refugiați, confirmat de certificate documentare, demonstrează atât caracterul universal și general uman al arhetipurilor ancestrale interzise în RSSM, cât și situarea mesajului neoromantic cu preponderența

virtuților spirituale în avangarda „supraviețuirii prin cultură”.

Pentru prima oară în studiul artelor se întreprinde conștientizarea rolului aparte al diasporei moldovenești în procesul fâțiș al boicotării rigorilor absurde ale realismului socialist, eroii romantici în versiunile inspirate ale lui Ion Druță, Emil Loteanu, Mihai Volontir, îndeplinind misiunea majoră a unor atlanti ce țineau cerul artei adevărate.

Una dintre cele mai paradoxale particularități ale desfășurării neoromantismului anilor '70 este imperativul părăsirii spațiului ezoteric și elitist al filmului de autor cu factura lui exclusivistă a cunoașterii „psihologiei profunzimilor”, potrivit și hațina filmului comercial denigrat cu înflăcărare în perioadele anterioare. Cineaștii refugiați din Moldova bodiulistă sunt impuși să se ralieze din start acestei schimbări de esență. Or, și Emil Loteanu și Eugen Doga au fost găzduiți de metropola sovietică în cadrul Asociației Experimentale (ЭТО), proaspătul director al căreia era Leonid Mursa, cel izgonit din RSSM din așa-numite „apucături naționaliste”. Amândoi trebuiau să demonstreze chiar cu primul lor film că sunt compatibili la toate capitolele cu colegii moscoviți, având capacități deosebite de a se înscrie în condițiile occidentale de esență comercială ale asociației avangardiste.

Loteanu era călăuzit de ideea că asimilarea într-un nou mediu etnico-cultural nu va însemna înstrăinarea de tradițiile spirituale ale propriului neam, ci, dimpotrivă, va spori fructificarea lor într-un nou context etnic. Era un deziderat utopic al unui romantic ce nu conștientiza și nu accepta condiția sa de exilat, căruia nici în ruptul capului nu-i venea să creadă că Moldova va deveni pentru decenii o țară imposibilă pentru veritabila creație.

În timpul filmării *Șatrei...*, Emil Loteanu, aidoma lui Eugen Doga, a fost fascinat de sentimentul eliberării de sub tutela dictatorială a ideologilor moldoveni, considerând că Moscova, ce l-a găzduit într-un moment de ananghie, îi va deschide orizonturi nemărginite în creație. De aceea *O șatră urcă în cer* este întrepătrunsă de acel elan creator de excepție și de acea speranță a unui incitant început, ce inaugurează în film o palpitantă atmosferă de o perpetuă tinerețe cu încrederea ei copleșitoare în viitor.

E semnificativ faptul că primul film realizat de Loteanu în Rusia a devenit un imn al libertății. Pasiunea cu care era elogiât acest sentiment mareț – idealul constant al romanticilor – era determinat de constrângerile brutale prin care i-a fost dat să

treacă regizorului anume atunci când a atins culmele creației sale, realizând „Lăutarii”.

Șatra... prezintă neîndoios un poem cinematografic, înduioșător prin pitorescul naturii, caracterelor, muzicii. Un poem care respiră aerul libertății nemărginite, sublimând nostalgia omului modern față de paradisul pierdut al copilăriei. Cântecul și dansul prin care vorbește filmul emană sfidarea convențiilor sociale întru destăinuirea expansivă a celor mai tainice zone ale sufletului uman în spațiul misterios și mitic al extazului creator.

Șatra... s-a revărsat ca o furtună pe ecranele lumii, captivând spectatorul prin vise uitate și dorințe camuflate. În spațiul ex-sovietic, popoarele căruia lăncezeau în amurgul „socialismului dezvoltat”, filmul a incitat spiritele, trezind speranța unei alte existențe. Și încă un principiu de fond acapara omul modern scârbit de proza vieții: evadarea din real întru cunoașterea frumosului desăvârșit. *Șatra...* copleșește prin frumusețea ingenuă a naturii, prin frumusețea suavă a eroinei filmului, Rada, și prin făptura chipeșă a lui Zobar, prin frenezia vitală îngemănată cu nostalgia răscolitoare a muzicii țigănești.

Energia artistică debordantă a regizorului, pitorescul etalat la rang de sublim, splendoarea discursului muzical, reverberația paradigmelor și arhetipurilor mitice se revarsă pe ecran ca o răbufnire a speranței în viitoarele cuceriri și mai spectaculoase. Or, acest sentiment era confirmat de succesul excepțional al filmului la festivalurile internaționale, aria de extindere fiind mult mai largă decât în cazul „Lăutarilor”. De această dată și America, prin elogiile aduse filmului, s-a asociat admiratorilor europeni ai creației lui Loteanu. Spre deosebire de *Lăutarii*, *Șatra...* i-a dăruit regizorului clipa îmbătătoare de a savura aplauzele furtunoase ale spectatorilor, elogiile criticilor de film, deci de a participa personal, urcând pe scenă ca să-și primească Scoica de aur și alte distincții prestigioase, la actul sublim al recunoașterii mondiale a talentului său de cineast renumit. În aceste momente de glorie, de împlinire, el a simțit, după cum mărturisea mai târziu, că și-a realizat visul artistic de a fi auzit și înțeles de întreaga omenire, că a fost hărăzit de destin să trăiască „clipa desăvârșirii”, care l-a făcut să se simtă în condiția sublimă a unui demiurg ce stăpânește universul, stare care nu se uită niciodată.

Revăzând filmul astăzi, constatăm însă că atmosfera încântătoare a unei incontinue sărbători a vieții este întrepătrunsă de o melancolie subversivă

care întrepătrunde mai ales peisajul extraordinar de expresiv și nuanțat cu preeminența splendorii funeste a crepusculului. Anume acest metasimbol premonițional relevă nesațul disperat de a savura clipa, care precede inevitabilitatea despărțirii. Deși în *Șatra...* regizorul, prin cântarea libertății absolute, etalează starea de spirit care l-a determinat să părăsească temnițele în care a fost închisă patria lui în eclipsa stagnării, tratarea extatică a mitului visului romantic se îmbracă în halouri tragice ale unei iluzii spulberate. *Șatra...* oscilează între exaltarea eroismului romantic și elogiarea pitorescului firii țigănești și demitizarea obsesiilor etnice, care dezvăluie infantilismul cras și surzenia ostentativă a etniei față de schimbările lumii. În scena finală a morții mândrilor îndrăgostiți apare o notă ironică referitoare la imaturitatea trăirii dilemei „libertate–iubire”. Aici pentru prima oară în creația artistului apare o autoidentificare cu personajele sale nu numai și nu atât în scopul contemplării desăvârșirii spirituale, ci întru reevaluarea credoului său artistic.

Procesul de contopire cu eroul liric îi trezește, involuntar, sentimentul inedit de neliniște, născut din recunoașterea în fatalismul dedării eroilor în calitate de virtute majoră unei himere pe cât de încântătoare, pe atât de dăunătoare. Acest sentiment descumpănitor motivându-i călătoria în interiorul ființei sale artistice maximaliste, categorice, ce-și cultivă structura preponderent copilărească. Aș risca să presupun că regizorul presimte din primul său film „rusesc” inevitabilitatea despărțirii de cosmosul romantismului pur și trăirea pasională a acestei clipe de cumpănă îi atribuie filmului o intonație elegiacă.

Desigur, Loteanu nu-și pune drept scop, cum o face Kusturica, să-i scoată pe țigani din aureolă de basm, fiind motivat de scriitura lui Gorki și de timpul când se petrece acțiunea filmului. Să-i prezinte în halourile sărăciei și degradării, cum o face regizorul sârb, nu-i stă în fire. Totuși, acea ironie subtilă de pronunțată tentă parodică indică, că, în primul rând, Emil Loteanu îi civilizează pe țigani cu viziunile de o ținută spirituală a propriei etnii, pe de altă parte, admirându-i și continuând să savureze hipnotismul eternilor ostatici ai colindării lumii, evocă forța sinucigașă a acestei idolatrizări. Situate pe poli opuși, filmele marilor obsedați de țigani se regăsesc în concepția modernă conform căreia patima libertății devine o constrângere ce-i înrobește pe preținși liber-cugetători. Loteanu în același timp consolidează mitul țiganului, iar, pe

de altă parte, introduce chiar în miezul lui raționalizarea modernă, ostilă naturii orgiastice a acestui neam aparte.

Neîndoios, peliculele *O șatră urcă în cer* (1975) și *Dulcea și tandra mea fiară* (1978) nu pot fi înțelese decât conștientizând că regizorul a fost despărțit cu violență pentru a doua oară de vatra strămoșească. Iată de ce în subtextele acestor opere apare o tentă tragică, sfărtecând contemplativitatea atmosferei filmelor anterioare, care evocă presentimentul eșecului unei existențe clădite pe cele mai ademenitoare visuri și idealuri umane. În *Șatra*, pentru prima oară, Emil Loteanu se autointeroghează dacă e posibil pentru un om de a trăi ghidat de utopiile romantice. El, unul, a simțit pe propria piele cât de dureros este să treci prin spulberarea pas cu pas a tuturor iluziilor despre libertatea artei și reclădirea societății pe principiile unui veritabil umanism.

În urma jocurilor cinice ale puterii cu artistul, care nu au fost decodificate de multvisătoarea generație șaizeciștilor, el raportează subiectul lui M. Gorki despre lupta înverșunată a lui Rada și Zobar pentru libertatea absolută a persoanei umane la starea de spirit a ostaticilor mitului visului romantic. Drama îndrăgostiților, acestor homo naturalis, *par excellence*, este evocată prin aderarea la eternitatea unui limbaj original pentru a înțelege niște adevăruri camuflate de convențiile civilizației. În același timp, *Șatra...* deține un scop tainic, cel de autodescriere și autoanaliză a creației anterioare – tip de erou, tip de conflict, mesajul arhetipal și ancestral, tot universul frenetic al romantismului înflăcărat este supus pentru prima oară scrutării critice. De fapt, anume în *Șatra* pentru prima oară se înregistrează durerosul sentiment de zădărnici-re sau poate chiar al premoniției unui sfârșit tragic, aidoma celui ce l-au cunoscut neînduplecării Rada și Zobar, ce și-au pus pe altarul destinului fetișul libertății ca a condiției fericirii umane.

În ambele filme din anii '70 persistă aspirația inedită pentru un artist de această factură: de a-și verifica vocația romantică într-un context socio-psihologic ostil. Vocația, confirmată odată în plus, prin regăsirea în operele clasicilor ruși a unor subiecte și mesaje ce le caracterizează personalitatea artistică, denotând o intuiție excepțională care se soldează cu scoaterea în evidență a dimensiunii romantice atât a lui Gorki, cât și a lui Cehov. Și dacă tânărul Gorki era considerat un adept al romantismului revoluționar, Cehov chiar și în perioada timpurie când își semna opera cu pseudoni-

mul Cehonte se considera în opoziție cu inspirata viziune.

Or, ecranizarea nuvelei lui Cehonte *O dramă la vânătoare*, considerată de însuși autorul o greșeală din tinerețe, l-a însuflețit pe regizorul basarabean anume din motivul regăsirii aici a unor teme și obsesii ce îi guvernau creația.

Loteanu își dă seama că de această dată are de a face o personalitate artistică de geniu mult mai complexă și mai enigmatică decât Gorki, explicându-și starea lui de spirit de dinaintea filmărilor: „Eram cuprins nu numai de o nețărmurită bucurie, ci și de o neostoită neliniște, chiar și de o nețărmurită spaimă”³.

Drama cumplită a aceluși joc cu destinul în care și-au irosit chemarea sufletului toți eroii filmului, relevată de Cehov prin modalitatea lui aparte de a sugera idei și sentimente, de a vorbi prin subtexte și aluzii, era transferată într-un registru extatic, în aparență impropriu poeziei lui Cehov.

Deși filmul *Dulcea și tandra mea fiară*, pe valurile succesului *Șatrei...*, a deschis ediția din 1979 a festivalului de la Cannes, nu numai că nu a obținut niciun premiu la festivalurile internaționale, dar a provocat o atitudine denigratoare a criticilor moscoviți și una zeflemistă din partea ziariștilor francezi. Or, dezacordul dintre conținut și formă l-a situat pe Emil Loteanu la polul unui impostor, care din necuviință participă involuntar la actul de defăimare a culturii ruse. Acest lucru nu i l-au putut ierta criticii de film, oamenii de cultură în general din mediul rusesc, sfidând argumentul de bază al cineastului că *Dulcea și tandra mea fiară* a avut cea mai mare priză la spectator dintre ecranizările operei lui Cehov.

De la apariția acestui film s-a cristalizat în mediul cinematografic rusesc opinia că Loteanu este de fapt un parvenit și un veleitar. Regizorul se războia prin intermediul unor interviuri cu exigenții critici, imputându-le că obiecția lor de bază precum că *Dulcea și tandra mea fiară* n-are nimic comun cu universal cehovian ar fi o concepție perimată și stupidă.

Pe atunci, dar și cu trecerea anilor, nimeni nu a luat în serios indignarea regizorului. Autoarea acestor rânduri și ea era hipnotizată de stereotipul necorespunderii fatale a regizorului cu scriitorul. Stereotipul vehiculat și în cadrul altor ecranizări astăzi apare ca un fetiș inexplicabil și absolut irrelevant. Considerându-mă participantă la valul denigrării colective, am meditat la acest subiect, descoperind niște adevăruri absolut surprinzătoare

re, în urma cărora mi s-a relevat absurditatea argumentului omniprezent. În primul rând, nu există un arbitru care ar putea constata lipsa afinităților de gândire și simțire dintre un clasic și un interpret modern, pe de altă parte, cât n-ar părea de paradoxal, criteriul corespunderii este de fapt unul care desconsideră însăși calitatea majoră a operei clasice de a fi o „operă deschisă” predestinată multiplelor interpretări în timp și spațiu.

Revenind după mult timp la analiza peliculei *Dulcea și tandra mea fiară*, am sesizat în continuare unele carențe conceptuale și stilistice, dar, în același timp, mi s-au relevat cu lux de amănunte rezonanțele nebănuite anterior dintre două universuri. Motivul nesăbuiței unei denigrări maximaliste survine din paradoxul neluat în seamă de critica vehementă de altădată: performanțele excepționale ale discursului muzical al filmului, dar și cele ale jocului actorilor, nu ar fi avut sorți de izbândă într-o operă neinspirată: atât fulminantul vals al lui Eugen Doga, considerat pe bună dreptate o revelație artistică a secolului al XX-lea, cât și jocul lui Oleg Iankovski⁴, Leonid Markov, întrucâtva și ale lui Kiril Lavrov, dar și, tangențial, prin semnificațiile arhetipale ale sensibilităților juvenile ale Galinei Belyaeva. Mutațiile ontologice ale crezurilor artiștilor reputați, dar și ale debutantei în artă nu aveau cum să nu fie impulsionate de voința creatoare și coagulatoare a regizorului.

Am surprins în aceeași ordine de idei regăsirea regizorului în universul mereu enigmatic al marelui Cehov în coordonatele unor anumite stări de spirit ale artistului care semnalizează prin creația sa apusul unei epoci istorice. De asemenea, structura psihică a eroilor cehovieni denotă preeminența visării și imperativul setei de evadare, adică a două aspirații esențiale ale sufletului romantic⁵. Și cele trei surori, și unchiul Vanea, și Nina Zarecinaia, și Ivanov, trăiau cu speranța arzătoare că vor ajunge odată să vadă „cerul în diamante.” Aruncați în sânul unei existențe ostile firii lor de visători, fiecare dintre ei își căuta o cale de salvare din vitregiile lumii în declin.

În această ordine de idei, caracterul polițist și spiritul ironic, cu un pronunțat iz de parodie, al nuvelei *Drama la vânătoare* ascunde în subsidiar nostalgia idealului ce ar putea curma prăbușirea lumii. De aceea Olenika în cadrul operei literare și, cu o intensitate aparte în filmul lui Loteanu, devine soarele în jurul căruia gravitează destinele umane ale ostaticilor mitului eternului feminin cu valențele sale cathartice și mântuitoare.

În filmele regizorului, de cele mai multe ori anume personajul feminin este unul nuanțat, de factură confesională, care relevă cele mai înflăcărâte visuri și cele mai crunte dezamăgiri ale artistului, Ioana, Leanca, Rada exprimând atât filosofia vieții, cât și cea a creației regizorului. Cântarea eternului feminin este una din cărămizile construcției universului său artistic.

În *Dulcea și tandra mea fiară*, eroina apare pe ecran în halourile unei lumini divine, irezistibile pentru cele trei personaje masculine, cărora anume îmbătătoarea proșpețime feminină a ei le restituie sentimentul rostului de a fi. Nu cred că rațional și intenționat, ci mai degrabă rodul unei remarcabile intuiții a regizorului, în făptura eroinei răzbate din primele apariții în ipostaza unei zâne de pădure, acea dilemă existențială pentru bărbați – s-o cucerească și s-o domine, dar imediat ce ating scopul să-i deplângă inocența. Și mai neașteptată, deși poate absolut firească este ieșirea regizorului din strâmtoarea cadrului erotic, sugerând ideea că viața este același vis al cunoașterii și posesiunii, care, inevitabil, dăruindu-ți împlinirea, te face să-ți deplângi așteptările înșelate. Apare la acest romantic înfocat în filmul său destinal pentru creația și viața lui, o oarecare nesiguranță față de armonia creată de el anterior, căreia parcă nu-i mai simte rezonanța autentică în lume. O scrutare psihanalitică descoperă că Olenika, marcată de la natură de farmecul irezistibil al eternului feminin, posedă nu numai forțe purificatoare și mântuitoare, ci și cele distrugătoare și funeste. Or, în această femeie ideală la prima vedere sălășluiește femeia fatală care amenință existența eroilor titulari.

Având în vedere că lui Loteanu i s-ar potrivit de minune adagiul lui Gustave Flaubert „Madame Bovary sunt eu”, căderea Olenikăi de pe pedestalul idealului călăuzitor a însemnat și căderea regizorului în realitatea brută pe care n-o mai reușea să o dezaprobe prin forța imaginației romantice. Viața ordinară, urâcioasă, lipsită de elan și de inspirație a sfârșitului anilor '70 nu mai putea fi neluată în seamă de romanticii cu aripile arse. Anume această existență, pe cât de banală, pe atât de lipsită de orice grandoare și gravitate, dar și de tumultul veritabilei vieți, s-a dovedit a fi cea mai ucigătoare pentru un artist, care râvnește, parafrazându-l pe Mihail Lermontov, o existență în paroxismul furtunii, de parcă numai în ea se ascunde împăcarea cu sine.

Filmul *Dulcea și tandra mea fiară* este axat pe vicisitudinile Olenikei, fermecătorului personaj feminin, care simbolizează ideea frumuseții ideale,

dar și irezistibilitatea mitului eternului feminin, incitând spiritele avide de dorința cuceririi cetății de vis. În această vâltoare posesivă se avântă toate personajele masculine: cneazul, bătrânul pădurar, Dmitri Kamîșev. Filmul urmărește pas cu pas cu ce disperare este râvnită frumusețea, ca apoi nemilos să fie pângărită, și, în cele din urmă, ucisă. Depășirea maximalismului romantic juvenil și chiar un timid atentat la desacralizarea visului romantic se proliferază în complexitatea ființelor umane, abolind frontiera între eroi pozitivi și negativi. Deși cinici și egoiști, fiecare dintre personajele filmului după moartea Olenkăi – idealului zdrobit de realitate, și-au pierdut rostul vieții. Or, într-o oarecare măsură *Dulcea...* devine o fereastră ce deschide alte orizonturi în cunoașterea sufletului uman.

În film se confruntă mitul eternului feminin cu exponențialitatea posesivității erotismului bărbătesc. Mai mult decât atât: Emil Loteanu, cântărețul femeii virtuoză, mândre, curate, aureolate de misiunea majoră de a întruchipa un vis și un ideal, în acest film palpitant întreprinde coborârea îngerului creației sale pe pământ. Olenika este răpusă de povara visurilor bărbaților despre femeia ideală, care nu corespunde niciodată cu adevăratele lor dorințe. Contele întruchipează degradarea spiritului aristocratic, înghițit de nisipurile vieții boeme fără rost, pădurarul – aviditatea omului, care inevitabil pășește pe tărâmul bătrâneții neînduplecabile de a cunoaște splendoarea unei tinereți orbitoare, iar prin ea sentimente și stări de spirit necunoscute pe tot parcursul vieții. Cel mai complex personaj, Dmitri Kamîșev, ironic, cinic, care ascunde visurile sale romantice, o omoară pe minunata fată nu din gelozie, ci din răzbunare, nefiind în stare să-i ierte necorespunderea visului său, să-și țină în frâu crunta dezamăgire.

Până mai nutrea speranțe că Olenka va reuși să facă față ispitelor banale ale vieții, Kamîșev mai avea șanse de a găsi împăcarea cu imperfecțiunea lumii, însă decăderea fetei a însemnat prăbușirea speranței în existența altor zări, deci a însemnat apocalipsa. Or, Kamîșev distruge ultima cetate a visurilor sale, după ce și-a omorât în sine poetul, filosoful, îndrăgostitul, anume de la femeia iubită așteptând salvarea... Ea însă, prin faptul că nu a știut să rămână necucerită de urâțenia cotidiană și nu a fost în stare să-și mențină aura divină, și-a semnat sentința de moarte.

Presimțirea lui Emil Loteanu că s-a pierdut ceva ce a însemnat rostul lui de a fi este trăită în pelicula *Dulcea și tandra mea fiară* la cota maximă

a unui orfan pierdut în lumea mare. De aceea disperarea tuturor eroilor filmului – unor naufragiați ai epocii decadente – este redată pe ecran cu atâta sensibilitate, Loteanu trecând împreună cu fiecare din ei Golgota risipirii visurilor.

Emil Loteanu a surprins tristețea sfâșietoare a scriitorului rus față de destrămarea unei existențe, deși decadente, penibile, lipsite de „ideea călăuzitoare” a existenței, dar înțeleasă și simțită ca a sa proprie. Anume sinceritatea suferinței pentru „starea lumii” apropiere aceste personalități în multe privințe diametral opuse, precum și persistența premoniției morții idealului, imposibilității iubirii mântuitoare, imanenței într-un final a singurătății absolute.

Or, invariabil pelicula *Dulcea și tandra mea fiară* e o identificare dramatică prin apusul unei epoci precedente a declinului unei actuale. Loteanu își identifică ursita cu destinul eroilor titulari mânuiți de o forță oarbă într-un abis fără întoarcere. Or, prin evocarea degradării lumii cehoviene se pune diagnosticul societății moderne, care distrugându-și cele mai încântătoare visuri, nu mai este demnă de a fi.

Deși cu toată sinceritatea Loteanu deplânge lipsa de moralitate într-o societate decadentă, totuși influențat de realismul cehovian, dar și de virtualitățile psihanalitice, el evocă nașterea unui nou (pentru palmaresul său!) tip de eroină, care oscilează între divin și diabolic, mai mult chiar, ceși pune la vânzare cele mai sacre valori: frumusețe, tinerețe, prospețime, eternul feminin. Încântătoare și păcătoasă, visătoare și coruptă, Olenka – în-

gerul decăzut – simbolizează destrămarea unuia dintre cele mai prețioase mituri romantice, celui al triumfului eternului feminin cu vădite caracteristici mântuitoare. Drept răsplată pentru atentarea la cel mai înduioșător mit, bărbății atrași în cercul existenței ei, fiecare curmându-i în felul său viața, rămân niște orfani lipsiți de suflet (anima).

Această operă denotă o concreștere, deși mai strânsă, dar și mai paradoxală, dintre creație și viață. Loteanu, care ca un veritabil romantic este adeptul rostului major al adevărului artistic, de data aceasta a rămas surd la propriile premoniții, sperând că va birui inevitabilitatea eșecului dragostei disperate a personajului său – pădurarul cu ani mai în vârstă decât eroina. Luând-o de soție pe tânăra Galina Belyaeva, el, îmbrățișând condiția pygmalionică, s-a îndrăgostit de propria creație, fără să-și dea seama de descoperirile sale recente cu privire la ambiguitatea sufletului feminin.

Cea mai dramatică consecință a faptului că Loteanu omul nu l-a auzit pe Loteanu artist a fost însă ignorarea orizonturilor artistice noi, descoperite în *Dulcea și tandra mea fiară*. Or, regizorul a deschis porțile, dar nu a pășit pe calea prefigurării credo-urilor creației sale absolut necesare într-un nou, mult mai complex și haotic timp istoric.

Anume această debusolare interioară, când, involuntar, examenul de conștiință l-a orientat spre alte zări, iar maximalismul romantic l-a ținut pe loc, a determinat declanșarea, la începutul anilor '80, a unei acute crize de creație, semnalând moartea spirituală a artistului romantic părăsit de miturile sale.

Referințe bibliografice și note

¹ Plămădeală Ana-Maria. Destinul intelectualilor basarabeni între refugiu și exil. În: Arta-2010, Chișinău: 2010, p. 38-45.

² Vezi argumentările teoretice ale priorității curentului inspirat în studiul nostru cu statut de pionierat „Neoromantismul în arta cinematografică. Reconsiderații filmologice”. În: Arta-2011. Chișinău: Princeps, 2011, p. 58-65.

³ Липков Александр. Эмиль Лотяну. Москва: Киноцентр, 1983.

⁴ Am putea considera rolul lui Kamîsev un impuls întru schimbarea registrului actoricesc al lui Oleg Iankovski, ceea ce s-a manifestat pregnant în celebrele filme ale lui Mark Zaharov de o pronunțată tentă romantică.

⁵ Fără să-și dea poate seama, Emil Loteanu a sesizat apropierea eroului cehovian de eroul arhetipal de factură nostalgică al propriului neam.

Specificul unor modalități de expresie cinematografică în filmul despre artă: unghiulația, cadrulajul, iluminatul

Rezumat

Specificul unor modalități de expresie cinematografică în filmul despre artă: unghiulația, cadrulajul, iluminatul

Evoluția filmului de artă, o categorie deosebită în contextul filmului de nonficțiune, este condiționată de utilizarea diverselor tehnici și modalități de expresie împrumutate sau adoptate din arsenalul limbajului cinematografic deja afirmat.

Spre exemplu, într-un film de artă, creat pe baza operelor plastice, cineștii cu scopul obținerii unei noi opere – a celei cinematografice, utilizează aceleași procedee ale limbajului cinematografic, cum ar fi *unghiulația, cadrulajul, iluminatul* și altele, dar adoptându-le conform cerințelor subiectului (pictură, gravură, sculptură etc.), modelându-le la condițiile estetice și dramaturgice ale viitorului film.

În narațiunea unui film de artă de o semnificație psihologică se pot bucura *unghiurile de filmare*. Unghiurile (plonjeu, contraplonjeu, travling vertical, cadrulaj înclinat etc.) exprimă puncte de vedere subiective, diverse atitudini ale cineastului față de realitate.

Cadrulajul constituie selectarea și organizarea conținutului cadrului din perspectiva dramaturgiei filmului.

Iluminatul creativ s-a afirmat drept un factor decisiv în compunerea expresivității și a plasticii imaginii. Iluminatul artificial și cel natural se impun la crearea unor efecte dramatice, a impresiei de profunzime și a atmosferei emoționale a filmului.

Ideile teoretice vor fi argumentate cu opere din filmografia autohtonă și cea europeană.

Cuvinte-cheie: expresie cinematografică, interpretare, film de artă, film de nonficțiune, unghiulație, cadrulaj, iluminatul.

Summary

The specificity of cinematic expressive ways in movies about art: angle, framing, lighting

The evolution of art movies, a specific type of movies in the context of nonfiction ones, is conditioned by the usage of different techniques and ways of expression borrowed or adopted from the arsenal of cinematic language that has already affirmed itself.

Let us take for example, an art movie created on the basis of plastic art works. In order to get a new piece of cinematic art, filmmakers use the same tricks of cinematic language such as *angle, framing, lighting* and other, adopting them, as required by the subject (painting, engraving, sculpture) and modelling them to the aesthetic and dramaturgic conditions of a prospective movie.

The angles of shooting are of special importance in the narration of a film about art of psychological significance. Angles (plunge, counter-plunge, vertical travling, angled framing, etc.) can express the filmmaker's points of view and his various attitudes towards reality.

Framing is the selection and organization of the content of a scene from the dramaturgic perspective of the movie.

Creative *lighting* has claimed itself as a decisive factor in the composition of expressiveness and the artistry of image. Artificial and natural lighting are necessary to create dramatic effects, the impression of the depth and the emotional atmosphere of the movie.

Theoretical ideas are supported by examples of works from national and European filmography.

Key words: cinematic expression, interpretation, art movie, nonfiction movie, angle, framing, lighting.

Evoluția filmului de artă, o categorie deosebită în contextul filmului de nonficțiune, este condiționată de utilizarea diverselor tehnici și modalități de expresie împrumutate din arsenalul limbajului cinematografic deja afirmat.

Spre exemplu, într-un film de artă, creat pe baza operelor plastice, cineaștii, cu scopul obținerii unei noi opere – acelei cinematografice – utilizează aceleași procedee ale limbajului cinematografic, cum ar fi *unghiulația, cadrajul, iluminatul* și altele, dar le adaptează conform cerințelor subiectului (pictură, gravură, sculptură etc.), le modelează la condițiile estetice și dramaturgice ale viitorului film.

Dar toate aceste modalități de expresie au venit din domeniul artelor plastice, afirmându-se total în contextul limbajului cinematografic.

Astăzi, în procesul de creație atât al plasticienilor și al cineaștilor, cât și în teoria artelor plastice și a filmului documentar despre artă, alături de alte probleme, cum ar fi modalitățile de proiecție a spațiului tridimensional pe o suprafață plană, mecanismele de redare a mișcării, crearea iluziei de profunzime prin modificările cromatice, se impune și problema efectelor estetice ale *unghiulației*.

Pentru consacratul teoretician de film, Béla Balázs, *unghiulația* este o metodă nouă de creare a filmului și îl face să se deosebească de celelalte arte, precum teatrul, artele plastice și fotografia: „La teatru vedem totul dintr-un unghi fix, dintr-o singură perspectivă. (...). Perspectiva fiecărui tablou este unică și neschimbată. De aceea și conturul obiectului reprezentat în pictură este definitiv și neschimbător. Poate avea o fizionomie expresivă, dar nu poate avea o mimică schimbătoare, care în film apare în urma contururilor mobile ale lucrurilor ca rezultat al unghiului de vedere variabil”¹.

Pictori din diverse spații și timpuri, operând mai mult cu *unghiuri* subiective – plonjeu, contraplonjeu și oblice, au construit compoziția operelor sale, le-au dramatizat conținutul, obținând noi semnificații. Doar câteva exemple de lucrări în care această modalitate de expresie – *unghiulația*, este definitorie. Spre exemplu, scurtarea perspectivală sau racursiul a făcut să devină vestit pictorul italian Andrea Mantegna, mai ales prin tabloul *Hristos mort* – cunoscut prin cel mai imprevizibil și mai neortodoxal *unghi* din istoria artelor plastice. Plasând chipul lui Hristos pe orizontală și privindu-l dinspre picioare spre cap, pictorul a obținut o imagine necanonică, neobișnuită, care a rezistat la cele mai diverse eroziuni ale timpurilor.

O amplă diversitate de *unghiuri* și alternanțe, elaborate cu mare măiestrie, determină compoziția, mișcarea și dramaturgia renumitelor fresce ale lui Michelangelo de pe bolta Capelei Sixtine.

Și dacă picturile lui El Greco *Vedere din Toledo, Laocoon* și, mai ales, *Viziunea Sfântului Ioan* continuă să uimească lumea, aceasta se întâmplă și grație unei *unghiulații* desăvârșite, găsită cu mare exactitate și executată la un înalt grad de perfecțiune.

Îmbinarea reușită dintre istorie și mitologie pictorul Peter Paul Rubens o efectuează în operele sale plastice tot prin modelarea minuțioasă a *unghiulației* – caracteristici pentru majoritatea operelor acestui pictor flamand, dar în mod deosebit pentru lucrările sale *Înălțarea crucii, Coborârea din cer și Răpirea ficelului lui Leucip*.

În operele lui Caravaggio (*Convertirea Sfântului Pavel, Înmormântarea Sfântului Luca, Chemairea Sfântului Matei* s.a.), *unghiulația* îndrăzneată, alături de o lumină puternică, oferă structură compoziției, evidențiază dramatismul, contribuind activ la formarea și transmiterea fondului ideatic al operei.

Privirea „plonjată”, obsesia pentru *unghiuri* ascuțite se depistează ușor în toate tablourile (*Carul cu fân, Purtarea crucii, Grădina desfătărilor* ș.a.) pictorului flamand Hieronymus Bosch, cunoscut prin burlescul său sinistru. Modalitatea de a privi lumea de sus în jos (plonjeu) l-a influențat și pe conaționalul său, Pieter Bruegel, care și el în lucrările sale își plasa linia orizontului cât mai sus cu scopul să cuprindă într-un tablou toată lumea: *Vânători pe zăpadă, Numărătoarea de la Betleem, Dans țărănesc* ș.a.

Aceste opere se țin mai mult pe efectele artistice ale *unghiulației* realizată prin alternarea punctelor de vedere ale plasticienilor. Iar modalitățile de utilizare a *unghiulației*, ca și multe procedee specifice artelor plastice, s-au aflat la baza genezei artei cinematografice, dar a fost necesar de mai mult timp ca evoluția (artistică, tehnică și optică) cinematografiei să poată implementa în narațiunea filmică a documentarului despre artele plastice virtuțile artistice ale *unghiulației*, care a avut un impact semnificativ asupra evoluției limbajului cinematografic.

Într-un film despre arta plastică, *unghiurile* de filmare, potrivite la dramaturgia demersului filmic, se pot bucura și de profunde semnificații psihologice, fiindcă numai poziția orizontală a aparatului de filmat creează impresia de parti-

cipare neutră, impersonală, iar restul *unghiurilor* (plonjeu, contraplonjeu, travling vertical, cadraj înclinat sau oblic ș.a.) exprimă puncte de vedere subiective, diverse atitudini ale cineastului față de realitatea obiectivă.

În literatura de specialitate, unghiul de filmare este acceptat drept „punct de vedere al aparatului de filmat”. Și, „sub aspect dramaturgic sunt posibile două puncte de vedere ale aparatului de filmat: cel al unui observator exterior acțiunii (de exemplu, spectatorul) și cel al unui personaj care participă la acțiunea filmată (unghi subiectiv). Unghiurile, din punct de vedere al direcției de filmare, pot fi de mai multe tipuri: normale (la nivelul ochilor); plonjate, când aparatul este orientat de sus în jos; racursiuri sau contraplonjeuri, când aparatul este astfel amplasat, încât sugerează privirea de jos în sus. Unghiurile de filmare conferă expresivitate imaginii cinematografice, sugerând, după caz, diverse atitudini ale regizorului și operatorului, încât personajele fimului pot apărea când mărețe, când neînsemnate etc. Posibilitatea de alegere a unghiului de filmare constituie una din calitățile cele mai caracteristice ale artei filmului, permițând să se sugereze spectatorului că participă la acțiune”².

În viziunea teoreticianului de film Marcel Martin³, *unghiurile* excepționale de filmare, bine motivate de o situație legată de acțiune, pot obține semnificații psihologice deosebite: contraplonjeul, spre exemplu, creează o impresie de superioritate, de exaltare și de triumf, fiindcă mărește indivizii și tinde să-i glorifice; plonjeul are tendința să diminueze individul, să-l zdrobească, aducându-l la nivelul solului, iar un *unghi* oblic îl sensibilizează pe spectator spre o nouă idee ori acțiune.

Toate acestea sunt ușor realizabile într-un film obișnuit, dar în cel bazat pe arta plastică, pe opere finisate deja aplicarea acestor procedee devine dificilă: e nevoie de aparatură specială, de instalații tehnice și optice suplimentare, inventate adesea pentru unele cazuri excepționale. Dar cineștii recurg frecvent la acest procedeu de operare ca *unghiulația*, conștientizând importanța repercusiunilor artistice obținute în urma diversificării *unghiului* sau „*punctului de vedere*” al camerei de filmat. Spre exemplu, filmul *Și statuile mor* (regizori Alain Resnais, Chris Marker), în care se abordează problemele dezastrului din arta africană, produs de mai mulți factori, principalul fiind comercializarea obiectelor din arta „neagră” în Europa și SUA. Statuile de mari și mici dimensiuni, fiind filmate dintr-un *unghi* contraplonjeu, par

monumentale, eterne, de neînvinș. Pe când intermediarii venetici, negustorii acestor opere, făurite de poporul băștinaș, sunt filmați în contrast, adică plonjeu, semnificând nimicnicie, cădere, prăbușire din punct de vedere fizic, dar și psihic. Prin acest *unghi* cineștii au văduvit protagoniștii negativi de importanță și personalitate, au amplificat ideea de acaparare, de îmbogățire, pe seama artei, a frumosului, a unor indivizi mici la suflet, infimi...

Despre importanța *unghiulației* în dramaturgia și compoziția cadrului într-un film despre pictură s-a expus, în cunoștință de cauză, Ion Truică, cunoscut regizor de filme de animație, specialist cu o vastă experiență practică și teoretică în domeniul artelor plastice și al cinematografeiei: „Compoziția caută să pună în valoare semnificația formelor care o alcătuiesc, fiind știut că fiecare element plastic care contribuie la organizarea suprafeței sau a spațiului are un rol activ în obținerea efectului artistic. Verticalele exprimă un sens, orizontalele altul, oblicele își modifică semnificația după direcție, orientarea și unghiul pe care-l fac cu liniile orizontale și verticale. Cu totul alt sens au curbele și contracurbele care adună compoziția centripet sau o împrăștie centrifug”⁴. De toate aceste condiții au ținut cont regizorii, care au studiat și au explorat cinematografic creația vestitului artist plastic Pablo Picasso, dedicându-i mai multe filme: *Misterul Picasso* (regizor Henri-Georges Clouzot, premiul „Oscar”), *Pablo Picasso* (regizor Luciano Emmer), *În vizită la Picasso* și *De la Renoir la Picasso* (regizor P. Haesaerts), *Picasso, le legs d'un génie* (regizor M. Blackwood), *Picasso „Romancero du Picador”* (regizor P. Desvilles) ș.a. Pentru a percepe și a demonstra în limbaj cinematografic esența creației controversatului artist Picasso (André Malraux își amintea de cuvintele lui Picasso *de a munci numai împotriva și chiar împotriva ta*)⁵, cineștii, în mod special regizorul M. Blackwood, pentru filmul său *Picasso, le legs d'un génie*, au selectat unele dintre cele mai reprezentative lucrări ale lui Picasso: *Portretul unei tinere*, *Domnișoarele din Avignon* (pentru această lucrare chiar Matisse, părintele fauvismului, rămâne șocat, acuzându-l pe Picasso de exagerare și de aducerea de prejudecăți artei moderne)⁶, *Sărutul*, *Crucificarea*, *Sculptorul*, *Figuri pe plajă*, *Lectura*, *Guernica*, *Menina*, *Femeia care plânge*, *Prietenie* ș.a. Prin aceste lucrări cineștii au evidențiat plasticitatea limbajului poetic, jocul liber al *unghiulației* cu liniile drepte și curbe, forța imaginației aplicată la geneza fiecărui subiect care obține propria sa compoziție și dramaturgie interioară.

Autorii filmului *Picasso, le legs d'un génie* au reușit în unele cazuri să susțină *unghiulația* imprezibilă a limbajului revoluționar al plasticianului, în altele le-au amplificat prin ecleraj, prin mișcarea camerei și efecte sonore, evidențiindu-se un limbaj dur, autoritar, adesea brutal și întotdeauna tăios.

Regizorul, prin limbaj cinematografic, a amplificat așa-numitul *efect al unghiurilor*, ce este prezent în toate compozițiile formate din linii orizontale, verticale și oblice.

Forța imaginii poate fi definitivată drept o reperкусиune a echilibrului părților componente, adică a compoziției. Iar tipurile de *unghiuri* determină adesea compoziția cadrului. De selectarea *unghiului* de filmare depinde gradul de implicare a spectatorului în discursul filmic, dar și expresivitatea imaginii întregului film. Spre exemplu, *unghiurile* oblice din filmul *Dezastrele războiului*, creat pe baza gravurilor lui Goya de către regizorul Jean Greuillon, sunt agresive atunci când prezintă ostașii francezi cotropind Spania, și cu totul alte valențe semnificative poartă imaginile cu băștinașii spanioli, filmați din *unghiuri* plonjeu și contraplonjeu, conform dramaturgiei filmului: oameni învinși, zdrobiți, iar în alte imagini – aceiași oameni – iluminați, glorioși. Or, după cum a observat Béla Balázs, „două imagini ale aceluiași obiect, filmate din două unghiuri deosebite, de multe ori nici nu vor semăna una cu alta. Aici rezidă cea mai caracteristică însușire a filmului. El nu mai reproduce, ci produce. Aici se află viziunea operatorului, creația sa artistică și individualitatea acestuia, vizibilă numai în proiecția de pe ecran”⁷. Iar această „însușire a filmului” rezultă din efectele modalităților de exprimare cinematografică, inclusiv a *unghiulației*, care e foarte importantă în procesul de produce a ceva nou din ceea ce a fost deja produs, adică o interpretare nouă, cinematografică, a interpretării realității efectuate anterior de artistul plastic, dacă e vorba de un film de artă dedicat picturii sau sculpturii.

Să ne amintim de secvențele din filmul *Constantin Brâncuși. Coloana sau lecția despre infinit* (regizor Laurențiu Damian), unde în vârful celebrei sculpturi *Coloana infinitului*, fiind filmată din mai multe locuri în *unghi* contraplonjeu pe fundalul soarelui, apare o aureolă ce prefigurează imaginea unor spații fantastice. Iar filmată din același unghi pe imaginea unor nori firoși în mișcare, *Coloana Infinitului* obține noi dimensiuni decât cele terestre, noi semnificații. Se creează o iluzie de imensitate, de ceva cosmic... Astfel, valența ideatică a

mesajului unui cadru depinde nu numai de conținutul lui, ci, în mare măsură, și de punctul de vedere al autorilor, adică și de caracterul *unghiului* de filmare dictat de dramaturgia filmului. Forța imaginii filmice rezultă din echilibrul componentelor sale, dar nu mai puțin importantă e și modalitatea de interacțiune a acestor componente în interiorul cadrului. Or, o regie și o imagine impersonală a cadrului va rezulta o „motomotizare” a operei plastice sau o reproducere mecanică a imaginii picturale pe ecran – fapt mai puțin valoros în prezent pentru estetica unui film dedicat artelor plastice.

Amintindu-ne de evoluția fotografiei (care în concepția lui Roland Barthes era *Particularul absolut, Contingența suverană, mată și cumva brută*)⁸, vom conștientiza că datorită în mare parte *unghiului* de vedere ea a devenit artă. Tot acest factor e important și la devenirea filmului de artă ce nu se limitează la o transferare mecanică a imaginii operei picturale de pe un suport pe altul, dar se recurge la interpretarea acestei imagini – proces complex în care *unghiulația*, alături de *mișcările camerei de filmat, cadraj, lumină, culoare* și alte procedee cinematografice, se impune ca un component de bază în obținerea unui nou produs audiovizual – filmul de artă. Ori, cum va menționa Béla Balázs, „Obiectele de artă – ca motive – personaje ale vieții – pot să redevină în fața camerei creatoare „materie brută”, căreia în asemenea cazuri îi revine marea sarcină de a adăuga la expresia existentă, cu ajutorul unghiului de vedere, încă o expresie: emoția spectatorului. Într-adevăr, operatorul poate să arate o sculptură sau o pictură așa cum un dirijor interpretează o compoziție muzicală. Astfel, două personalități se asociază într-o producție”⁹. Această concluzie a criticului maghiar conține nu numai ideea semnificației unghiului de vedere, dar și esența filmului de artă, ce evoluează pe bazele interpretării interpretărilor.

O altă modalitate importantă de expresie cinematografică este *cadrajul*. Cu regret, noțiunea de „cadraj” în literatura de specialitate și în diverse dicționare e tratată diferit, confundându-se adesea cu „decupajul regizoral”, cu „încadratura” sau numită „cadrare”, „facerea cadrului” ș.a. Drept exemplu, am extras din unele surse de specialitate definiția noțiunii de „cadraj” (*framing* în limba engleză, *cadrage* în franceză, *bildfeldeinstellung* în germană, *кадрирование* în rusă):

- operație de stabilire a limitelor cadrului, adică delimitarea câmpului de vedere cuprins de obiectiv în funcție de anumite considerații estetice¹⁰;

• operația selectării și delimitării în spațiu a imaginii de film și rezultatul figurativ al acestei operații¹¹;

• delimitare a spațiului util cuprins de obiectivul unei camere de luat vederi¹².

• Cadrage – délimitation du champ visé fenêtre de la camera selon l'angle choisi l'objectif utilisé. Détermine la composition de l'image, son équilibre plastique. „Tend” á conserver cet équilibre au cours de l'action enregistrée, malgré les déplacements possibles de la caméra¹³.

• Кадрирование – установление границ кадра и выбор формата изображения. Кадрирование служит средством художественной организации материала и построения кадра; позволяет оставить за пределами картины плоскости всё несущественное, случайное или затрудняющее восприятие изображения. Кадрирование помогает созданию необходимого изобразительного акцента на сюжетно важной части кадра¹⁴.

• Кадрирование – выбор обреза изображения, ракурса и плана для наиболее выразительного решения кадра фильма. Кадрирование производится оператором в процессе подготовки к съемке или во время съемки (например, в кинохронике). Посредством кадрирования оператор обращает внимание зрителя на детали и предметы, существенные на данной стадии развития действия. В связи с этим в процессе кадрирования обязательно учитываются предыдущие и последующие кадры кинематографической композиции. Понятие кадрирование – динамическое: композиция заполняет рамки кадра; точка съемки, крупность плана изображения могут изменяться не только от кадра к кадру, но и в одном и том же кадре (например, при панорамировании или киносъемке с движения)¹⁵.

Din punctul nostru de vedere, o variantă mai reușită, mai completă a noțiunii de *cadraj* ar fi cea din unirea definiției propuse de către filmologul francez Marcel Martin cu cea elaborată de un grup de specialiști români din domeniul tehnicii și esteticii filmului conținută în lucrarea *Tehnica filmului de la A la Z*.

În varianta propusă de noi, „cadrajul constituie primul aspect al participării creatoare a camerei de filmat la înregistrarea realității pentru a o transforma în materie artistică. Este vorba de compoziția conținutului imaginii, adică de felul cum cineastul decupează și, eventual, organizează

fragmentul de realitate aflat în fața obiectului și care se va regăsi identic pe ecran”¹⁶. Încadratura „reprezentată de zona din spațiul acțiunii cuprinsă în imaginea înregistrată, limitele acesteia fiind determinate de locul de stație al operatorului de film, caracteristicile obiectivului (distanța focală, unghiul de câmp al imaginii) și de formatul imaginii utilizat la filmare”¹⁷.

Și existențele încercări de a teoretiza probleme și aspecte ce țin de evoluția sau estetica cadrului sunt încă modeste în lucrările filmologilor. Dar, totuși, filmologul român Mircea Deaca, studiind puținele teorii din acest domeniu, inclusiv pe cea a filmologului englez Edward Branigan (poate cea mai reușită), efectuează o generalizare a teoriei *cadrajului/cadrării* sau, mai bine zis, a principiilor acestei teorii: „Orice teorie a cadrării este o încercare de a descrie cum se descurcă mintea cu discontinuitatea (spargerea percepută, diferența și cezura). În general, teoria cadrării definește o limită de graniță și cum se poate trece peste ea, chiar dacă trecerea e blocată. Orice teorie a cadrării introduce o marcă diacritică care oferă ceea ce este conținut „înăuntrul” cadrului, calitatea deietică de „aici” opusă unui altceva aflat în afara cadrului, calitatea de a fi „acolo”¹⁸.

Când e vorba de *cadraj*, situația regizorului de film despre arta plastică poate fi asemuită cu cea a unui pictor, împărțindu-și minuțios pânza pe care va picta viitoarea operă. De aici pornește și individualitatea pictorului și respectiv și a cineastului. După cum bine a observat cineastul Sorin Ilieșiu (pentru care în acest caz decupajul e sinonim cu *cadrajul*): „Decupajul cinematografic este un caz paticular al principiului decupajului în general, aplicat în toate artele, fără excepție. Cel mai pregnant, decupajul se manifestă în artele plastice. Cineștii au făcut însă din binomul decupaj-montaj principiul fundamental al artei filmului”¹⁹.

Și, dacă în pictură, care este statică prin esența sa, o porțiune de imagine sau un detaliu selectate pentru a fi evidențiate, rămân tot imobile, o imagine centrifugă. Pe când în film *cadrajul* dispune de multe posibilități de a impune cadrul/planul cinematografic să se remarce prin mișcare centripetă: apropiere, îndepărtare, mișcările camerei de filmat ș.a. Toate acestea conferă imaginilor evidențiate și filmului integral o forță de impresionare neștiută nici de pictură, nici de teatru și nici de alte arte. Prin *cadraj* cineastul extrage din context un fragment de imagine (din tablou sau din sculptură), conferindu-i o existență estetică autonomă, urmă-

rindu-i comportamentul în corelațiile directe sau asociative cu alte *cadraje* și cu conținutul întregului tablou, obținând noi semnificații. Or, „amănuntul, pus în valoare izolat, devine un element simbolic, poetic, purtător de mesaje, pe când contextul inutil din jurul său dispăre din imagine, nemaitulburând concentrarea asupra esențialului”²⁰.

Pentru prima dată în filmologie încercăm se schițăm o tipologie a *cadrajelor*, reieșind din caracterul lor structural: *cadraj* prin transfocare sau zoom (îndepărtare sau apropiere a imaginii încadrate), prin stop-cadru (stoparea instantanee a unei anumite imagini cu scopul concentrării atenției asupra acesteia), prin mișcarea camerei de filmat (mișcarea pe orizontală, verticală ori diagonală).

Vom încerca să depistăm acestea și alte tipuri de *cadraje* în filmul didactic de lung metraj *Enigmele lui Hieronymus Bosch* (Autorul filmului *Nicholas Baum*, căruia îi aparțin cercetările și comentariile filmului).

Opera plastică a controversatului pictor Hieronymus Bosch (≈ 1450–1516), fiind foarte „cinematografică”, abundentă în motive mitologice, alegorii, metafore și simboluri, în cele mai imprezvizibile *unghiuri* de vedere și „cadraje”, a prezentat interes pentru mai mulți cineaști care de-a lungul timpurilor au încercat să se impună prin diverse viziuni și interpretări ale inepuizabilei opere a acestui vestit pictor flamand, numit „copilul teribil” al picturii.

Primul film dedicat operei lui Bosch se consideră *Paradisul terestru* (1942), creat de cineaștii italieni Luciano Emmer și Enrico Gras. Până în prezent s-au produs mai multe filme în toate genurile artei cinematografice, dar pentru cercetările noastre am selectat pelicula *Enigmele lui Hieronymus Bosch*, din considerente că anume aici se poate mai ușor conștientiza importanța *cadrajului* la perceperea artistică, filosofică, cognitivă, socială a operei lui Bosch – unul dintre cei mai talentați, dar și enigmatice artiști plastici din toate timpurile.

Cercetătorul Nicholas Baum ia în dezbatere mai multe aspecte ale operei lui Bosch, cum ar fi sursele de inspirație, fondurile ideatice, multiplicitatea și diversitatea semnificațiilor, dar mai puțin îl interesează modalitățile de expresie picturală ale lui Bosch. Caracterul compozițional al tripticurilor și al majorității lucrărilor lui Bosch este mozaical, adică compus din mai multe subiecte autonome sub un generic comun. Iar pentru a percepe aceste subiecte, compuse de pictor aidoma unor *cadraje* cinematografice, regizorul le

cadrează ca ulterior să urmeze alte *cadraje*, deja în interiorul *cadrajului* creat de pictor și selectat de regizor pentru a fi evidențiate prin limbajul cinematografic.

Așa se procedează cu opera *Grădina desfătărilor*, cu care regizorul finisează filmul său ca fiind cea mai complexă lucrare a lui Bosch. Acest triptic e compus din trei scene: în stânga – paradisul, în dreapta – iadul și în centru – grădina desfătărilor pământeste.

Dimensiunile mari ale tablourilor (spre exemplu, tripticul *Grădina desfătărilor* are o înălțime de 220 cm și lățime de 292 cm ori 64240 cm.p.) acestui pictor integrează într-o singură lucrare zeci de scene sau, mai bine zis, mizanscene, fiindcă toate conțin protagoniști în acțiune, iar imaginea acestor mizanscene poate fi distribuită în zeci de alte microtablouri. Cu alte cuvinte, Bosch și-a compus tripticurile sale din *cadraje*. De aceea la baza *cadrajelor* elaborate de regizorul filmului s-a aflat principiul conceput de pictor.

Pe panoul exterior al tripticului sunt plasate în plan general două subiecte: Oul primordial (Ab ovo!) și Dumnezeu cu o carte pe genunchi.

Autorul filmului, Nicholas Baum, decupând imaginea Oului în două *cadraje* (prin apropiere până în prim-plan), ne facilitează posibilitatea de a percepe că ele conțin ideea genezei lumii exprimată prin imaginea Cerului din primul *cadraj* și cea a Pământului din celălalt *cadraj*. Prin cadrarea subiectului despre Dumnezeu cu cartea, Bosch vrea să ne amintească de *Sfânta Evanghelie după Ioan*, în care se face referință: „La început era Cuvântul și Cuvântul era Dumnezeu și Dumnezeu era Cuvântul”²¹.

Cu scopul de a înțelege esența păcatelor lumesti, autorii filmului creează pe panoul din centru o serie de *cadraje* de diverse tipuri. Unele, plasate în prim-plan, le vedem inocente, altele – cu conținut erotic sau chiar pornografic: lui Bosch nu i-a fost nimic străin...

Pe panoul din stânga, partea de jos, într-un *cadraj* obținut prin transfocare (apropiere) vedem imaginea lui Dumnezeu, creând-o pe Eva. Și numai prin *cadraj* putem să admirăm aici mulțimea de păsări și animale de la începuturile lumii.

Mai complicat, mai dramatic este conceput panoul din dreapta al tripticului – iadul, prezentat de regizor din trei *cadraje* mai mari, urmate de o mulțime de cele mai mici sau compuse din detalii.

Prin vreo câteva *cadraje* cu oameni goi, imagini din panoul plasat în centrul tripticului, au-

torul filmului susține ideea, exprimată de Bosch, precum că în ziua *judecății de apoi* ne vom prezenta în fața lui Dumnezeu toți egali. De fapt, Bosch este acel care prin lucrările sale și-a permis o proprie *judecată de apoi* a lumii pământeste...

Pentru prezentarea părții de jos a iadului regizorul utilizează un *cadraj* mixt: apropiere lentă, stop-cadru, două panoramări pe verticală (plonjeu și contraplonjeu), apoi una – pe diagonală cu o cercetare minuțioasă a fiecărui detaliu. Aici, printre alte idei, se desprinde una mai puțin cunoscută, aceea ce ține de muzica de pe timpul lui Bosch, când era o tendință ca în biserici muzica religioasă, interpretată de voci umane, să fie substituită cu așa-numita muzică polifonică dominată de sunete străine, stridente, înfiorătoare. În concepția credincioșilor, a oamenilor simpli, toate acestea vin de la Satană.

Și aici, grație *cadrajelor* compuse de regizorul și operatorii filmului (Father Gerlach, Pieter Hermesdorf, Lucas von Dijk), spectatorul a fost pătruns de ideea lui Bosch despre faptul că acei care interpretează și acei care ascultă muzica străină vor arde în focul iadului, dar până atunci îi vedem pedepsiți, chinându-se de moarte. Prin transformare (apropiere lentă) – imaginea din *cadraje* cu oameni „crucificați” pe o arfă, pe o mandolină și pe alte instrumente muzicale. Într-un alt *cadraj* un individ cade la pământ răpus de greutatea unui instrument uriaș. Mai sus camera de filmat, prin mișcare, mai fixează un *cadraj* cu o femeie, sugrumată între coardele unui instrument, care continua să mai țină în mâini un alt instrument – un triunghi. Mai departe camera de filmat, printr-o mișcare mai rapidă, cercetează conținutul altui *cadraj*: un tânăr cu fața plină de sânge, crispată de durere, probabil, din cauza timpanelor sparte de muzica zgomotoasă. Iar la un final de panoramă – imaginea unui *cadraj* în stop-cadru de scurtă durată: un bărbat care cântă la fluiet prin... anus.

Într-un burlesc sinistru, ca și toată opera lui Bosch, e conceput și tripticul *Carul cu fân*, creat pe timpurile când Bosch se făcuse fermier și vindea la piață produsele sale agricole. Asociat organic cu proverbul flamand „Lumea e un stog de fân, fiecare ia cât poate”, tripticul satiriza caustic societatea, imaginea căreia e plasată în partea de jos a tripticului și exprimată de regizorul filmului prin *cadraje* de scurtă durată ale imaginilor papei, imperatorului, târgoveților, preoților și altor indivizi, care sunt atrași de carul cu fân, ce simbolizează fericirea, bunăstarea. Din această cauză, oamenii

se împulzesc spre acest car, se calcă în picioare, se omoară unii pe alții. *Cadrajele* rupte „pe viu” de regizorul din imaginea întregului triptic vin să ne demonstreze pe de o parte bestialitatea omului, pe de altă parte, frumusețea vieții: *cadraj* prin stop-cadru al îndrăgostiților și îngerilor plasați în vârful carului cu fân, dar și aceștia nu sunt scutiți de rău. În preajma lor într-un *cadraj* de scurtă durată – imaginea unui monstru...

La compunerea *cadrajelor* are importanță și simțul măsurii la stabilirea duratei acestora, fiindcă pentru perceperea și asimilarea semnificațiilor imaginii evidențiate prin *cadraj* o mare relevanță revine și „gestionării atenției”, avându-se în vedere dimensiunea și durata imaginii încadrate, dar, desigur, în funcție și de nivelul spiritual al consumatorului. Or, cum menționa teoreticianul englez de film Noel Carroll, citat de filmologul român Mircea Deaca: „Dimensiunea și durata unui plan ne alertează asupra semnificației obiectului, relevant în configurația narativă sau argumentative a ansamblului. Punerea în secvență cinematografică angajează trăsături cognitive și perceptuale care sunt deja implementate în noi, înainte de prima expunere la imaginile cinetice și le mobilizează pentru a face semnificație din distribuția pe ecran a stimulilor”²².

Cercetările lui N. Baum sunt bazate pe multitudinea de *cadraje* diverse, însă, omogene, prin tematica lor. De exemplu, în majoritatea lucrărilor e cercetat prin *cadraje* motivul nebuniei. Mai întâi sunt elaborate și analizate *cadrajele* în prim-plan și în plan mediu: personajele polimorfe, nudurile deformate, bestiarul fioros și alte porniri de o imaginație fără de precedent. *Cadrajele* cu imagini în plan general formează deja un univers complex prin multitudinea de motive și semnificații, autentice și inedit, dar orientat spre o lume patologică, spre un motiv al nebuniei. Fapt ce a provocat o diversitate de abordări ale cineaștilor, cercetări minuțioase ale teoreticienilor și criticilor de artă, ale specialiștilor din diverse domenii, inclusiv ale psihanalistului Sigmund Freud și ale psihanalistului Carl Gustav Jung. Și, conștienți sau inconștienți, majoritatea dintre ei utilizează *cadrajul* ca instrument în procesul de cercetare a operei lui Bosch. Drept argument, mărturia lui Pierre de Colombier, unul dintre exegeții creației lui Bosch, care pentru a face distincția dintre panouri și tripticul integral apelează la principiile *cadrajului*: „Ne putem îngădui, pentru comoditate, o distincție între panourile relativ mici care înfățișează o scenă

unică și marile tripticuri care sunt un fel de sinteze ale unei lumi pe dos²³.

În acest film, tot prin *cadraje* de diverse tipuri, Nicholas Baum, ajutat de propria dimensiune hermeneutică manifestată prin intuiție, cunoștințe profunde, orientări interdisciplinare, spirit analitic, a reușit să cerceteze și alte opere ale acestui mare și iscusit provocator – Ieronymus Bosch (*Corabia nebunilor, Ispita Sfântului Antonio, Adorația magilor, Purtarea crucii* ș.a.), sensibilizând și orientând spectatorul spre comprehensiunea unei opere de mari dimensiuni artistice și sociale.

Astfel, *cadrajul* se justifică prin faptul că din moment ce filmul documentar de artă este artă, atunci, ca orice operă de artă, în mod imperativ, necesită selectare, ordonare, evidențiere. Cineaștii selectează din operele de artă elementele mai semnificative pentru filmul respectiv cu scopul re-interpretării unei realități deja interpretate (de artistul plastic), oferindu-le valențe dramatice, poetice sau estetice, conform caracterului narațiunii filmice.

Alături de celelalte procedee și elemente ale limbajului cinematografic, și *iluminatul* creativ converge tot spre acordarea filmului unor sensuri noi.

Lumina, în curs de milenii, și-a afirmat potențialul său creator în artele plastice, ajungând la cele mai diverse utilizări artistice și funcționale. „Este opusă umbrei, creând efectul de lumină-umbră. Cu ajutorul lor plasticianul sugerează volumul, impresia de tridimensionalitate a elementelor reprezentate pe un cadru bidimensional; joacă un rol principal și în reprezentarea și perceperea formelor spațiale, ca și în potențarea afectivă a imaginii²⁴.”

Drept argument neobișnuit al caracterului polifuncțional al luminii poate servi tabloul lui Peter Paul Rubens *Coborârea de pe cruce*, în care șuvoiul de lumină, compus din giulgiul (foarte luminos) al lui Cristos și din părul Magdalenei, transferă pe diagonală accentul desfășurării acțiunii. Cu ajutorul *luminii* acțiunea din opera *Răpirea fiicelor lui Leucip* (a aceluiași plastician) se cadrează în centru, pe verticală. Spre deosebire de artele plastice și de fotografie, în arta cinematografică *lumina* se manifestă dinamic, uneori în mișcare la propriu, în metamorfozare.

Iluminatul creativ s-a afirmat drept un factor decisiv în compunerea expresivității și a plasticității imaginii. Modelând nu numai policromatica imaginii, dar și negrul și albul, fotogenia luminii,

valoarea simbolică sau dramatică a *iluminatului*, a clarobscurului, a umbrei au un rol aparte în nivelul artistic al filmului dedicat artelor plastice.

Iluminatul artificial și cel natural se impune la crearea unor efecte dramatice, a impresiei de profunzime și a atmosferei emoționale a filmului.

În arta cinematografică, *lumina*, ca și toate celelalte modalități de expresie, se supune filmului, imperativului dramaturgic al ideilor ce trebuie transmise și al ambianței ce urmează a fi creată. Prin *lumină* se poate pune în valoare o realitate și tot prin *lumină* se poate devalorifica, denatura realitatea. Despre importanța *luminii* ca modalitate de expresie cinematografică a scris marele Federico Fellini, dedicându-i chiar un elogiu foarte inspirat: „Lumina e materia filmului, astfel că în cinematograful – am mai spus-o și altădată – lumina e ideologie, sentiment, culoare, ton, profunzime, atmosferă, povestire. Lumina e cea care adaogă, șterge, reduce, exaltă, îmbogățește, nuantează, subliniază, face aluzii, constrânge să devină credibil și acceptabil fantasticul, visul sau, dimpotrivă, preschimbă realul în fantastic, conferă miraj cotidianului celui mai cenușiu, impune transparențe, sugerează tensiuni, vibrații. Lumina scobește un obraz sau îl netezește, creează expresivitate acolo unde nu există, dă inteligență opacității, seducție – insipidului. Lumina desenează eleganța unei figuri, glorifică un peisaj, îl inventează din nimic, picură magie peste un fundal. Lumina este primul efect special, înțeles ca truc, ca înșelăciune, ca vrăjitorie, dughiană de alchimist, mașină a miraculosului. Lumina e sarea halucinatorie care, arzând, desferecă viziuni; iar tot ceea ce trăiește pe peliculă, trăiește prin lumină. Scenografia cea mai elementară și mai grosolan realizată poate – prin lumină – să reveleze perspective neașteptate, nebănuite și să cufunde povestirea într-o atmosferă suspendată, neliniștitoare; sau, deplasând ușor o sursă de numai cinci mii de wați și aprinzând alta în contre-jour, iată că orice senzație de spaimă se topește și totul devine senin, familiar, reconfortant. Filmul se scrie cu lumină. Stilul se exprimă prin lumină²⁵.”

Desigur, Fellini se referă la filmul cu actori, dar, cât ar fi de straniu, același rol *lumina* îl are și într-un film dedicat artelor plastice, unde avem de a face cu o realitate imobilă și pe care cineaștii urmează s-o animeze, să-i dea viață.

Dar e foarte dificil să aplici *lumina* nu la o fixare simplă a imaginii unui tablou, dar cu scopul amplificării expresivității, cu intenții artistice. Pânza tabloului, fiind lipsită de relief, impune

operatorul să recurgă, pe lângă alte procedee, la utilizarea diverselor unghiulații și intensificări în direcționarea *luminii* și la multe alte modalități de a fixa cele mai fine nuanțe ale operei plastice și de a genera unele noi întru expresivitatea și aprofundarea mesajelor și semnificațiilor acesteia. Despre măiestria utilizării *luminii*, cunoscutul operator francez Louis Paje menționa că „operatorul folosește proiectoarele ca pictorul pensulele și culorile. Mânuierea acestor fascicule de lumină inpalxabile este cu atât mai impresionantă cu cât nu există o formulă de-a gata, o metodă precisă de aranjare a luminii”²⁶. De fiecare dată de la început, adică e un proces pur creativ...

Difuză sau concentrată, artificială sau naturală, albă sau colorată, *lumina* face expresivă realitatea în operele plastice trecute în cadrul cinematografic. Aceasta poate arăta frumos sau îngrozitor în funcție de felul cum este dirijată *lumina*.

Lumina concentrată poate atrage, poate conduce privirea spectatorului către protagoniștii importanți sau spre anumite detalii importante de pe pânza tabloului sau a unei opere sculpturale.

Lumina difuză tratează personajele și tot antrajul în mod egal, iar volumul, atât de căutat în film, rămâne pe seama facturii materialului și spectrului cromatic.

De felul cum e concepută/dirijată *lumina* depinde noul mesaj și noile semnificații obținute de la iluminarea liniei formelor, conturului gravurilor, culorilor, urmelor pensulației, care toate împreună cristalizează subiectul, compoziția și starea sau ambianța generală a cadrului cinematografic compus pe baza unei opere plastice.

Utilizând diverse *unghiuri* în dirijarea *luminii*, regizorul Jean Gremillon face din ciclul de gravuri *Dezastrele războiului* ale lui Goya un mare rechizitoriu împotriva absurdității unei civilizații criminale. Tot coeficientul de atrocitate de care sunt încărcate aceste imagini se revarsă cu ajutorul *luminii* în valuri sumbre. Compoziția și mesajul filmului *Dezastrele războiului* (care vin de la Goya

cel rustic, să ajungă la viziunile dantești ale abisurilor interioare) iau de la *lumina* dirijată de operatorul filmului un plus de eficacitate, ce face să vibreze spiritul în punctele sale cele mai sensibile.

Lumina de contur, spre exemplu, vine cel mai frecvent de sus, detașând personajele de fundal, creând efectul de profunzime al cadrului – procedeu sesizat în multe filme de artă. Unul din ele fiind și *Uciderea pruncilor* (regie Ion Bostan), creat pe baza operei plastice omonime a cunoscutului pictor Pieter Brueghel. Regizorul s-a străduit ca prin *lumina* și *unghiulație* să păstreze compoziția multiplană bruegheliană văzută în plan plonjeu sau oblic-plonjeu și iluminată de la înălțime – caracteristică specifică creației lui Brueghel, ce-i permitea să elimine aproape total eclipsarea reciprocă a personajelor.

Într-un plan cinematografic mediu sau în prim-plan, *lumina* direcționată de sus în jos, adică plonjeu, evită iluminarea ochilor, scoate în evidență pomeții obrazilor și în consecință poate fi utilizată pentru evidențierea caracterului ieșit din comun al personajului. Sau, din contra, la iluminarea unei sculpturi, de exemplu, lumina poate fi direcționată de jos în sus (contraplonjeu), iluminând insistent maxilarele și ascunzând găvanele ochilor, obținem astfel un personaj deformat, negativ, rău.

În sculpturile lui Constantin Brâncuși, filmate noaptea în filmul lui Laurențiu Damian, unde s-a utilizat lumina în unghi plonjeu și contre-jour, s-au obținut efecte imprevizibile, alte dimensiuni, alte lumi...

Autorii filmului de artă încearcă să-și găsească rostul cel mai potrivit în universul *luminii* chintesențiale. *Lumina* constituie una dintre cele mai sugestive ipostaze ale funcției narative a imaginii.

Astfel, realitatea selectată pentru un film e compusă sau re-interpretată, în cazul filmului de artă, este rezultatul unei percepții subiective a lumii obținută prin diverse modalități și procedee ale limbajului cinematografic.

Referințe bibliografice

¹ Balázs Béla. Arta filmului. București: Editura de stat pentru literatură și artă, 1957, p. 101.

² Tehnica filmului de la A la Z. Coordonator Alexandru Marin. București: Editura Tehnică, 1979, p. 286.

³ Martin Marcel. Limbajul cinematografic. Traducere din limba franceză de Matilda Banu. București: Editura Meridiane, 1981, p. 48-51.

⁴ Truică Ion. Poetica filmului de animație. Iași: Editura Cronica, 2002, p. 87.

⁵ Picasso. Traducere din limba franceză – Bront Mariana. Oradea: Editura Aquila '93, 2007, p. 182.

⁶ Picasso. Op. cit., p. 172.

⁷ Balázs Béla. Op. cit., p. 49.

⁸ Barthes Roland. Camera luminoasă. Însemnări

despre fotografie. Cluj: Ed. Ideea Design &Print, 2005, p. 12.

⁹ Balázs Béla. Op. cit., p. 132.

¹⁰ Literatura și arta Moldovei. Enciclopedie, 2 volume, Chișinău: Redacția principală a enciclopediei sovietice moldovenești, 1985, vol. I, p. 272.

¹¹ Cristian Cornel, Râpeanu Bujor T. Dicționar cinematografic. București: Editura Meridiane, 1974, p. 77.

¹² Dicționar enciclopedic. București: Editura enciclopedică, 1993, vol. I, p. 295.

¹³ Mitry Jean. Dictionnaire du cinema. Paris: Editura Librairie Larousse, 1963, p. 42.

¹⁴ Энциклопедия. Фотокинотехника. Москва: Издательство «Советская энциклопедия», 1981, 110 p.

¹⁵ Киноэнциклопедический словарь. Москва: Издательство «Советская энциклопедия», 1986, 163 p.

¹⁶ Martin Marcel. Op. cit, p. 41.

¹⁷ Tehnica filmului de la A la Z, p. 31.

¹⁸ Deaca Mircea. Anatomia filmului. București: Editura Universității din București, 2013, p. 223.

¹⁹ Ilieșiu Sorin. Narativitatea imaginii de film. Premise teoretice. Iași: Editura Junimea, 2012, p. 145.

²⁰ Nanu Adina. Comunicare prin imagine. București: Editura „Levintza” Modexim, 2002, p. 244.

²¹ Noul Testament, Evanghelia după Ioan, 1:1.

²² Deaca Mircea. Op. cit., p. 202.

²³ Istoria ilustrată a picturii. București: Editura Meridiane, 1973, p. 94.

²⁴ Dicționar de artă. Coordonator Mircea Popescu. București: Meridiane, 1995, p. 267.

²⁵ Grazini Giovanni. Fellini despre Fellini. București: Editura Meridiane, 1992, p. 163.

²⁶ Barna Ion. Dincolo de ecran. București: Editura Meridiane, 1963, p. 66.

«Страшные» мультфильмы современной анимации¹

Rezumat

Фильмы „de groază” în animația contemporană

Autoarea abordează o serie de probleme actuale ale filmului de animație: poate oare animația să fie de groază? I se permite copilului să privească filme de groază? Ce ar putea provoca copiilor sentimente de frică și groază la vizionarea filmelor de animație? Se schimbă oare imaginea groazei în diverse perioade istorice? Răspunsul autoarei la aceste întrebări se bazează pe cercetarea produsului de animație din perspectiva identificării factorilor care generează sentimentul de groază copiilor de vârstă mică, reieșind și din dinamica sentimentului de groază la diverse vârste, dar și pe baza analizei materialelor rezultate din testarea a mai multor grupe de copii. În cultura contemporană prin filmele de animație de groază sau prin acele care conțin imaginea groazei se asumă aceeași funcție terapeutică ca și poveștilor din cele mai vechi timpuri. Printr-o organizare corectă a vizionărilor aceste filme pot deveni un suport important în corectarea și depășirea groazei infantile, contribuind la amplificarea posibilităților de adaptare a copilului, dezvoltarea capacităților sale creative și de comunicare, sporirea autoaprecierii și încrederii în sine.

Cuvinte-cheie: groază infantilă, frică, animație, filme de animație, filme horor.

Summary

„Horror” movies in modern animation

The author addresses a range of current issues of the animation film: „Can animation be scary?”, „Should a child be allowed to watch horror films?”, „What could cause the feelings of fear and alarm in children while watching animation films?”, „Does the perception of horror change in different historical periods?”. The author's answers to these questions are based on the research of animation products, in terms of identifying the factors that generate the feeling of horror in small age children, proceeding from the dynamics of the feeling of horror in children of various age groups, but also on the basis of the analysis of the materials obtained from testing several groups of children. In modern culture, horror animation films or animated films, which include scary images, serve the same therapeutic function as the fairy tales told to children since time immemorial. By an appropriate viewing, these animated films may become an invaluable aid in correcting and overcoming infantile fear, and thereby contributing to a child's possibilities of adaptation, development of creative and communicative abilities, and increasing self-esteem and self-confidence.

Key words: infantile horror, fear, animation, cartoons, horror movies genre.

Обращение к поэтике анимации в целом дает основание утверждать, что одной из содержательных доминант ее художественного мира является страшное и вызванный им страх со всеми его оттенками: опасение, боязнь, испуг, ужас.

На возникающее чувство неожиданной опасности, испуга, преодоления страха как закономерных моментов в драматургии анимационных лент, особенно снятых на основе фольклорных текстов, указывали многие исследователи

анимации. Тем не менее, стоит сказать, что серьезного обращения к анализу природы и структуры страшного в анимации, то есть рассмотрения этой доминанты как эстетического явления, на наш взгляд, не было осуществлено. Отчасти это объясняется тем, что до последнего времени в отечественном киноведении бытовало мнение, согласно которому в детской анимации не должно быть места для серьезных переживаний и тем более для демонстрации ситуаций и сцен страшного, ужасного или трагического. Отсюда

нетрудно понять, почему некоторые критики пытались переицеивать страшное и выдать его за что-то другое, как правило, совершенно противоположное, смешное или нелепое.

Многие критики, оценивая анимационные фильмы, содержащие страшные сцены или вызывающие тревогу, такие как преследование приведениями Бетти Бупп, фантазмагорические видения и возникающие тревожные настроения ежика в тумане, сцена похищения дикими гусями Ивашки («Гуси-лебеди»), злодейства колдуньи Грингема («Волшебник изумрудного города»), превращение учеников в животных («Ученик Чародея»), полагают, что в них все нелепости, все происшествия и даже самые злые злодейства – все не всерьез, все только игра, только пестрое и шумное, почти эстрадно-цирковое представление, только искусные фокусы.

Несовпадение детского и взрослого восприятия одних и тех же событий, смешение при этом страшного и смешного – уже само по себе интересная проблема в художественном мире анимации.

Как правило, первый опыт серьезных переживаний большинство современных детей приобретает уже не только в процессе знакомства со сказкой, но и из просмотров анимационных фильмов.

В современной жизни экранные произведения активно вытесняют традиционные игровые и обучающиеся формы, а родители, предлагая своим детям просмотр того или иного мультфильма, порой не задумываются о его влиянии на ребенка. Согласно проведенным нами опросам 63% родителей не знакомы с содержанием того, что будут смотреть их чада. В большинстве своем они полагаются на выбор сторонних людей – редакторов телеканалов, продавцов DVD-дисков, доверяют рекламе и анонсам, а порой и просто отдают право выбора произведения самому ребенку, который достаточно быстро осваивает навыки использования современных средств просмотра экранной продукции и доступа к ней. В реальности ребенок, опекаемый взрослыми, до определенного времени свободен от страха, потому что не знает опасностей, не имеет собственного опыта и не обременен культурными представлениями о страшном и ужасном. Однако это не значит, что ребенок не способен испытывать чувство страха. Но причины, вызывающие детские страхи, иные нежели у взрослых.

Один из ранних страхов, которые испытывают дети, рожден чувством покинутости, потери близкого². Это страх перед одиночеством и незащищенностью. Он возникает к концу первого года жизни малыша. По мере роста ребенка страх перед одиночеством притупляется, но все же остается.

В анимационных фильмах тема, связанная со страхом одиночества, брошенности, потери близких, является часто используемой и имеет вариативное воплощение. Наиболее точное эмоциональное состояние ребенка, переживающего страх одиночества, получило отражение в ленте «Ожидая» (2008, В. Мякишевой). Этот же страх, но смешанный с иными детскими переживаниями, испытывают герои фильмов «Розовая кукла» (1997, В. Ольшванг), «Бабушка» (1996, И. Золотухина). Образ одинокого ребенка, оставленного занятыми на работе родителями, создается в ленте «Каролина в стране кошмаров» (2009, Г. Сеслик).

С взрослением ребенка у него появляются новые страхи. Страх одиночества трансформируется в страх оказаться лицом к лицу с непонятным миром, который воспринимается как враждебный и чуждый. Выходя за пределы «своего» мира, мира комфортного, изученного и дружелюбного по отношению к нему, в чуждое пространство, он испытывает страх пребывания в нем, если при этом нет тех, кто мог бы быть рядом и защитить его. Образ страха перед «чужим» миром получил разработку в фольклорных текстах, которые в свою очередь являются богатным материалом для анимации. Попадание героя в «чужой» мир всегда сопряжено с сильными эмоциями, порождающими чувство тревоги, смятения и страха. Вся гамма эмоций, порождаемая блужданием в непознанном, нашла отражение в поведении ежика, спустившегося в туман. Его возбужденное сознание способно увидеть в тумане самые невероятные, фантазмагорические образы, заставить пережить его волнение, тревогу и страх.

Страх попасть в чужой мир может принять форму страха темноты, который испытывают почти все дети. Этим умело пользуются создатели анимационных фильмов. Добиваясь эмоционального воздействия на психику ребенка, они активно манипулируют тем, что сцены, которые должны вызвать эмоциональное напряжения, тревогу, настороженность специально решают в приглушенной гамме и мрачных тонах, либо

с резкими вспышками света или контрастными акцентами. Авторы специально затемняют показываемый мир, лишая возможности увидеть детали, либо сознательно разыгрывают действие в ночное время. Этот прием использовался в ленте «Мой сосед Тоторо» (1988, Х. Миядзаки), «Страх [и] темноты» (2007, Блатч, Ч. Бернс, М. Кайу), «Сказка про Козявочку» (1985, В. Петкевич), «За шкаф» (2012, А. Туркус), «Темнота» (2009, М. Виссер). Дети боятся темноты, потому что не видят, что происходит, потому что теряются в пространстве. В темноте очертания предметов меняются, порой они приобретают для ребенка зловещие абрисы, в темноте скрывается зло и ужасное, в темноте ребенок остро переживает и свое одиночество. Темнота дает пространства для порождения пугающих видений, в тишине темных комнат дети, обладающие бурным воображением, поселяют чудовищ, которые готовы выйти и напасть на них. Герои мультфильмов, оказавшись в темных комнатах, мрачных подземельях демонстрируют те же страхи, что и дети, но создатели большинства лент обязательно предлагают либо счастливый конец истории, либо способы преодоления этого страха.

Анимационные фильмы не только создают чувство страха, но и помогают ребенку научиться не бояться темноты и преодолевать страх по отношению к ней. Здесь стоит упомянуть такие фильмы как «Страх темноты» из серии про Лунтика, «Ничуть не страшно» (1981, Л. Каюков), «Солнышко, Андрейка и темнота» (1980, Л. Зарубин), «Ночь рождения» (1980, Р. Зельма). Анимационные фильмы выполняют функцию нейтрализации страха.

Страх перед незнакомым миром сопровождается и страхом встречи с незнакомыми людьми³. Это могут быть не только реальные люди, с которыми ребенок сталкивается в обычной жизни, выходя на улицу, но и сказочные персонажи анимационных историй. Согласно тестированию детей в возрасте от 3 до 5 лет после просмотра таких мультфильмов как «Мойдодыр» (1954, И. Иванов-Вано), «Похитители красок» (19589, Л. Атаманов), «Гуси-лебеди» (1949, А. Иванов, А. Снежко-Блоцкая), «Ловушка для Бамбра» (1991, Н. Дабижа), «Буроба» (2012, О. Холодова) 34% из опрашиваемых высказали, что они испытывали чувство страха по отношению к центральным персонажам, а 42% опрашиваемых определил поведение героев как пугающее.

Однако, как показали результаты того же тестирования, дети, которые до просмотра фильмов определяли таких сказочных персонажей как Баба Яга или Бармалей как пугающими, как тех, которых стоит бояться, после просмотра фильмов «Айболит и Бармалей» (1973, Н. Червинская), «Баба Яга против» (1980, В. Пекарь), «Баба Яга и Проша» (2011-2013), «Разноцветная история» (1986, Т. Павленко) поменяли свое отношение к этим персонажам. Большинство (85%) опрашиваемых детей персонажи Бабы Яги и Бармалея определили как плохих, но не вызывающих у них страха. Смену мнения у детей можно объяснить тем, что экран предлагает им конкретный образ, а не фантомного героя, наделенного отрицательными качествами и несущего угрозу. Достаточно часто можно слышать от родителей такие фразы «Будешь плохо вести себя – отдам Бабе Яге», «Закрывай скорее глазки и засыпай, а то Бармалей придет и тебя заберет», «Непослушных детей Бармалей забирает» и т.д., сказанные родителями, ребенок воспринимает как достоверное и соответственно у него возникает страх, что его отвергнут, отдадут другому. Указанные персонажи представляются ему злобными и пугающими. Ребенок их никогда не видит и в силу этого наделяет их самыми страшными с его точки зрения чертами. Встречая данного персонажа на экране мнение по отношению к нему может меняться. Ребенок получает средства для преодоления страха благодаря срабатыванию психологического механизма – то, что видимо уже не так страшно, как неизвестное. При этом, драматургия фильма всегда предлагает способы преодоления негативного. В фильмах зло наказываемо, осмеиваемо, а добро побеждает, тем самым ребенок получает в руки механизм преодоления страха перед сказочным персонажем.

Следующий этап на пути постижения печального и даже трагического в человеческой жизни – это самые ранние размышления ребенка о смерти, об утрате близких, поражающие наивностью детского неведения и эгоизма и потому жестокие и комические одновременно. В возрасте 5-6 лет ребенок начинает испытывать страх смерти, который может быть связан со страхом болезни, физической травмы, природных стихий, животных или сказочных персонажей. Особое эмоциональное воздействие в этом возрасте оказывают такие фильмы как «Бемби» (1942, Д. Хэнд), «Король-Лев» (1994,

Р. Аллерс, Р. Минкофф), «Спящая красавица» (1959, Кл. Джероними), «Серая шейка» (1948, Л. Амальрик, Вл. Полковников), «Могила светлячков» (1988, И. Такахата). Страх смерти зачастую связан и со страхом одиночества, оставленности его родителями.

Страх одиночества у ребенка связан не только с тем, что он оставлен родителями, заперт один в комнате, но и со страхом потери родителей. Эта тема весьма болезненно переживается ребенком. Хотя она не является раскрученной, чаще встречаются фильмы, где дети просто оставлены без внимания и любви родителей, но все же можно назвать целый ряд лент, где эта тема нашла отражение. Среди них можно вспомнить такой шедевр мировой анимации как «Бемби», где смерть матери олененка показывается за кадром. Но она первое, что вспоминали дети после просмотра фильма, отвечая на вопрос «Что их больше всего разочаровало в фильме?». Стоит отметить, что на многих эта сцена произвела столь сильное впечатление в детстве, что при опросах старших школьников на вопрос «Назовите фильмы и сцены, которые вызвали у вас эмоциональные переживания» 39% опрошиваемых указывали данный фильм и данную сцену. К числу лент, где показывается смерть родителей, можно отнести «В поисках Немо» (2003, Э. Стэнтон, Л. Анкрич), где буквально в первых кадрах мать Немо оказывается съеденной хищной рыбой, «Земля до начала времен» (1988, Д. Блат), в котором мама бронтозаврика Крошки-Ножки умирает от ранений, нанесенных в сражении с агрессивным тиранозавром, ленту «Король-лев», где отец Симбы Муфаса гибнет под копытами стада антилоп гну.

Если в вышеуказанных лентах нашла отражение тема смерти родителей, то в грустной ленте «Могила светлячков», повествующей о трогательных взаимоотношениях брата и сестры Сэйта и Сэцуко, оставшихся сиротами после Второй мировой войны, маленькая Сэцуко заболевает и умирает, что становится трагедией для ее брата.

Не менее трагическим переживанием для детей оказывается осознание смерти или физического страдания любимого животного.

Страх смерти может переживаться ребенком не буквально, а в иной форме, в форме прекращения физического бытия и превращения в вещь, в нечто мертвое, неживое. После просмотра фильма «Альма» (2009, Р. Блаас), согласно

сюжету которого девочка попадает в магазин кукол и превращается там в еще одну куклу, 53% опрошиваемых детей в возрасте 5-8 лет высказались о возникновении чувства тревоги.

Дети разного возраста неодинаково реагируют на стимулы и ситуации вызывающие у них чувство страха при просмотре мультфильмов. Дошкольники при просмотре анимационных фильмов испытывают чувство страха при виде inferнальных, монструозных и демонических существ, любых искаженных природных форм. Негативные чувства рождаются при восприятии на экране образов скелетов, приведений, чудовищ, чертей или инопланетных существ, тогда как подростки уже не верят в них и не испытывают сильного страха. При просмотре одного и того же фильма страх у детей разного возраста могут вызывать абсолютно разные ситуации. Например, у малыша страх может вызвать внешний вид Франкенштейна, а его старший брат может испытывать ужас оттого, что люди хотят сделать с этим персонажем, не причиняющим им зла, но просто не похожим на них. Для малышей в определении персонажа и реакции на него важную роль играет внешний вид, тогда как для детей старшей возрастной группы на первый план выходят поступки и мотивации персонажа. Безобразный герой пугает сильнее, но если безобразный герой имеет добрые намерения, то отношение к нему уже не столь однозначное. В этом плане показателен образ Квазимодо из диснеевского фильма «Горбун из Нотр Дама» (1996, Г. Труздейл). Большинство малышей 5-6 лет после просмотра фильма говорили, что они его боятся, тогда как школьники 9-11 лет отмечали, что этот образ не вызывает у них страха. Они указывали на чувство симпатии и сострадания к нему. Интересно отметить, что многие дети (84%) 6-7 лет после просмотра фильма «Лило и Стич» (2002, Д. ДеБлуа, Кр. Сандерс) называли главного героя – инопланетного зверька Стича страшным, но милым и добрым. Отмечая его «страшный», необычный внешний вид, никто из опрошиваемых детей не сказал, что он их пугает.

Страхи зависят и от уровня когнитивного развития ребенка. Стоит отметить, что у детей социально адаптированных, посещающих дошкольные образовательные заведения, страх перед смертью переживается менее болезненно. Ребенок переключается с концентрации внимания на собственных страхах на занятия, где все

для него ново и интересно. В тоже время экран помогает преодолеть чувство страха, предлагая либо смеховые и игровые модели поведения, либо модели в которых жизнь и смерть предстает как единая концепция существования. Современный анимационный экран активно разрушает устоявшиеся в культуре представления о целом ряде inferнальных, демонических существах (чертях, скелетах, покойниках, демонах) традиционно связанных со страхом смерти. В большинстве анимационных лент эти персонажи предстают как комедийные образы или персонажи игрового действия («Каспер, дружелюбное приведение» (1945–1963, И. Спарбер), «Чертик на заборе» (2012, Р. Гиматдинова), «Монстры на каникулах» (2012, Дж. Тартаковский), «Костя» (2011, А. Дьяков)). В современной анимации активно развивается тенденция показа персонажей, традиционно связанных с пространством страха, как веселых, смешных и добродушных героев. Эти персонажи, действуя в пространстве экрана и в тех ситуациях, которые придумали им создатели фильмов, вызывают не страх, а сопереживание. Оценкой героя по внешнему виду руководствовались только 15% из опрашиваемых, тогда как 68% мотивировали свои симпатии в отношении подобных персонажей исходя из их поведения и совершаемых поступков. Большинство опрашиваемых детей после просмотра фильмов с их участием готовы идентифицировать себя с ними или хотели бы видеть их в качестве своих друзей.

Смотря анимационный фильм, в котором опасности подстерегают героя на каждом шагу, переживая всякую, даже временную, неудачу героя как свою, ребенок учится «принимать к сердцу чужие печали и радости». В процессе просмотра фильмов, безусловно, создается определенный эмоциональный контакт между анимационным персонажем и ребенком. Но справедливости ради стоит отметить, что этот контакт носит опосредованную форму, так как герой напрямую не взаимодействует с ним. Соответственно, страхи, которые способен вызвать у ребенка образ, созданный экраном, носят временный характер и неустойчивы. Они гораздо слабее тех страхов, которые порождаются реальностью, но страхи порожденные реальностью могут закрепляться и усиливаться в процессе просмотра фильма.

Все дети по определению оптимисты. Для них жизнь – это нечто радостное. И изменение

этого представления происходит не только в процессе взросления, но и под влиянием экранных произведений. Постепенно они понимают, что жизнь многолика, что в ней есть место и радостям и печалям, и добру и злу, все сильнее переживается страх возможной утраты изначального счастья, которое для психики ребенка является нормой.

А. Захаров утверждает, что: «Беспокойство, тревога, страх – такие же неотъемлемые эмоциональные проявления нашей психической жизни, как и восхищение, радость, гнев, удивление, печаль. Сформировавшиеся реакции страха являются сравнительно стойкими и сохраняются даже при понимании их бессмысленности. Поэтому воспитание устойчивости к страху обычно направлено не на избавление от него человека, а на выработку умений владеть собой при его наличии»⁴.

Для детей свойственно избавление или преодоление страхов через создание мифологических рассказов. Наиболее распространенной формой детской мифологии являются страшные истории как универсальное образование детской субкультуры, как «потаенный жанр», посредством которого из поколения в поколение ребенок познает окружающий мир, учится преодолевать страх, а следовательно – утверждается как личность. Анимация не может пройти мимо столь распространенного в детской среде явления.

Экранизация «страшных историй» или историй в жанре «черного юмора» становится одним из активно развивающихся направлений анимации. Это фильм «Розовая кукла», анимационные страшилки «Сказки-потешки» или сериал «Красный луч» Андрея Бахурина или серия «Страх [и] темноты», основанная на визуализации фобий. Но все эти фильмы скорее ориентированы на взрослого зрителя, уже пережившего детские страхи и представляющие личностную рефлексию на прошлое.

Стоит помнить, что для каждой возрастной категории свой диапазон страшного. И то, что не вызывает страх в детстве в силу незнания, в более взрослом возрасте может восприниматься как ужасающее. Дети вполне нормально воспринимают истории, в которых Змею Горынычу отрубают голову, волку вспарывают живот и достают оттуда Красную шапочку и ее бабушку. Для них подобные акты жестокости, вызывающие мурашки у взрослого, являются убедительными.

тельным доказательством торжества справедливости, честности и победы добра. Просмотр сюжетов серий «Том и Джерри» или «Веселые лесные друзья», содержащих сцены жестокости, которые у взрослого вызывают неприятие и классифицируются как проявление агрессии, ребенком оцениваются по-иному. Они, вызывая смех, воспринимаются как часть своеобразной игры, не влекущей за собой шлейфа негативных ассоциаций. Подражая модели подобного агрессивного поведения, ребенок не осознает ужаса совершаемого и возможных последствий, для него это лишь форма игрового (веселого) поведения. Однако мультфильмы о заблудившейся в лесу Машеньке, мальчике-спальчике и его братьях, брошенных родителями, похищенном Бабой Ягой Ивашке или Мухе-Цокотухе, просмотренные ребенком, например двух или трехлетнего возраста, могут вызвать у него чувство тревоги и страха. Малыш будет идентифицировать себя с героем фильма и полагать, что и с ним могут поступить подобным образом, а ведь именно в этом возрасте страх одиночества является доминирующим.

Для маленьких зрителей, чье эстетическое сознание еще не развито, восприятия фильмов «Бармалей», «Мойдодыр», «Евстефейка волк», «Жихарка», «Машенька и три медведя», «Сестрица Аленушка и братец Иванушка» трансформировалось в самостоятельный рассказ, художественная модальность которого приобрела основные жанровые аспекты «страшной истории» (былички, легенды, страшилки). Тогда как дети старшего дошкольного возраста, чье эстетическое чутье уже проснулось, при восприятии этих же лент вполне могли ощутить авторскую иронию, скрывающуюся за жутковатым событийным рядом. Модальность в «Жихарке» в восприятии старших дошкольников становится иной, аналогичной сказочной. Хотя опасность, угрожающая героине, по-прежнему переживалась как вполне серьезная, ничуть не шуточная, но переживалась она уже эстетически, с учетом игрового, условного начала. Ребенок 6-7 лет уже готов с пониманием обсуждать страшные события сказочного сюжета, он уже отличает вымышленность экранного пространства от реальности. Если не акцентировать их внимание на страшных моментах, то они быстро переключаются и гораздо больше внимания после просмотра уделяют активному действию в сюжете, направленному на торжество добра.

Если дошкольники и младшие школьники фильмы серии «Веселые Лесные друзья» считали страшными, то просмотр этих же сюжетов учащимися средней школы и старшекласниками вызывал чувство смеха. Они воспринимали происходящее в рамках игровой ситуации, а детские игры бывают жестокими, особенно в переходный период, период полового созревания и утверждения себя как личности.

По мнению А. И. Захарова: «С возрастом происходит интеллектуальная переработка страхов, они все более теряют эмоциональное звучание и наивно-детский характер. Если упоминание о Бармалее способно вызвать дрожь у трех-четырёхлетних детей, то подросток откровенно рассмеется»⁵.

Назвать самый страшный мультфильм, как и самую страшную сказку практически невозможно. Это связано и с тем, что понятие страшное и границы страха весьма субъективны. В каждом возрасте у каждого отдельного ребенка свой индивидуальный набор страхов и понятие страшного связано с его жизненным опытом и эмоциональной восприимчивостью.

Психологи, занимающиеся теорией страха, выделяют три основные категории страхов:

1. Биологический страх – то, что знаменитый физиолог И. Павлов определял как «проявление естественного рефлекса, пассивно-оборонительную реакцию с легким торможением коры больших полушарий». Биологический страх, связанный с угрозой для жизни, основан на инстинкте самосохранения и имеет защитный характер. К биологическим страхам относятся страх темноты, страх перед незнакомыми людьми, перед животными, пресмыкающимися, насекомыми, перед проявлениями природных стихий (страх грозы, огня, воды) и т.д.

2. Социальный страх имеет отношение к социальному статусу человека. Специфика социального страха носит опосредованный характер и состоит в том, что объекты страха не могут нанести вред человеку. Социальные страхи произрастают из примитивных биологических страхов и в большей степени характерны для детского возраста. Формы проявления социальных страхов зависят от типа общества, социокультурного контекста, исторической эпохи, возраста, пола и социального положения. Социальные страхи характеризуются тем, что могут носить массовый характер и меняться с возрастом. К детским социальным страхам

относятся страх быть осмеянным, страх одиночества, страх публичного выступления, страх быть обманутым, страх наказания, страх неудачи.

3. Экзистенциальные страхи присущи всем людям, одни подвержены им больше, другие меньше. Они связаны с глубинной сущностью человека и отличаются неконкретностью содержания. К этой категории страхов относятся: страх перед временем (страх смерти и старости, страх перед неизвестностью будущего); страх перед пространством (страх замкнутого пространства, страх темноты, страх высоты или глубины); страх жизни, который выражается в страхе перед таинственным, непонятым, страх перед непостижимостью жизни или ее бессмысленностью, страх перед самим собой (страх сойти с ума, страх собственных мыслей, страх потери контроля над собой), страх перед порядком или хаосом жизни.

Существуют и промежуточные формы страха, которые объединяют несколько вышеуказанных категорий, например, страх болезни, страх потери близких.

Аниматоры, которые работают в жанре хоррор или создают фильмы со страшными сценами, обращаются чаще всего одновременно к нескольким категориям страха, объединяя между собой пару-тройку страхов в одной сюжетной линии. Чтобы достичь большего эффекта и эмоционального воздействия смысловая форма облекается в соответствующее визуальное воплощение и дополняется музыкальным сопровождением, голосом, шумами, выстраивается с помощью определенной темпо-ритмической монтажной структурой, что направленно на усиление тревожной и жуткой атмосферы в без того пугающей рисованной истории. Однако, в отличие от игровых лент, в анимации все же сохраняется определенная мера условности, не позволяющая вторгнуться в пространство реального и сделать показываемое достоверным. Хотя эта грань в современной анимации с учетом применения цифровых технологий становится все менее ощутимой.

Анимационные фильмы, способные вызывать у детей страх, можно классифицировать по следующим группам:

- по возрастной аудитории (для детей, для подростков, для взрослых);
- по странам (мультфильмы СССР, американские, японские мультфильмы);

- по цели (потенциально страшные – создатели сознательно вводят пугающие элементы в сюжет, косвенно страшные – случайное совпадение нескольких или многих элементов, которые могут вызвать у зрителя чувство страха);

- по темам (о зомби, вампирах, животных, об оживших куклах, мракабические, визуализация фобий и страхов).

Отдельно стоят мультфильмы, которые создаются не для детской аудитории. В большинстве своем они представлены аниме в жанре ужасов («Кровь: Последний темный», «Король Терний», «Акира», «Город чудищ», Кадзуо Умэдзу «Проклятие», «Идеальная синева», «Космос: Территория смерти»). Именно эти фильмы являются наиболее страшными и вызывают особый интерес у детей подросткового возраста. Они во многом схожи между собой, так как призваны довести зрителя до определенного душевного состояния.

Стремление показать на экране нечто страшное присутствовало в анимации с самых первых ее шагов. Ленты Ж. Мельеса изобиловали чертями, приведениями, духами, да и сам режиссер любил появляться на экране в костюме Мефистофеля и демонстрировать зрителю невероятные чудеса. Анимация с ее возможностью показа невероятного, выходу за границы возможного способствовала этому. Первый полностью анимационный фильм «Фантазмагория» Э. Коля явно указывал на путешествие в мир ужаса или ночных кошмаров. Анимация прошла долгий путь с момента выхода первых лент Э. Коля, но у анимационных ужастиков всегда были свои поклонники. К этому жанру анимации обращались многие великие аниматоры, среди которых Вл. Старевич, У. Дисней, А. Алексеев, М. и Д. Флейшеры, П. Гримо, братья Квей, Ян Шванкмайер, Т. Бертон, П. Думала и многие другие.

В последние годы западная анимация активно осваивает жанр анимационного хоррора. Автором нескольких таких фильмов является Тим Бертон. Его знаменитые «Винсент», «Кошмар перед Рождеством», «Франкенвини», «Труп невесты». Тема инфернального и страшного становится все более привлекательной для западноевропейской анимации. В связи с развитием цифровых технологий формы реализации ужасного на экране выходят на новый художественный и технический уровень, позволяя превращать невероятное в достовер-

ное. В последнее десятилетие все чаще можно увидеть на экранах фильмы, обращающиеся к теме ужасного. Такие ленты как «Дом-монстр», «Мир Стейнбоа», «Каролина в стране кошмаров», «Ленор – маленькая мертвая девочка», «Суббота 14», «Магазинчик самоубийств», «Как приручить зомби», «Последний поезд», «Однажды ночью в одном городе», «Петя и волк», «Ван Хельсинг», «Рождественская история», «Франкенштейн против человека волка», «Паранорман, или как приручить зомби» заставляют трепетать в страхе не одно детское сердце. Но эти фильмы, как правило, смотрят дети начального и среднего школьного возраста.

Не меньший страх у старших дошкольников и детей начальной школы вызывали ряд диснеевских фильмов, среди которых «Пиноккио», «Бемби», «101 далматинец», «Спящая красавица», «Лис и пес», «Черный котел». К их числу можно присоединить и ленту «Корабельный холм»⁶ М. Розена, снятой по книге Р. Адамса, или «Унесенные призраками» Х. Миядзаки.

Начиная со старших классов средней школы, дети проявляют интерес к японской анимации, пропитанной фантазмагорическими сюжетами о духах, оборотнях, ведьмах, роботах и инопланетных цивилизациях. Среди достаточно большого числа японских аниме самыми страшными считается «Босоногий Ген» и «Охотники на вампиров Д: Жажда крови». Если первый фильм основан на реальных фактах и повествует о ядерном поражении Хиросимы, то вторая лета – это вымышленная история о вампирах и охотниках за их головами. На сегодняшний день эти фильмы являются классикой анимационного ужаса.

В последние годы западноевропейская анимации активно включилась в производства анимационных лент в жанре хоррор для подростков, вступив в непривычную для себя конкурентную борьбу за зрителя с игровым кинематографом и японской сериальной продукцией, для которой жанр хоррора является традиционным. Пытаясь завладеть вниманием зрителя, она пока все чаще останавливается в рамках короткометражных фильмов, где чувствует себя более уверенно и имеет пространство для экспериментов. В этой связи стоит упомянуть такие ленты как «Воронья пустошь» К. Кларк.

Стоит также выделить работу французских мультипликаторов 2007 года с очень красноречивым названием «Страх [и] темноты», но

фильмы этого сборника скорее заинтересуют старшекласников. Основой сборника стала визуализация коллекция наиболее часто встречаемых фобий и страхов: насекомые, призраки, сумасшедшие старики, мутации, погони озлобленных собак, странные дома. Список страшных фильмов в последние годы пополнили «Другой мир: Бесконечная война», рассказывающий о беспощадной войне оборотней с вампирами, «Как приручить зомби», повествующий о том как маленькая девочка Дикси находит себе друзей на местном кладбище среди мертвецов. Кровожадные зомби, населяющие города становятся героями в ленте «Мясорубка (Город Гнили)», «Фанаты Зомби. Ходячие мертвецы». Среди западноевропейских аниматоров наиболее тонко разрабатывают тему страхов британские режиссеры. Мрачный проект «Дети – страшные создания» Т. Джонсона и К. Тауэлл посвящен странным детям и их комплексам, страхам, обидам и одиночеству, Д. Фирт, известный в кругу профессионалов как мрачно-шизофренических анимационных короткометражек, выпустил анимационный сериал в жанре хоррор «Салатные обрубки», пользующийся особой популярностью у пользователей Интернета. Еще один британец Дж. Баттон, пристрастившийся по его собственному мнению к фильмам ужасов с пяти лет, вдохновляется ими и в своем творчестве. Его ленты «За закрытыми дверями» и «Красная шапочка» пополняют список мрачных сюжетов.

Страшные сюжеты присутствовали и в отечественной анимации советского периода, которую многие адепты «охранительной педагогики» склонны определять как «самую безобидную в мире». Список страшных мультфильмов этой эпохи достаточно солидный. Нельзя не согласаться с тем, что «Халиф-аист», «Ночь на лысой горе» или «Большой Подземный бал» – довольно жуткие мультфильмы. Обилие чудовищных существ и сложный запутанный сюжет вызывали страх у большинства советских детей. Не меньший ужас вызывал мультфильм «Черная курица, или Подземные жители», рассказывающий об унылых и неприятных существах подземелья. В фильме, в сюжетную канву которого вплетены отсылки к многим детским страхам, также поднимается тема предательства, коего боится немалое количество детей и взрослых. Интересным является тот факт, что самый лучший мультфильм всех времен и народов «Ежик в тумане» для многих является

страшным. Чего только стоят ночные приключения ежика, краски и звуки в этом мультике.

С изменением социокультурной ситуации на территории бывшего Советского Союза в конце прошлого века и распадом устоявшейся картины мира, нарастанием тенденций антропологического кризиса тема ужасного и страхов из маргинальной области советской анимации оказалась в центре ее внимания. Неудивительно, что начиная с последнего десятилетия XX века и до сегодняшнего момента тема ужасов и страхов постоянно присутствует в списках фильмов, выпущенных как российскими аниматорами, как и аниматорами бывших союзных республик. Причем, медленно двигаясь из области детского кинематографа к взрослому зрителю, отечественная анимация, обращаясь к темам фобий и страхов, не может до конца определиться с адресатом своих фильмов. Если такие фильмы как «Вий», «Гостинец от крестной», «Ночь перед Рождеством» обращены явно к детскому зрителю, то ленты «Розовая кукла», «Бескрылый гусенок», «Ночь пришла», «Носферату», «Пустота», «Черные истории» вряд ли будут ему понятны при самостоятельном просмотре и потребуют вдумчивого разговора со старшими.

Как видим, самый, казалось бы, безобидный вид искусства, анимация тоже может пугать, страшить и доводить зрителей до состояния ужаса. Количество страшных мультфильмов год от года не уменьшается. Особенно в последнее время, когда на экранах все чаще появляются фильмы, созданные в 3-D анимации, для старшей аудитории зрителей, но по инерции их смотрят и малыши. Все чаще героями анимационных лент становятся вампиры, монстры, скелеты, оборотни, трупы и прочие демонические существа. Причем вся эта «нечисть» предьявляется детям в привлекательной стилистике и наделяется самыми гуманными качествами, что вызывает, скорее симпатии и желание подражать, нежели страх и отвращение.

В современной анимации появилось множество принципиально пародийных жанровых форм, которые направлены на размытие границ жанра фильма ужасов и включение в него несвойственных ему художественных приемов. В детской анимации появляются такие пародийные жанры, как пародийный триллер, «ужастик», страшилка, кошмарики, «современные жуткие истории», «страшные ужасы», «кладби-

щенские и вампирские истории». В этой связи можно вспомнить пародийно-иронический анимационный детектив «Носферату». Проникновение в детско-подростковую анимацию пародийных форм отвечает тенденции к укреплению иронично-игрового начала в современной детской культуре вообще и к размытию четких возрастных границ, многоадресности художественных текстов.

Анимационные фильмы представляют собой одно из средств, воздействие которого на психику маленького человека позволяет противостоять многочисленным страхам, преодолевать деструктивное поведение и многие негативные аспекты реальности. Смотри те или иные мультфильмы, он готов пересматривать одни из них по многу раз, а другие и вовсе отказывается смотреть повторно. Персонажи одних мультфильмов он готов рисовать и с удовольствием рассказывает о них, а других даже не может вспомнить после просмотра. Взрослым стоит внимательнее присматриваться к тому, что предпочитает ребенок. Его выбор может быть связан с поиском решения возникших проблем, с желанием преодолеть какие-то страхи или опасения. Зная суть проблем, взрослым будет проще помочь ребенку избавиться от них. Если в фильмах присутствуют страшные сцены, то это не повод запрещать их смотреть малышам, нужно лишь только после просмотра обсудить их с ребенком.

Смотря на экран, ребенок пытается найти там решение собственных проблем. Сквозь призму страхов экранного героя он рассматривает собственные переживания. Если герой находит выход из ситуации и может победить страхи, то этот опыт ребенок присваивает себе. Если же дети предпочитают страшные фильмы, то следует им задать дополнительные или наводящие вопросы. Это помогает выявить неожиданные проблемы. Интерес к страшным или агрессивным фильмам может быть свидетельством внутреннего психологического напряжения у детей, возможно связанного с эмоциональной обстановкой в семье, непониманием в среде сверстников или иными причинами. В этом случае – оптимальный выход обращение к профессиональному психологу, который поможет ребенку разрешить внутренние противоречия или возникшие проблемы, не позволяя им перерасти в болезненные состояния и фобии.

Ссылки и примечания

¹ Работа выполнена в рамках проекта РГНФ 12-04-00339

² Бердникова Ю. Мир ребенка. Развитие психики, страхи, социальная адаптация, интерпретация детского рисунка. СПб.: Наука и Техника, 2007; Божович Л. И. Личность и ее формирование в детском возрасте. СПб: Питер, 2009; Изард К. Э. Психология эмоций. СПб.: Питер, 1999; Оклендер В. Окна в мир ребенка.

Руководство по детской психологии. Москва: Независимая фирма «Класс», 2007.

³ Оклендер В. Окна в мир ребенка, 336 с.

⁴ Захаров А. И. Как помочь нашим детям избавиться от страха. СПб.: Гиппократ, 1995, с. 31.

⁵ Захаров А. И. Дневные и ночные страхи у детей. СПб: Союз, 2000, с. 122.

⁶ В российском прокате лента шла под названием «Уплывший холм».

Semnificațiile animației în filmul de nonficțiune

Rezumat

Semnificațiile animației în filmul de nonficțiune

De la începutul erei cinematografice, filmul de animație a suscitat atenția cineaștilor-documentariști asupra posibilităților nelimitate ale acestuia de a exprima diverse concepte, idei. Or, necesitatea de-a completa cadrele documentare cu imagini de sinteză sau explicarea detaliată a unor fenomene, acțiuni i-a făcut pe regizori să se adreseze tehnicilor de animație și secvențelor animate în filmul de nonficțiune.

Noile tehnologii au revoluționat radical limbajul filmic. Posibilitățile digitalului au lărgit aria de utilizare a animației în documentar, în primul rând, în filmele de popularizare a științei și didactice. Majoritatea filmelor de nonficțiune despre călătorii atât în vremurile demult trecute, cât și în ale celor din viitorul îndepărtat, despre evoluția universului, precum și a microcosmosului uman sunt posibile grație animației.

Interesante sunt incursiunile animate în filmele documentare biografice sau filme-portret (filmele lui Roman Liberov). Acest fenomen îl depistăm și în filmografia autohtonă. Semnificativă este pelicula *Atomul și selecția* (1970) în regia lui Ivan Greaznov. La fel secvențe animate de Natalia Bodiul au fost incluse în filmul *O inimă în flăcări* (1984) în regia lui Kaloșin.

În prezent acest proces, grație noilor tehnologii, se impune tot mai frecvent în structurile artelor cinematografice.

Cuvinte-cheie: film de animație, film de nonficțiune, documentar biografic, Chris Marker, Roman Liberov, Natalia Bodiul.

Summary

The meanings of animation in nonfiction films

Since the beginning of the cinematographic era, the animated film has awakened the attention of documentary-filmmakers to its unlimited possibilities to express various concepts and ideas. Alternatively, the need to complete the documentaries with synthesized images or detailed explanation of certain phenomena and actions made the directors turn to animation techniques and animated sequences in the nonfiction film. The new technologies have radically revolutionized the language of films. The digital possibilities have broadened the use of animation in the documentaries, first in educational and popular science films. Most non-fiction films about journeys, both in times gone by and in the distant future, about the evolution of the universe, as well as about the human micro space, are possible thanks to animation.

The animated incursions are interesting in the biographical documentaries or portrait films (Roman Liberov's films). This phenomenon can also be traced in the autochthonous filmography. *The Atom and the Selection* is a significant film (1970) directed by Ivan Greaznov. Natalia Bodiul's animated sequences were included in the film *A Heart in Flames* (1984) directed by Kalosin.

Currently, due to the new technologies, this process is increasingly integrated in the structures of film arts.

Key words: animation, nonfiction film, biographical documentary, Chris Marker, Roman Liberov, Natalia Bodiul.

„Limbajul cinematografic este cu mult mai complex, mai bogat și mai viu decât ceea ce noi utilizăm”, afirma regizorul britanic Peter Greenway într-un discurs despre cinematografia contemporană. „Textul epic pe care e bazat filmul este distrus de noile tehnologii”. Anume noile tehnologii sunt

cele care modelează orice imagine, organizând o nouă realitate, o realitate virtuală, care e acceptată ca imaginea realității imediate sau o reflectare veridică a ei. În acest context se înscriu nu doar filmele de ficțiune, științifico-fantastice sau cele de popularizare a științei. Or, animația digitală poate

simula mișcări foarte complexe, utile în domeniul cercetării medicale, în alte domenii de cercetare științifică. Anume aici animația are rolul ei principal de a facilita perceperea celor mai complexe fenomene din natură și din corpul omului. Misterele dezvoltării embrionului uman din celulă au încetat să mai fie o taină, de când imaginile audiovizuale demonstrează toate procedeele ce au loc în organismul uman, precum și în univers...

Noile tehnologii au pus sub semnul întrebării natura fotografică a filmului (în concepția lui Andre Bizen) ca bază ontologică a reprezentăției în film. Despre schimbările la acest nivel vorbește cercetătoarea Maria Terakopian în lucrarea sa *Нереальная реальность (Realitatea nereală)*. În secolul al XX-lea rolul filmului era de a fixa și a păstra imaginea realității. Anume acest fapt îi conferă filmului statut de document, păstrându-i autenticitatea¹. Or, operațiile de trucare a imaginii dau posibilitatea de falsificare a documentului, fiind de cele mai dese ori nesesizate de spectator. Iar multiplele procese de modificare (morfining etc.) a imaginii în formatul digital nu sunt altceva decât niște forme de animare. Astfel, M. Terakopian menționează că: „Filmul se transformă într-o specie a picturii în timp. Acum nu mai este „cine-ochi”-ul lui Dziga Vertov, dar cine-pensulă”².

Cele mai cunoscute filme documentare ale noului secol utilizează la maximum tehnicile animației. Pentru a fi mai concludent vom face referință la trilogia lui Godfri Redgio *Qatsi*, care înglobează cele mai diverse fenomene ale vieții, relațiile omului cu natura etc. *Powoqqatsi (Viața în transformare, 1988)*, *Koyaanisqatsi: Life out of Balance (1983)* și *Naqoygatsi (Viața ca o luptă, 2002)* sunt niște adevărate poeme cinematografice. Ani de zile le-au trebuit cineaștilor pentru ca să creeze din haosul imaginilor un univers poli-fonic audiovizual documentar, „utilizând cele mai moderne mijloace multimedia, care argumentează perioada îndelungată a lucrului asupra fiecărui film”³.

În literatura de specialitate americană dedicată filmului documentar, acest regizor nici nu este amintit, fiindcă filmele lui depășesc tradiționalul format al documentarului propriu-zis. În prezent tot mai frecvent se utilizează noțiunea de *art house*, care desemnează anume acea producție cinematografică ce decade din conceptul tradițional al genului, nu se înscrie în publicistica ecranică. Regizorul american, răspunzând provocărilor noilor tehnologii digitale, s-a inclus într-o competiție,

demonstrând posibilitățile noului instrument de lucru al artistului.

Evident că, până la apariția tehnicilor digitale, cineaștii experimentau în domeniul limbajului cinematografic, căutau noi modalități de expresie artistică. Însuși Dziga Vertov este printre primii care își îndreaptă privirea spre animație.

Celebrul cineașt rus, inițiatorul teoriei kinoglazului (cine-ochi), încă la începutul activității sale cinematografice, probează și noi mijloace de exprimare. Asemeni avangardiștilor europeni, îl preocupă imaginile grafice în mișcare. Așa în numărul 20 al jurnalului *Kinonedelea (1918)*, în subiectul *Harta frontului din Orient (Харта Восточного фронта)* introduce mișcarea trupelor prin animarea săgeților desenate pe harta acțiunilor militare pe frontul cehoslovac. Aceasta a fost considerată prima animație sovietică. În cadrul linia frontului se mișcă, indicând schimbarea pozițiilor sale. Desigur Vertov putea să folosească imagini diverse ale hărții, montate consecutiv, dar în acest caz dispărea exactitatea mișcării. În schimb, „harta vie” este o argumentare vizibilă a acțiunilor militare efectuate. Metoda animației va fi utilizată și în continuare de Vertov. În *Kino-pravda nr. 17*, în subiectul *Expoziția unională, 1923 (Всесоюзная выставка)*, regizorul iarăși va apela la „harta vie”. Imaginile grafice animate le include și cu scopul restabilirii parametrilor tehnici ai zborului în subiectul dedicat aviației (1923). „Aceasta i-a permis lui Dziga Vertov să se apropie de realizarea visului său: el tindea cu ajutorul filmului să depășească cotidianul prozaic, banal și sărac și să demonstreze omului o altă lume perfectă, desăvârșită”⁴.

Idea lui Vertov de a utiliza secvențe animate a fost preluată de documentariști pentru aplicarea în filmele de nonficțiune, mai ales în cele de popularizare a științei. Grafica animată (hărți, grafice, scheme, cifre etc.) se dovedește a fi necesară în redarea unor date, fapte, opinii în fața cărora camera de luat vederi nu mai e capabilă.

Un loc aparte îl ocupă animația în experimentele avangardiștilor din anii '20-'30 ai secolului al XX-lea. Cele mai îndrăznețe idei teoretice înaintate la acel moment, precum și declarația pictorului Fernand Leger că „eroarea în cinematografie este scenariul”⁵ și doar eliberat de această povară, cinematograful poate deveni un microscop al lucrurilor nevăzute, se vor materializa anume în pelicule documentare create cu susținerea tehnicilor de animație.

Lupta pentru puritatea genului îi aduce pe avangardiști la re-evaluarea imaginii în armonie cu muzica. „Simfonii vizuale” creează și Walther Ruttmann printr-o serie de *Opusuri*, după care stilul simfoniilor va trece în filmele documentare. Cineastul german mai exersează cu imaginile abstracte și face o secvență / generic de deschidere pentru pelicula *Berlin, simfonia marelui oraș* (Berlin, *Symphony of a Great City*, 1927), care este ultima creație abstractă animată a documentaristului. *The Times* din London scria în 1925 că „filmele lui Ruttmann se rețin mult în memorie și desigur suficient. De aici și faptul că numărul mic de filme a avut o mare influență asupra realizatorilor de filme abstracte”⁶.

La formule de combinare a materialului documentar cu cel animat a recurs chiar și părintele animației clasice Walt Disney. Palmaresul său înscrie nu doar animații, ci și o serie de documentare ce balansează între imagini animate și cele documentare (*Saludos Amigos*, 1942; *Victory Through Air Power*, 1943). În perioada celui de al Doilea Război Mondial, Walt Disney își îndreaptă creația spre o tematică belică, în special pentru susținerea moralului. Alături de spoturile politice de propagandă, chiar și Războiul Donald este încadrat în industria războiului (filmul *Fața Fiurerului / Der Fuehrer's Face*, 1943). Unul dintre primele filme dedicate problemelor forțelor americane aeriene, capacităților și perspectivelor de dezvoltare este *Through Air Power* (Victoria trupelor aeriene), dedicat generalului Billy Mitchell, pionier și profesor al aviației americane. Pentru ca discursul maiorului Al. P. De Seversky să fie pe înțelesul maselor largi, regizorul introduce în structura filmică secvențe animate. Pelicula începe cu istoria aviației americane din 1903: filă cu filă în imagini se perindă etapele de evoluție, dar și tehnica care se perfecționa – ilustrate prin scheme și imagini în desen animat (accesibile și pe înțelesul publicului larg în comparație cu schemele sofisticate) ale avioanelor de diverse tipuri și capacități. Combinarea discursului despre dezvoltarea tehnicii aviatice cu marile probleme ale omenirii s-au făcut doar cu recurgerea la metaforele vizuale. Referințele la ziarele timpului, la interviurile cu specialiștii din domeniul aviației, care încearcă să analizeze capacitățile avioanelor la acea oră și situația aviației americane în plan mondial (posibile planuri de atacare pe calea aerului a Germaniei și a Japoniei), conferă filmului și un specific propagandistic militar, caracteristic filmelor americane documen-

tare realizate în perioada celui de al Doilea Război Mondial.

În contextul dat, prin filmele și concepțiile sale artistice prezintă interes și Chris Marker. În prima perioadă de creație se adresează la motivul călătoriei, care-i oferă posibilitatea de a cerceta țări și regiuni pe care le percepe printr-o viziune specifică. Pelicula *Lettre de Sibirie (Scrisoare din Siberia)*, 1957) era mereu un exemplu de influență a textului asupra imaginii cinematografice. Valorificarea acestui teritoriu o începe de la istoria pământurilor, dar și de la miturile ce au trecut în tradiții și obiceiuri. Astfel, Marker realizează o întreagă cercetare în care include secvențe animate pentru a transmite spectatorului acel bagaj de noțiuni și valori naționale care îi conferă filmului un anturaj și o atmosferă specifică. Secvențele animate sunt și o trimitere la miturile poporului băștinaș, care deschid niște paranteze asupra culturii locuitorilor din acea regiune a Rusiei.

Experimentele regizorului francez de-a reda prin fotografii o lume a viitorului după cel de al Treilea Război Mondial în *La Jetée* (Pista de decolare, 1962) sunt la fel niște modalități de pseudodocumentar animat. Principiul colajului de prezentare a unei călătorii în timp, unde lumea e surprinsă prin clipele oprite surprinse de aparatul de fotografiat. Crearea unui timp viitor prin imaginile prezentului a transformat filmul într-un teritoriu artistic. Critica de specialitate menționează că Chris Marker „întotdeauna și-a păstrat individualitatea stilului, parcă s-ar rupe din unificacitatea metodelor populare”⁷.

Să amintim că în această formulă (a colajului din fotografii) de creare a filmelor de animație s-a remarcat Radu Igazsag cu „mica sa bijuterie” *Fotografii de familie* (1982). Prin panorame și plonjeuri pe fotografiile fără chip, cu imaginile în negativ, regizorul român zugrăvește dispariția unei generații, a lumii rurale. Aceeași metodă este utilizată și în *La vie (Viața)*, 2006), un film experimental al regizorului francez Henri Metelle despre Salvador Dalí. Fiind considerat cel mai lung și cel mai scurt film de animație, reușește în 86 de secunde, prin montajul a sute de fotografii, a perinda pe ecran cei 86 de ani de viață ai artistului.

Astfel, cineștii și-au propus să-și lărgescă aria de activitatea de la realitatea imediată la incursiuni în spații și timp. Experimentele au urmat și în valorificarea limbajului, apelând nu doar la documente scrise sau iconografice (acte, ziare, reviste, fotografii etc.), ci și la secvențe din emisiuni televi-

zate, reclamă, filme de ficțiune, animație. Un astfel de amalgam pestriț de diverse imagini prefigurează stilul filmelor de montaj ale lui Michael Moor, regizor și producător american. Filmele sale documentare *Bowling for Columbine* (2002), *Fahrenheit 9/11* (2004, Palme D'Or la Cannes), *Capitalism: A Love Story* (2009) au avut un mare succes la public, dar și discuții controversate pe marginea lor.

Elementele animației au devenit atât de tradiționale pentru filmul documentar, încât sunt concepute ca ceva inerent în conceptul structural (hărți vii, grafice mișcătoare, generice animate, apariția și dispariția textelor etc.). Pentru a-i conferi filmului o atitudine particulară asupra fenomenului abordat, cele mai plauzibile sunt formulele animate. În mod special, o notă de satiră, de sarcasm, dar și de nostalgie, zâmbet, tristețe sunt provocate de elementele animate introduse cu multă ingeniozitate. Spre exemplu, foarte semnificative pentru formarea atitudinii sunt secvențele animate în pelicula *Hipopotamii lui Pablos Escobar* (Pablo's Hippos, 2010, regia Antonio von Hildebrand, Lawrence Elman). Un film despre 30 de ani de narcobusiness și război civil în Columbia prin prisma familiei de hipopotami din parcul zoo a lui Escobar. Soarta familiei de hipopotami care a fost adusă din Africa, adaptarea la noile condiții și apoi uitați și dispăruți se povestește prin istorioare în desene animate.

Secvențele animate sunt întâlnite tot mai des în peliculele documentariștilor, care încearcă să înlocuiască cronică cinematografică (documentul), anume prin tehnicile de animație ce pot crea iluzia acestor imagini în mișcare, fiind mai aproape de o realitate precum cea a animării unor fotografii, transformate în forograme, ce formează mișcarea. Astfel, pot lua naștere unele filme pseudo-documentare (termenul *mokumentary*⁸ – din engleză „to mock” – a falsifica, a zeflemisi și „documentary” – documentar), care formează o altă direcție populară în filmul de nonficțiune contemporan. În această categorie de filme se pierde hotarul dintre realitate și ficțiune. Reconstituirea unor evenimente și/sau „înscenarea” unor istorii fictive (mai mult sau mai puțin posibile) prin intermediul actorilor pare mai credibilă în ochii spectatorilor deprinși cu imaginile reale. Deși filmele de animație, care prezintă *imaginea imaginilor reale*, transformate în coduri ale realității, pot fi cu mult mai documentare decât aceleași *mokumentary*. Ca exemplu ar servi pelicula *Krulic, drumul spre dincolo* (2011) în regia Ancăi Damian, regizoare română de fil-

me documentare, care, neavând la mână materiale de arhivă, în afară de câteva subiecte transmise de televiziune, se ambiționează să realizeze un film documentar despre soarta unui tânăr, uitat de familie, de țară... Nu mai puțin semnificativă este și pelicula lui Ari Folman *Waltz with Bashir* (*Vals cu Bashir*, 2008), bazat pe amintirile soldaților care au luptat în războiul din Liban.

Următoarea etapă efectuată spre depășirea acestor hotare dintre imaginile reale și cele organizate (secvențe montate cu actori) o constituie filmele animate, care se apropie de imaginea documentului.

În acest context sunt sugestive imaginile din filmul *Prima zi* (25-e. Первѳй день, 1968), realizat de animatorul Iuri Norștein și pictorul Arkadi Tiurin, despre revoluția din octombrie. Pentru rezolvarea imaginii autorii au apelat la tablourile pictorilor ruși Mark Chagall, Kuzma Petrov-Vodkin, Serghei Cehonin, Kazimir Malevici ș.a. La episodul despre revoluție și personalitatea lui Lenin, reprezentate după gravura *Lenin și revoluția* a graficianului Vladimir Favorski, regizorul se oprește în mod deosebit în cartea sa *Zăpadă pe iarbă*: „Mica gravură de 15 cm am mărit-o până la 1 m (...). Am tăiat figurile compoziției și le mișcam în ritmul cronicilor vechi. Am obținut paralel și un efect grafic și unul documentar. Episodul mai mult din motive ideologice, decât artistice, a fost imediat scos din film, cu nedumerirea „De unde ați luat această cronică cinematografică?”⁹. Cazul demonstrează puterea de convingere a imaginilor animate, posibilitatea lor de a substitui documentul (cronică începutului de secol XX).

În această ordine de idei, putem vorbi despre câteva modalități de valorificare a tehnicilor de animare și a secvențelor animate propriu-zise. Tehnicile de animație în prezent, prin tehnologiile digitale, fac un corp comun cu structura filmului atât de ficțiune, cât și a celui documentar. Animația este utilizată cu deosebită măiestrie încât imaginile sunt acceptate ca documentare. Din acest context fac parte filmele științifice care povestesc despre fenomene și aspecte ce nu pot fi înregistrate de camera de luat vederi (apariția vieții pe pământ, evoluția în timp de milioane de ani, despre sistemul solar și multe altele). Acestea sunt clasificate în categoria filmelor documentare, dar majoritatea imaginilor sunt realizate pe ecranul calculatorului, modelate după legile și cu ajutorul tehnicilor de animație. Din această categorie fac parte filmele de popularizare a științei...

Documentarul de popularizare a științei

Din genul filmului de nonficțiune un loc aparte îl are filmul de popularizare a științei, care are drept scop valorificarea cunoștințelor din cele mai diverse domenii. Anume prezentarea cercetărilor în domeniul științelor exacte, al științelor naturii, al universului uman etc. cer o valorificare a imaginii diferită de cea tradițională. Necesită o implicare mai profundă în straturi și substraturi unde ochiul uman nu poate pătrunde în tainele universului uman, spiritual sau cosmic. Grație metodelor și tehnicilor animate, se permit incursiuni în cele mai inaccesibile arii pentru camera de luat vederi.

Or, pentru înțelegerea mai bună a lucrurilor se poate apela la simboluri grafice. La posibilitățile animației aplicative se referă în mod special Olga Gornostaeva¹⁰. Cercetătoarea din Rusia analizează posibilitățile comunicative și artistice ale animației în filmul documentar, în mod special în cel de popularizare a științei. Animația ajută a pătrunde în tainele universului, metamorfozele ce au loc sub diverse influențe în universul cosmic, dar și cel uman. Procese chimice, fizice, fiziologice, biologice etc. vor fi înțelese mai ușor prin argumentări vizuale, prin structuri simbolice, scheme și formule...

Primul care deschide drumul spre lumea demult pierdută este Willis O'Brien cu filmul *The Lost World* (1925, în regia lui Harry O. Hoyt), aducând pe ecran imaginea dinozaurilor. Bazată pe o istorie scrisă de Arthur Conan Doyle, dar care este reținută după dinozaurul creat, pelicula este primul film de ficțiune ce include secvențe animate (filmate cadru cu cadru), în care imaginea dinozaurilor „lifelike” este combinată cu jocul actorilor¹¹. Iar în 1933, alături de Merian Cooper și Ernest Schoedsack, au creat primul monstru cinematografic King Kong.

Așa își începe epopeea „era dinozaurilor”, care va rămâne pentru mult timp în vizorul nu doar al regizorilor filmelor de ficțiune, ci și al documentariștilor. Or, dinozaurul devine „eroul principal” al multor pelicule de ficțiune, nonficțiune și de animație. Noile tehnologii au facilitat procesul de creație în acest domeniu. Subiectul ar fi întrecut după popularitate doar de războiul lumilor, cu ființe extraterestre.

Astfel, începând cu filmele lui Steven Spielberg, regizor, scenarist și producător american, cea mai influentă personalitate din industria filmului – *Jurassic Parc*, *E.T. Extraterestrul* – a fost un moment de cotitură în industria modernă a filmului. În primul rând, este o re-deschidere spre o temati-

că fantastico-științifică, care a dat naștere la o serie de filme ce reprezintă o lume dispărută cu dinozauri de toate genurile. În al doilea rând, ele au provocat și un interes sporit al documentariștilor, care s-au lansat să reînvie trecutul îndepărtat, aducând pe ecran o lume animală demult dispărută, remodelând în baza descoperirilor arheologice, schelete și viața dinozaurilor. Prin filmul *Jurassic Parc*, creatorii au reușit să transmită iluzia că dinozaurii populează planeta...

Documentarele care încearcă să propună imaginile unei lumi dispărute sub cele mai diverse aspecte ale existenței pe planetă au fost posibile grație tehnologiilor digitale.

În acest context, semnificativ devine serialul documentar BBC *Walking with dinosaurs* (1999) în regia lui Jasper James, animator Marco Marenghi, care a reînviat o lume dată uitării și toată responsabilitatea pentru veridicitatea ei o conferă animația. Natura a fost filmată în medii reale aproape de cele existente cca 60 milioane de ani în urmă, timp când planeta era populată de reptile gigantice. Iar dinozaurii au fost elaborați cu multă exactitate după machetele descrise de paleontologi, care au studiat îndelung particularitățile scheletelor. Tema dinozaurilor, fiind una dintre cele mai solicitate, îi face pe cineștii britanici să revină la acest subiect în documentarul *Поход динозавров (Călătoria dinozaurilor)*, 2011), unde animația va contribui la „învierea” animalelor demult dispărute. Un alt film cu același subiect – *Make Me a Dino* (2000, în regia lui Jenny Kubo) prezintă o nouă viziune asupra dinozaurilor în baza ipotezelor științifice stau descoperirile efectuate în China. Documentarul american – *Planet Raptor*, 2007, SUA, regie Pier de Lenua, întrunește patru părți, fiecare povestind despre viața diverselor specii de dinozauri. Aceștia sunt reprezentați de femela de Velociraptor, care locuiește în pustiul Gobi în Asia, istoria unui tânăr Daspletosaurus în America de Nord, femela de Salatasaur și un Pyroraptor matur în Europa.

La alt pol se află filmele în care apare imaginea virtuală a viitorului îndepărtat.

The Future is Wild (2002, BBC în coproducție cu Discovery) prezintă un serial din patru episoade *Hothouse world*, bazat pe supozițiile savanților de la universitățile din SUA care intuiesc o posibilă viață a planetei Pământ într-un viitor mai mult sau mai puțin îndepărtat. Regizor animator al acestui miniserial este Peter Bailey. Al doilea episod încercă să prezinte o viziune asupra vieții pe planeta Pământ fără prezența și influența omu-

lui. Ultimul episod se referă la *New World (Noul Pământ)* peste 200 milioane de ani. O atare călătorie virtuală în timp și spațiu e posibilă doar cu concursul noilor tehnologii digitale și al tehnicilor animate, care construiesc o imagine pseudoreală. Reieșind din particularitățile evoluției, a influențele factorilor naturali și celor artificiali asupra naturii și vieții animale și umane, se prefigurează o serie de modificări. Sunt implicați cercetători din domeniu cu explicații și argumentări în favoarea unor sau altor posibile schimbări în viața planetei, în întreaga sa complexitate, începând de la planc-tonul populat de diversitatea de animale care trăiesc într-o luptă pentru existență, dar și în relații de colaborare și susținere în lumea plantelor și animalelor... Filmele sunt plasate la limita dintre animație și acțiunea vie.

Documentarul biografic sau filmul-portret

Interesante sunt incursiunile animate în filmele documentare biografice sau filme-portret. În acest gen s-a impus regizorul-animator Andrei Hrjanovski cu trilogia sa pușkiniană, apoi filmele despre viața și activitatea artistului plastic Iulo Sooster și dilogia despre poetul Iosif Brodski (vezi „Arta 2013”). Mai puțin cunoscute sunt filmele-portret ale regizorului Roman Liberov, care și-a propus realizarea unei serii de filme documentare despre soarta unor personalități din domeniul literaturii mai mult sau mai puțin cunoscute. În palmaresul său se înscriu peliculele despre viața și activitatea scriitorilor: Iuri Oleșa, Iosif Brodski, Gheorghe Vladimov, tandemul Ilf și Petrov, Serghei Dovlatov.

Regizorul Roman Liberov face parte din pleiada acelor cinești care își concep creațiile reieșind din complexitatea limbajului cinematografic, apelând direct și la posibilitățile animației. Preocupat de literatură, dar și de soarta unor scriitori mai puțin valorificați, inițiază un ciclu de filme documentare despre scriitori. Timp de cinci ani reușește să realizeze cinci pelicule: «Юрий Оле-ша. По кличке Писатель» (2009), «Иосиф Бродский. Разговор с небожителем» (2010), «Один день Жоры Владимова» (2011) – despre un important scriitor emigrant, «Написано Сергеем Довлатовым» (2012) și «Ильфипетров» (2013) sunt realizate într-un limbaj specific, care îmbină mai multe forme de imagini: de la filmări documentare, materiale de arhivă, fotografii, desene ale protagoniștilor până la secvențe de animație.

Deschide seria filmelor-portrete pelicula «Юрий Олеша. По кличке Писатель» (*Iuri Oleșa. Poreclit Scriitorul*). Confesiunile propuse de la persoana întâia se împletesc cu comentariile *din off* prin care se restabilește epoca în care a trăit scriitorul, dar și valorile timpului. Chipul persoanelor create în stilul colajului (cartoanelor decupate) din ziarele și revistele timpului accentuează nu doar forma, ci, în primul rând, conținutul spre care tindea sau era influențată prin mass-media populația. E interesant că Liberov își construiește dramaturgia filmului, propunând experiența vieții de la persoana întâia, făcându-l mai credibil.

Și dacă în primul său film *Iuri Oleșa. Poreclit Scriitorul* (animația de Anastasia Golovani) câteva secvențe animate completează și înviorează imaginile sumbre ale timpului, atunci următorul film *Iosif Brodski. Discuție cu locuitorul din nouri* este considerat de critică un exemplu rar al așa-numitului *animadoc*. Filmul este bazat pe cărțile *Dialoguri cu Iosif Brodski* de Solomona Volkova și *Iosif Brodski. Marea carte de interviuri*, alcătuitor Valentina Poluhina, încât și filmul are forma de interviu cu poetul, constituit dintr-un montaj al fotografiilor intercalate cu imaginile orașelor, colaje și secvențe animate. Regizorul continuă colaborarea cu animatoarea Anastasia Golovani, care se apropie de chipul poetului cu multă dăruire. Semnificative sunt secvențele cu închisoarea și spitalul de psihiatrie, unde a fost închis un timp Brodski. Aceste secvențe realizate monocrom relevă mai mult (despre acea perioadă dramatică a lui Brodski) decât substanța verbală.

Recentul film *Ilf și Petrov* este clasificat concomitent în categoria filmelor documentare și a celor de animație. Regizorul, care semnează și scenariul, îmbină reușit imaginile documentare cu documente de arhivă, fotografii nepublicate anterior cu secvențele animate, care, în primul rând, contribuie la reconstituirea atmosferei începutului de secol XX. Filmul urmărește paralel destinul celor doi scriitori cunoscuți după popularele romane despre *Ostap Bender – Douăsprezece scaune și Vițelul de aur*, pe fundalul evenimentelor timpului. Un loc aparte îl ocupă și călătoria lor în Statele Unite. În film sunt utilizate manuscrisele și schițele animate ale autorilor, materiale unice din arhivele scriitorilor și cele din arhivele din muzeele de literatură, la fel operele pictorilor avangardiști ai timpului ca Lebedev, Labas ș.a. Animația din film este bazată anume pe lucrările lui Aleksandr Labas și executată de N. Bisearina.

Într-un interviu, regizorul a încercat să explice tendința către sinteza formelor audiovizuale: „Cinematografia veacului trecut s-a perimat, sunt necesare forme noi, ceva proaspăt, dar care nu neagă conținutul. Astfel, noi am decis să utilizăm animația și trebuie să căutăm cum va fi. Acea epocă, printre altele, a fost unică, în care Rusia este înscrisă în contextul culturii mondiale, mai mult nici un imbold vizibil, numai adaptări și continuitate. Noi alegem cine, în opinia noastră, păstrează încărcătura acelei epoci. Deinek¹²? Lebedev? Labac¹³! – pentru că el a sesizat în această perioadă ceea ce n-au alți artiști. Romantică lui era sinceră, avangardismul lui era cinstit, entuziasmul, pasiunea, inspirația...

Apoi se depistează coincidențele ce confirmă că Labas pentru acest film este inevitabil. S-a clarificat că Crimeea, unde în anii 1935–1936 s-a tratat Ilf, există în seriile picturale *Crimeea* ale lui Labas din acești ani. Nemaivorbind despre seria *Octombrie* sau lucrările *Trenul spre Turksib*, aceeași cuplare, legătură unde Ostop în sfârșit a pus mâna pe milionul său”. Astfel, aceste secvențe scurte în animație sunt niște coduri specifice (semiotice) după semiologul Iuri Lotman. Reieșind din conceptul teoriilor semiotice, conceptul principal constă în faptul că toate elementele filmului duc în sine un conținut anume, un mesaj concret. Așa, în secvențele animate, autorul concentrează pe lângă un mesaj al epocii, în primul rând, imaginea ei (semnele ei caracteristice) surprinse și înregistrate în chipul personajelor, felul lor de a fi, stilul de comportament și limbajul, stilul întregii epoci. Referindu-ne la limbajul filmului de animație, prin prisma sistemului semiotic, Iuri Lotman scrie: „El operează cu semnele semnelor: ceea ce apare în fața spectatorului pe ecran, nu e altceva decât imaginea imaginii”¹⁴. Caracteristic pentru aceste filme este stilul, precum și apelarea la secvențele animate și tehnologiile de animare pentru a reda/completa imaginile prin reprezentări pseudodocumentare. Ele deschid noi segmente de valorificare a operei scriitorilor, dar și a vieții lor. Pentru a suprima lipsa materialului filmic sau video de arhivă, regizorul utilizează particularitățile animației, care deține posibilități fantastice de-a crea și transforma imaginea pseudodocumentară.

Acest fenomen îl depistăm și în filmografia autohtonă. Semnificativă este pelicula *Atomul și selecția* (*Атом и селекция*, 1970) în regia lui Ivan Greznov, apreciat cu Grand Prix la Festivalul in-

ternațional al filmelor despre agricultură la Pardubițe (Cehia, 1971). Anume prin intermediul animației au fost exemplificate și argumentate rolul atomului în selecția culturilor agricole.

În acest context, o experiență interesantă a avut-o regizoarea Natalia Bodiul după crearea trilogiei sale *Melodia*, *Scara* și *Elegia*. În colaborare cu regizorul documentarist Anatoli Kaloșin de la ЦСДФ (Центральная Студия Документальных Фильмов, Moscova), regizoarea realizează două nuvele *O zi mai lungă decât veacul* și *Urbanizarea* ca secvențe metaforice pentru filmul documentar *O inimă în flăcări* (1984). În prima nuvelă, *O zi mai lungă decât veacul*, inspirată din romanul omonim al scriitorului kârgâz Cinghiz Aitmatov (*И дольше века длится день*, 1980), N. Bodiul apelează la universul simbolurilor și metaforelor animate, în care încifrează unul dintre motivele de bază, aplicând o interpretare originală. La bază stă legenda mamei care se transformă în pasăre. În calitate de pictor-animator a fost invitat Lev Milcin, al cărui stil în viziunea regizoarei se preta subiectului dat.

A doua nuvelă, *Urbanizarea*, dezvăluie o problemă acută a societății contemporane. Procesul intens de urbanizare mistuie natura înconjurătoare. Pentru prefigurarea chipului-simbol al acestui fenomen global se utilizează metoda rotoscopiei în transpunerea dansului interpretat de Lilia Sabitova, cunoscută dansatoare, ale cărei mișcări sugerau ritmul urbanizării, inclusiv al filmului. Pentru această peliculă regizoarea a preferat tehnica combinată – cartoane decupate cu desenul și fonduri desenate direct pe peliculă – cu scopul de a obține o imagine artistică mai profundă. Astfel apar noi posibilități de utilizare a animației cu scopul de amplificare a veridicului, cele mai semnificative calități ale filmului de nonficțiune, în special ale celui de popularizare a științei și ale celui didactic.

Analizând o serie de filme de nonficțiune, în care a fost utilizată animația, am depistat câteva modalități de utilizare a secvențelor animate: secvențe luate direct din filmele de animație existente (precum cele din *Левша* (1962, regia I. Ivanov-Vano) introduse în documentarul televizat al lui Leonid Parfenov *Război în Crimeea* (*Война в Крыму. Все в дыму*, 2005); realizarea unor secvențe animate speciale pentru filmele de nonficțiune; utilizarea unor elemente de animație, combinarea animației cu imaginile reale în structura filmului de nonficțiune (precum dinozaurii în filmele de popularizare a științei).

Referințe bibliografice și note

¹ Теракопьян М. Нереальная реальность: компьютерные технологии и феномен «нового кино». Москва: Материк, 2007, p. 16.

² Op. cit., p. 21.

³ Прожико Г. С. Экран мировой документалистики. Очерки становления языка зарубежного документального кино. Москва: ВГИК, 2011, p. 239.

⁴ Дерябин А. Вертов и анимация: роман, которого не было. În: Киноведческие записки, nr. 52, Moscova, 2001 (132-144), p. 134.

⁵ Citat după: Barna Ion. Lumea filmului. Vol. I. București: Editura Minerva, 1987, p. 491.

⁶ Cavalier Stephen. The World History of Animation. University of California Press, 2011, p. 80.

⁷ Прожико Г. С. Экран мировой документалистики. Москва: ВГИК, 2011, p. 223.

⁸ Genul a apărut în anii '50 ca răspuns la comercializarea filmului documentar (prin deformarea realității, scene montate, falsificări etc.).

⁹ Норштейн Ю. Снег на траве. Moscova: ВГИК, 2008, p. 38-39

¹⁰ Горностаева О. С. Мультипликация в научно-популярном и учебном фильме. Москва: ВГИК, 1987, p. 7-19.

¹¹ Cavalier Stephen. The World History of Animation. University of California Press, 2011, p. 86.

¹² Aleksandr Deineka – pictor sovietic.

¹³ Aleksandr Labas, pictor sovietic, reprezentant al avangardismului rus, anii '20–30.

¹⁴ Лотман Ю. М. О языке мультипликационных фильмов. În: Семиотика культуры. Труды по знаковым системам, Вып. 10, Тарту, 1978, p. 141-144.

Coordonate estetice în emisiunea de autor din audiovizualul contemporan

Rezumat

Coordonate estetice în emisiunea de autor din audiovizualul contemporan

Sintagma „emisiune de autor” a ieșit din mantaua „filmului de autor”, ca să parafrazăm o vorbă celebră a marelui romancier rus Fiodor M. Dostoievski (*Noi toți am ieșit din Mantaua lui Gogol*). Dar în arta cinematografică acest concept este mult mai complex și a beneficiat de numeroase studii de specialitate.

În spațiul sociocultural ex-sovietic, cele mai multe discuții în jurul televiziunii de autor s-au purtat în anii '60 – '70 ai secolului al XX-lea, când comunicarea audiovizuală era apreciată ca o „nouă artă” (cel puțin în cazul emisiunii de tip artistic). Însă, în ultimele două decenii, noțiunea respectivă este mai des vehiculată în practica audiovizuală propriu-zisă decât în teoria televiziunii. În Rusia chiar există o companie privată cu titulatura *Avtorskoe televidenie* (*Televiziunea de autor*), producțiile căreia sunt achiziționate de mai multe instituții mediatică rusești și internaționale.

În acest articol, autorul și-a pus drept scop să analizeze fenomenologia emisiunii de autor atât în plan diacronic, cât și dintr-o perspectivă mai actuală. Exemplele relevante sunt preluate din spațiile audiovizuale ale mai multor țări: România, Federația Rusă, Marea Britanie, Franța și, bineînțeles, Republica Moldova. Utilizând metoda deconstrucției, sunt examinate structurile acestor programe de autor, modul de prezentare (eventual, de implicare a publicului) etc.

Cuvinte-cheie: film de autor, emisiune de autor, gen, format, autor-prezentator, moderator, documentar de autor.

Summary

Aesthetic coordinates found in auteur programmes of contemporary broadcasting

The phrase „auteur programme” is derived from „auteur film” mantle, to paraphrase a famous quote attributed to the great Russian novelist Fyodor Dostoyevsky (*We all came from under Gogol's mantle*). However, in cinematographic art, this concept is much more complex and has been researched in numerous specialized studies.

In the former Soviet sociocultural space, most discussions around auteur TV happened during the 60s and 70s of the XX century, when audio-visual communication was regarded as a „new art” (at least in the case of artistic TV shows). However, in the last two decades, this concept has circulated more widely in the audio-visual practice itself rather than in TV theory. Russia even has a private company called *Авторское телевидение* (*Auteur TV*), whose productions are purchased by several Russian and international media outlets.

In this article, the author aims at analysing the phenomenology of auteur programmes, both from diachronic as well as contemporary perspectives. Relevant examples have been taken from the broadcasting of several countries: Romania, Russian Federation, United Kingdom, France, and, of course, the Republic of Moldova. Using the method of deconstruction, the author examines the structures of these auteur programmes, the presentation mode (possible public involvement) etc.

Key words: auteur film, auteur TV show, genre, format, author-presenter, moderator, auteur documentary.

Noțiunea „emisiune de autor” a fost preluată din arta cinematografică, unde regăsim un concept similar – „filmul de autor”, care, datorită caracterului artistic *Noul Val Francez* (mai cu seamă, a celebrului regizor François Truffaut), a devenit o formulă de creație destul de semnificativă în filmo-

logia contemporană. Precizăm, în acest sens, că cinematograful de autor (*Cinéma d'auteur*) a căpătat consistență teoretică și concretizare practică grație unei eminente generații de cinești francezi din anii '50 ai secolului al XX-lea (François Truffaut, Jean-Luc Godard, Eric Rohmer, Claude Chabrol, Jaques

Rivette ș.a.), grupată în jurul celebrei reviste *Les Cahiers du cinéma*, fondată în 1951 de istoricul, teoreticianul și criticul de film André Bazin. Această mișcare sau școală artistică – desemnată prin sintagma *La Nouvelle Vague* – a reușit să reinnoiască limbajul filmic, dar și să schimbe raporturile ce se stabilesc între participanții la actul de creație cinematografică (în principal, dintre producători, scenariști, regizori, operatori, actori), pledând pentru producția de filme cu buget redus și promovând ideea „autorului de film”, nimeni altul decât regizorul, cel a cărui personalitate creatoare ar trebui să fie prezentă substanțial în opera cinematografică finită atât din punct de vedere conceptual, cât și sub aspectul modalităților de realizare a obiectului estetic (sunt evidente echivalențele cu autorul de literatură). Să reamintim o frază emblematică a lui François Truffaut dintr-un articol-manifest: „Nu există filme proaste, ci doar regizori mediocri”¹.

De aceea, de-a lungul timpului, mulți dintre cineaștii de marcă ai lumii au resimțit nevoia să redacteze ei înșiși scenariile sau să colaboreze activ la elaborarea acestora chiar din faza de concepere a viitorului film. În această ordine de idei, se poate vorbi chiar de autori totali (Charles Chaplin, Orson Welles, Claude Lelouch, Vasili Șukșin), care au cumulat mai multe funcții creatoare în producția operei cinematografice – scenariu, regie, interpretare ș.a.

Vom mai spune că strategiile de comunicare cinematografică susținute de fondatorii și promotorii *Noului Val Francez* sau „politica autorilor”, după cum s-a exprimat plastic André Bazin într-un articol critic vizionar², au fost preluate și de alte cinematografii naționale, inclusiv de creatorii „Noului Val” al cinema-ului românesc (Cristi Puiu, Corneliu Porumboiu, Cristian Mungiu ș.a.).

În fond, fiind o artă colectivă, în cinematografie dintotdeauna a apărut problema al cui aport este mai substanțial în reușita finală a operei filmice – al scenaristului sau regizorului? Cu alte cuvinte, este vorba de creatorul care își pune cu pregnanță pecetea pe întregul traseu de concepere, elaborare și producție propriu-zisă a filmului. Până la urmă, s-a acreditat ideea că, totuși, regizorul este cel care orchestrează echipa de creație și lui îi revine, în bună măsură, succesul sau căderea unui film.

În televiziunea contemporană, formula de creație respectivă funcționează în toată plenitudinea. Și nu este vorba numai de programe de tip artistic, cum s-ar putea crede, invocând în acest caz arta filmului, ci și de emisiuni publicistice. Astfel,

conceptul de program de autor este atribuit unor emisiuni de natură informativ-analitică, dar și diferitor talk show-uri sau reality show-uri, emisiuni-concurs (cu sau fără public intern/extern), ba chiar și unor anchete TV incendiare.

„Televiziunea de autor” – ca formulă ideatico-estetică – nu întrunește acceptul unanim al cercetătorilor și analiștilor comunicării de masă. Bunăoară, în cunoscutul volum *Cultura postmodernă* de Steven Connor, în secțiunea *Posmodernismul în creațiile TV, video și cinematografice* sunt avansate unele idei oarecum categorice. Autorul menționează că în artele care utilizează tehnici de reproducere tehnologică (de genul televiziunii și producțiilor video), poate fi sesizată „depășirea narațiunii moderniste a individualității artistului care se zbate să transforme un mediu fizic anume”; în domeniile respective „unicitatea, permanența și transcendența (mediul transformat de subiectivitatea artistului) au pierdut irevocabil teren în favoarea multiplicității, efemerului și caracterului anonim”³.

În paranteze fie spus, unii sociologi ai culturii din spațiul ex-sovietic consideră audiovizualul drept un „auxiliar” al celor două specii culturale – cultura înaltă (conceptualizată) și cultura populară (folclorică) ori ca „vehicul” al mesajelor produse de către acestea. În acest sens, multiplicând și difuzând mesajele create în sfera înaltă sau folclorică a culturii, televiziunea nu creează, ci mai mult reproduce. Este un punct de vedere anacronic, urmând a fi raportat la ziua de ieri a televiziunii. Actualmente, vocația creatoare a audiovizualului este confirmată în permanență.

Noi credem că dimensiunea auctorială a creației de televiziune nu ține de natura ontologică a mediului de comunicare respectiv, ci de viziunea realizatorului (artistului) TV asupra materialului de viață, care poate să fie unul real sau imaginar. Problema se rezumă, mai degrabă, în „mentalitatea-audimat” – predominantă în audiovizualul contemporan⁴. Acest fenomen complex și foarte penetrant în televiziunea de azi are și o unitate de măsură, așa-zisul *rating*, care a devenit o formulă aproape magică în cuantificarea reușitei unui produs TV, anulând practic distincțiile de rigoare dintre valoare și nonvaloare în comunicarea audiovizuală.

În plus, presa audiovizuală postmodernă a dat naștere unor ambiguități conceptuale. Spre exemplu, care sunt raporturile dintre termenii unui tandem, utilizat destul de frecvent în producția de televiziune contemporană – gen și format TV?

Devine tot mai vizibil faptul când ultima noțiune din acest binom încearcă s-o substituie pe cea din-tâi. Este justificată o asemenea tendință sau, mai exact, în care cazuri este oportună?

La ora actuală, capătă proporții – deja îngrijorătoare – un fenomen fără precedent, de intensă comercializare a culturii audiovizuale. Cei mai vehiculați termeni pe piața de produse media sunt „proiect”, „format” și „rating”. Prima dintre aceste noțiuni desemnează traseul de materializare a unei producții de televiziune – de la stadiul de idee/scenariu literar (ca acte intenționale) la programul audiovizual propriu-zis, pe când formatul TV stabilește „regulile jocului”. Astfel, în goana după audiență (*rating*), multe televiziuni mizează pe formate de import în care se regăsesc, în cele mai insolite combinații, cei „4S” (sânge, sex, senzațional, spectacular), livrându-ne tot felul de simulacre sau *realități prescrise*⁵.

Vom sublinia, în același timp, că nu dorim, în nici un fel, să inducem gândul că repudiem conceptul de format, taxând această modalitate de structurare a emisiunilor de televiziune în categoria „formelor fără fond”. Sunt formate și formate. Ne vom referi în continuare la un format de mare răsunet (marca BBC) – *Great Britons/Mari englezi*, în structura și desfășurarea căruia au fost „înmagazinate” suficiente oportunități pentru creații consistente „de autor”. Acest proiect de anvergură internațională, inițiat de BBC, a fost achiziționat de mari spații audiovizuale, între care Statele Unite ale Americii, Germania, Franța, Rusia, Canada, Cehia, România etc., reușind să potențeze nu doar creativitatea mediatică, ci și percepția publică, să „deplaseze atenția dinspre consumismul pedestru oferit de televiziunile comerciale către probleme de natură general-culturală”⁶.

Proiectul *Mari români* de la postul public TVR, care și-a propus să alcătuiască, pe baza votului popular, un clasament al personalităților naționale, a avut o echipă de moderatori și prezentatori de marcă din spațiul audiovizual românesc, beneficiari nu numai de charismă, ci și de un ireproșabil profesionalism, confirmat, de-a lungul anilor, în fața camerelor de luat vederi: Cătălin Ștefănescu (realizatorul celebrei emisiuni *Garantat 100%*), Irina Păcurariu, Gianina Corondan și Radu Naum – pentru prima parte a proiectului, partea a doua fiind „gestionată” de Irina Păcurariu, Radu Naum și scriitorul Florin Iaru. Calendarul proiectului *Mari români* a fost unul destul de precis, fiind întru totul respectat de realizatori. Formatul s-a desfășurat pe

parcursul a trei etape și a fost finalizat în șase luni.

Etapa 1. Evenimentul de lansare a proiectului (în data de 27 mai 2006, concomitent cu inaugurarea site-ului specializat *Mari români*), a fost urmat de campania de nominalizări ale personalităților marcante de către public (prin apeluri telefonice și accesarea paginii web a emisiunii), fiind însoțită de numeroase dezbateri televizate și postarea de materiale promoționale în spațiul online.

Etapa 2. În mega-show-ul din 8 iulie au fost anunțate numele a 10 personalități care s-au bucurat de cea mai mare admirație și respect din partea publicului votant (finaliștii): Alexandru Ioan Cuza, Carol I, Constantin Brâncuși, Ion Antonescu, Mihai Eminescu, Mihai Viteazul, Mircea Eliade, Nadia Comăneci, Richard Wurmbrand și Ștefan cel Mare. În perioada 9 iulie și 13 septembrie au fost realizate zece filme documentare dedicate celor 10 finaliști și, totodată, telespectatorii au fost îndemnați să participe la vot, accesând și site-ul emisiunii (www.mariromani.ro) pentru a fi la curent cu toate noutățile privind derularea proiectului.

Etapa 3. În fiecare seară de joi, începând cu 14 septembrie și până la 12 octombrie, telespectatorii televiziunii publice (TVR) au avut posibilitatea să vizioneze câte două filme documentare dedicate personalităților din Top 10, realizate într-un timp-record de reductabili cineaști documentariști Florin Iepan, Cornel Mihalache, Lucia Hossu-Lungin, Alexandru Solomon, Titus Muntean ș.a. A urmat marea finală din 21 octombrie 2006, când a fost desemnat, prin sufragiile publicului, cel mai Mare român din toate timpurile: Ștefan cel Mare și Sfânt.

Dincolo de faptul că formatul *Mari români* a fost un program foarte reușit, bine articulat, incitant, atractiv și, nu în ultimul rând, educativ-formativ, proiectul respectiv a pus în circuitul mediatic național o serie de documentare de autor care pot fi considerate drept produse audiovizuale distincte și, prin urmare, pot fi incluse în grila de program a postului public de televiziune ori de câte ori este nevoie. Performanța echipelor de filmare devine și mai solidă dacă ținem cont de faptul că documentarele respective au fost realizate într-un timp extrem de scurt și în formate restrânse, de la 50 de minute cât avea fiecare producție BBC la 30 de minute în varianta românească...

În creația de televiziune din spațiul mediatic postmodern este vizibil un fenomen de „personalizare” a discursului audiovizual și, drept consecință, o anume „vedetizare” a actorilor implicați în actul de comunicare. *Star-sistem*-ul care s-a născut pe fă-

gașul cinematografiei funcționează fără nici un fel de distorsiuni și în domeniul audiovizualului. În acest domeniu s-au produs chiar o serie de mutații. Nu numai emisiunea-spectacol aduce în prim-plan vedete, ci și mesajele de natură publicistică lansează vedete media. Bunăoară, numele scriitorului și jurnalistului francez Bernard Pivot, membru al Academiei Goncourt, inteligentul moderator al talk show-ului *Apostrophes*, despre viața cărților, a devenit cunoscut departe de hotarele Franței. Printre altele, pe 14 iulie 2012, de Ziua Națională a Franței, Bernard Pivot a fost oaspetele emisiunii de autor *Profesioniștii* de Eugenia Vodă, un adevărat program-brand al Televiziunii Române⁷.

Este destul de semnificativ faptul că moderatoarea și-a încheiat dialogul cu Bernard Pivot, adresându-i invitatului câteva întrebări preluate din faimosul său chestionar, de inspirație proustiană, cu care apreciatul jurnalist francez avea obiceiul să-și „postfațeze” fiecare ediție a talk show-ului *Apostrophes*:

1. Cuvântul dvs. preferat?
2. Cuvântul pe care îl detestați cel mai mult?
3. „Drogul” preferat?
4. Sunetul, zgomotul care vă place cel mai mult?
5. Sunetul, zgomotul care vă scoate din sărite?
6. Înjurătura, blasfemia favorită?
7. Personalitatea pe care ați propune-o pentru o nouă bancnotă?
8. Ce meserie n-ați face niciodată?
9. Planta, arborele sau animalul în care v-ar plăcea să vă reincarnați?
10. Dacă Dumnezeu există, ce-ați vrea, după moarte, să auziți că vă spune?

Un exemplu remarcabil a fost proiectul de autor *Namedni (Adineauri). 1961–2000* (NTV, 2000) al celebrului teast rus Leonid Parfionov, unde fiecărui an din segmentul temporal respectiv i-a fost dedicat câte un film de factură documentar-artistică de o oră, în care traiul cotidian din fosta Uniune Sovietică era prezentat pe un dublu registru, într-un contrast semnificativ, vorbindu-se alternativ – la nivelul „discursului oficial” și la cel al vieții „de la firul ierbii”.

Menționăm că actorii de teatru și cinema se pot produce nu numai în cadrul programelor de tip artistic, al emisiunii-spectacol, ci și în emisiuni cu caracter informativ sau în cele de publicistică culturală (în calitate de prezentatori sau moderatori). Dar pentru ca mesajul de televiziune să ia forma unui spectacol vizual atractiv este necesar ca actorul din cadru – gazda emisiunii – să posede

charismă, o noțiune care nu este ușor de definit.

În esență, este vorba de un atribut al unei persoane căreia i se recunoaște un dar sau o capacitate ieșită din comun de a fi pe placul telespectatorului (un anume farmec personal). Scenaristul și cercetătorul român Ion Bucheru scrie, pe bună dreptate, că: „Întocmai ca talentul actoricesc, charisma reprezintă un har, un dat cu care te naști sau nu; nu întotdeauna *charismă* înseamnă *talent actoricesc*. Mulți actori realmente talentați nu au calități charismatice la apariția pe micul ecran, ca prezentatori, moderatori sau interlocutori, o dată „ieșiți” din „pielea” unor personaje de ficțiune”⁸.

Vom mai adăuga că în condițiile unui regim de interferență, întrepătrundere și concurență dintre artele tradiționale și mediile tehnologice actuale, actorul de pe micul ecran trebuie să fie un om de spirit, să aibă abilități artistice și intelectuale pe care să le poată manifesta pe mai multe planuri. Dacă într-o emisiune de tip artistic, în particular, un film sau un spectacol de televiziune, dansul materializează aproape în totalitate discursul personajului și, implicit, cel al autorului-scenarist, în cazul unui program de factură publicistică sau documentară (publicistică culturală), prestația sa devine mult mai personalizată (se are în vedere facultatea mesajului, rostit în cadru, de a-l exprima pe emitentul său prin experiența proprie pe care o evocă, prin impunerea unei voci distincte).

Din păcate, în spațiul nostru audiovizual prezentatorii sau moderatorii de calitate sunt foarte puțini. Cei de formație jurnalistică nu prea stăpânesc procedeele actoricești care vizează emoționarea și captivarea publicului, iar unii actori implicați în comunicarea audiovizuală nu dispun de o anume pregătire în domeniul jurnalismului TV. Și totuși, la televiziunile noastre pot fi nominalizate unele emisiuni care, mai mult sau mai puțin, se apropie de rigorile unui program de autor: *Portrete în timp* de regizorul Nicu Scorpan (Moldova 1), *Ora de ras* cu scriitorul Constantin Cheianu și actorul Anatol Durbală (Jurnal TV), *EuroDicționar* de Cristian Tabără (Publika TV) ș.a.

Pornind de la o estimare a cunoscutului cercetător rus Serghei Muratov – „Dacă nu orice emisiune este un film televizat, cu siguranță orice film de televiziune are chipul și asemănarea unei emisiuni”⁹ –, credem că e justificat faptul ca în finalul acestui studiu să ne referim succint la documentarul de autor, care constituie genul princeps al publicisticii audiovizuale, cartea de vizită a unui canal TV.

O primă întrebare care apare în acest caz ține de identificarea deosebirilor de substanță dintre documentarul de autor și cel comercial. Chiar din rândurile înșiruite până acum, este limpede că documentarul comercial caută, în primul rând, să distreze un anume public. Cu alte cuvinte, poetica acestui produs mediatic este centrată pe așa-zisul fenomen *entertainment*, având ca reper orientativ un *rating* cât mai mare, pentru că în cazul documentarului respectiv posturile de televiziune sunt principalii producători. În ultimă instanță, este vorba de niște producții audiovizuale care sunt, într-un fel, controlate atât în perioada elaborării scenariului literar, cât și în faza producției propriu-zise: graficul filmărilor, operațiunile de montaj ș.a.m.d.

Și încă ceva. În categoria documentarelor comerciale pot fi nominalizate două subgenuri (*docudrama* și *docusoap*), niște produse care fac uz de convențiile filmului documentar, precum și de un întreg arsenal de efecte speciale, pentru a-i determina pe prezumtivii telespectatori să creadă că tot ce urmăresc pe micul ecran s-a întâmplat aieva. În plus, și unele reality show-uri pot fi circumscrise acestui domeniu.

În schimb, documentarul de autor este, mai mult sau mai puțin, un produs de factură independentă, nefiind constrâns nici în timpul filmării, nici în perioada de postproducție să cosmetizeze anumite realități în scopuri comerciale. Vizionând peliculele respective, ni se oferă posibilitatea să descoperim împreună cu autorul de documentar o lume inedită, trăind senzația unei revelații personale. Probabil, nu întâmplător, un volum al eminentului critic Iuri Bogomolov consacrat artei

de a fi spectator de cinema are un titlu care ne îndeamnă, chiar din capul locului, spre un travaliu cu o finalitate bine precizată: „Căutați autorul!”¹⁰. Și totuși, ar trebui să recunoaștem că în societatea actuală – una „a spectacolului” (Guy Debord) – unele documentare de autor au anumite puncte de interferență cu filmele comerciale.

Concluzii

1. În condițiile goanei după audiență (*rating*) și proliferării aproape generalizate a televiziunii-spectacol („Problema esențială nu este aceea că televiziunea ne oferă divertisment, ci că ea tratează toate subiectele în forma divertismentului. Altfel zis, divertismentul devine supra-ideologia oricărui discurs al televiziunii” – Neil Postman¹¹), șansele unor emisiuni de autor performante sunt tot mai restrânse.

2. În acest caz, un rol important în stimularea și promovarea programelor și documentarelor de autor ar trebui să le revină televiziunilor publice, întrucât aceste instituții audiovizuale sunt obligate prin statutul lor de funcționare să fie mult mai deschise spre valorile culturale naționale și spre problemele general-umane ale lumii contemporane.

3. În spațiul audiovizual din Republica Moldova există mai multe emisiuni de autor, dar puține dintre ele rezistă verdictului de calitate. În plus, o observație de bun simț ne sugerează că nenumăratele talk show-uri și dezbateri care „au invadat”, literalmente, televiziunile noastre (se constată chiar o anume inflație a acestui tip de emisiuni), nu pot – în exclusivitate – să asigure potențialul creativ și randamentul de calitate al unei instituții audiovizuale.

Referințe bibliografice

¹ Marie Michel. Noul Val Francez. O școală artistică. București: IBU Publishing, 2010, p. 78.

² Bazin André. Ce este cinematograful? București: Editura Meridiane, 1968, p. 196-210.

³ Connor Steven. Cultura postmodernă. O introducere în teoriile contemporane. București: Editura Meridiane, 1999, p. 230.

⁴ Bourdieu Pierre. Despre televiziune. București: Editura ART, 2007, p. 40.

⁵ Rachieru Adrian Dinu. Globalizare și cultură media. Iași: Institutul European, 2001, p. 144.

⁶ Protopopescu Valentin. Mari români. Povestea unui succes mediatic. București: Editura Trei, 2007, p. 9.

⁷ <http://www.eugeniavoda.ro/ro/emisiuni/presa/>

bernard-pivot (vizitat 21.05.2015).

⁸ Bucheru Ion. Fenomenul televiziune. Limbajul imaginii. Publicistică. Producție. Programare TV. București: Editura Fundației România de mâine, 1997, p. 116-117.

⁹ Муратов Сергей. Документальный телефильм. Незаконченная биография. Москва: Издательство ИКАР, 2007, p. 35.

¹⁰ Богомолов Юрий. Ищите автора. Искусство быть кинозрителем. Москва: ВТПО «Киноцентр», 1988.

¹¹ Coman Mihai. Introducere în sistemul mass-media. Ed. a III-a rev. și adăugită. Iași: Polirom, 2007, p. 125.

Ana GHILAȘ

Structura discursului în teatrul lui Ion Druță: Căderea Romei

Rezumat

Structura discursului în teatrul lui Ion Druță: Căderea Romei

În articol este abordată problema structurii discursului dramaturgic al lui Ion Druță în perspectivă diacronică, accentuându-se rolul dramei *Căderea Romei* (numită de autor poem istoric) în evoluția teatrului druțian. În baza relației intrinsec-extrinsec în analiza textului artistic sunt evidențiate anumite particularități ale construirii personajului și tipologia acestuia, cronotopul și didascaliiile ca elemente structurale ale acestui tip de discurs, în comparație cu alte texte druțiene, apărute anterior. Se evidențiază faptul că prin structură și problemele abordate (relația individ – timp istoric, „teroarea istoriei”, valorile familiei și valorile creștine), piesa *Căderea Romei* prezintă o altă etapă în evoluția dramaturgiei druțiene. Un rol important în afirmarea și receptarea mesajului îi revine conceptului contextualității social-istorice în interpretarea imaginarii artistice.

Cuvinte-cheie: discurs dramaturgic, Ion Druță, piesa *Căderea Romei*, personaj, didascalii, simbol cronotopic, context social-istoric.

Summary

The structure of discourse in Ion Druța's theatre: *The fall of Rome*

The article tackles the issue of the structure of Ion Druța's dramaturgic discourse from diachronic perspective emphasizing the role of the play *The Fall of Rome* (named by the author a historic poem) in the evolution of Druța's theatre. Based on the intrinsic-extrinsic relation, some peculiarities of the hero's construction and typology, the chronotope and stage directions, as structural elements of this type of discourse, are highlighted in the analysis of the artistic text in comparison with other previously published texts by Druța. It is pointed out that through the structure and the issues addressed (the relationship individual – historic time, „the terror of history”, family values and Christian values), the play „The Fall of Rome” presents another step in the evolution of Druța's drama. An important role in the affirmation and reception of the message is given to the concept of social-historical contextuality in the interpretation of the artistic imaginary.

Key words: dramaturgic discourse, Ion Druța, the play *The Fall of Rome*, character, stage directions (didaskalia), chronotropic symbol, social-historic context.

Creația lui Ion Druță se constituie dintr-o diversitate tipologică de discursuri, în funcție de cele trei forme estetice fundamentale: lirică, epică, dramatică, îmbinate armonios, cu diverse conotații și valențe artistice în textul său dramaturgic și în discursul teatral. Acesta din urmă produce un impact polivalent asupra receptorului și a procesului devenirii lui performante prin faptul că este reflexul confruntării dintre opțiuni și concepte de bine și frumos, de valoare și nonvaloare, iar la nivel diegetic și structural relevă arta druțiană a îmbinării elementului tradițional cu cel modern.

Începutul anilor '80 ai secolului al XX-lea constituie o nouă etapă în creația dramaturgică druțiană, în care tot mai puțin se manifestă elementul poetic, mitologia națională, precum era în dramele *Casa Mare* (1959) și *Doina* (1968), iar textul secundar – didascaliiile demonstrează cu prisosință această tranziție estetică în imaginarul artistic al autorului. Personalități istorice din cultura universală (*Plecarea lui Tolstoi* (1970) și istoria națională (*Horia* – 1973; *Hramul Înălțării (Biserica Albă)* – 1979) devin subiecte artistice începând cu anii '70, la care se adaugă patosul social-moral

(*Frumos și Sfânt* – 1974), spiritualitatea creștină și sufletul omului în istorie (comedia tragică *Rugăciunea de seară* sau *Cervus divinus* (1981), *Căderea Romei* (1995), *Harul Domnului sau Apostolul Pavel* (1998), urmate de o retrospectivă a istoriei din perspectiva actualității în piesele *Cină cu tovarășul Stalin* (2003); *Maria Cantemir, ultima dragoste a lui Petru Întâi* (2008).

Am evidențiat anterior¹ rolul dramaturgului I. Druță, prin modalitățile structural-artistice specifice imaginarului său artistic, în trecerea de la tradițional la modern. Amintim doar că, chiar de la început, în opera sa se afirmă noi teme, în comparație cu cele din dramaturgia și proza anilor '50, problemele se referă la om și societate, omul și eul său, individul și istoria, personalitatea în istorie, susținute și de o altă tipologie a conflictului în discursul dramatic, care nu mai consta în opoziția bine – rău ori trecut – prezent, ci dintre valoare și nonvaloare, spirit și suflet, materie și spirit, Druță fiind printre primii autori din spațiul ex-sovietic care a abordat asemenea tipologii de conflict artistic². Altă noutate în poetica acestei forme estetice se referă la structura didascalilor și funcțiile lor artistice, la tipologia personajelor, fapt ce convinge receptorul că gestul unui autor dramatic este, înainte de toate, al unui scriitor care ne face să auzim, să vedem personajele, să conturăm siluetele pe care le desemnează și pe care ni le arată pe scenă cu concursul altor artiști: regizor, actor, scenograf ș.a. Totodată, în didascalii dramaturgul Druță devine nu doar mediator între lector și imaginarul scenic, ci și o instanță narativă cu un statut aparte, problemă ce impune o investigare aparte.

Este evident că la analiza textului artistic se impune nu doar relevarea valorii estetice a acestuia, ca perspectivă intrinsecă, ci și cea extrinsecă – impactul realităților social-politice asupra scrierii lucrării respective. În cazul lui Ion Druță, constatăm un rol mai mare al contextualității social-politice în piesele *Frumos și sfânt*, *Rugăciunea de seară* (*Cervus divinus*), *Căderea Romei*, *Cină cu tovarășul Stalin*. Prima piesă numită e publicată în 1974, când deja luase sfârșit epoca „dezghețului hrușciolist” și înăbușirea „primăverii de la Praga”. Personajele druțiene se luptau fie cu iresponsabilitatea morală și socială sau cu uitarea originilor (Călin Ababii), fie cu frica de cădere în sus pe scara ierarhiei sociale sau cu frica de celălalt eu al individului (Mihai Gruia). În piesa *Cervus divinus* dezmațul social-ideologic, imoralitatea la nivel de conducere în stat se ciocnesc cu realități dureroase

ale vieții omului simplu și cu verticalitatea morală și spiritualitatea națională, creștină a acestuia.

Piesa *Căderea Romei* mai puțin a beneficiat de atenția cercetătorilor, ca, de altfel, și varianta spectaculară realizată în anul 1996 de Teatrul Academic de Dramă din Saratov (Rusia) și de Teatrul Muzical-Dramatic din Cahul. Textul însă constituie o verigă în lanțul discursului dramaturgic druțian și, în special, al gândirii artistice a autorului. Numit *poem istoric* (dramaturgul respectând, cum se poate observa, spiritul și conceptul liric al viziunii sale artistice), *Căderea Romei* exprimă în mod clar conceptul filosofic al contextualității social-istorice în interpretarea relației etic – estetic în imaginarul artistic. Aici Druță nu este atât de didacticist sau moralizator prin vocile personajelor sale, după cum se manifestase până acum, ci se observă atitudinea unui *poeta vates* mai mult prin faptul de a preîntâmpina societatea de cele ce se apropie, ce se poate întâmpla, cum va exista/sălășlui ea mai departe. De aici și structura discursului dramaturgic, care oferă receptorului detalii și chei de înțelegere a realității sociale și a evoluției gândirii artistice a autorului, ca și a stării sale de spirit.

Publicată în anul 1995, după *Hramul Înălțării (Biserica Albă)* – aceasta scrisă în perioada 1974–1979, constatăm, în primul rând, schimbarea cronotopului specific druțian – de la satul moldovenesc sau istoria neamului la Roma Antică, „Februarie. Anul 65 după Nașterea Mântuitorului”, cum e stipulat în didascalia inițială. Simbolul cronotopic devine și el un element de structură ce relevă tranziția tradițional – modern în imaginarul artistic druțian. Astfel că de la simbolul muntelui, al dealului, ce semnifică superioritatea morală în cazul lui Horia sau al lui Călin Ababii, la simbolul văii, vâlcicăi, al pământului și cerului în *Păsările tinereții noastre*, amintind de ideea filosofului Constantin Noica despre „cele două suflete românești: sufletul pastoral și sufletul agrar (...)” – nostalgia, libertatea, setea de zări noi ale sufletului păstoresc și sufletul stătător al plugarului³. Apoi, de la simbolul arhetipal al Doinei, al Periniței, exprimând spiritul național, la cântarea psalmică, la diferite tipuri de rugăciuni în canavaua textului *Hramul Înălțării* sau în *Cervus divinus*.

În *Căderea Romei*, cronotopul relevă o ieșire din spațiul național și din îngustimea casei: de la casa Vasiluței la ograda și casa lui Tudor Mocanu, dar și la înalțurile cântecului popular – doina, despre care L. Blaga afirmă că exprimă o caracteristică a matricei stilistice românești, „stilul interior

al vieții sale sufletești”, *melancolia, dorul, duișia acestui suflet*⁴. De la cocioaba de lut a mătușii Ruța la casa mare, largă, nouă a lui Pavel Rusu, acțiunea dramatică din discursul druțian se deschide apoi spre un sat – Căpriansa, spre școală, vârf de deal, Clopotnița, dar și spre mănăstirea devenită spital pentru copii (*Cervus divinus*). În *Căderea Romei* acțiunea are loc în curtea bogată a unui comandant de oști, Aul Plaut, și pe străzile Romei, ale cărei cetățeni se chinuiesc între trecut, prezent și frica de viitor, între era veche și cea nouă, între păgânism și creștinism, asistăm la apunerea zeilor, transfigurată artistic în mod calm, convingător, cu nostalgie și cu frică exprimată de personaje și de atmosfera acțiunii. Tot astfel a fost simțită apunerea URSS – cu bucurie, tristețe, ură, nostalgie, frică, iar apariția acestei piese la 1995 tocmai surprindea dezagregarea unei anumite morale și necesitatea existenței sau redescoperirii, sau întoarcerii alteia (în funcție de individ și de generația din care face parte), care la momentul respectiv fusese religia, deschiderea, reconstruirea și înălțarea noilor lăcașuri sfinte, precum și aflarea/cunoașterea unor altor valori sociale, cele ale democrației. Astfel că paralelismul ca modalitate artistică de construire a personajelor, specific viziunii artistice a lui Druță, se manifestă acum nu în acest plan de structură al textului, ci în suprapunerea timpurilor, în semiotica înțelegerii (nu descoperirii) de către receptor a realităților istorice și, mai ales, a societății de după totalitarism. „Apelând la o metaforă complexă și profundă, Druță prezintă lumea actuală prin imaginea Romei Antice, dar nu cea frumoasă, ce creează valori eterne, ci Roma care favorizează distrugerea a tot ceea ce a creat ea”⁵, sublinia criticul de teatru Nina Velehova în anul 2000, demonstrând, astfel, o concepție social-politică a posttotalitarismului.

În discursul dramatic druțian este surprins momentul de întâlnire a celor două timpuri și două religii, ca și modul de trecere a cetățenilor urbei antice – conștient, calm – la valorile altei lumi, altei paradigme filosofice și cultural-etice. Ideea este exprimată artistic prin atitudinea personajelor și, în special, prin simbolismul plecării zeilor din curtea lui Aul Plaut, unde avuse loc judecata soției acestuia pentru vina ei de a fi tristă (pentru Mântuitorul Iisus Hristos și pentru creștinii aruncați în groapa cu fiare la marginile Romei). Astfel, cunoscutul conflict druțian dintre valoare și nonvaloare, materie și spirit, suflet, trece aici, în acest text, la relația dintre adevărul personal, al individului și adevărul colectiv, al statului, dintre

valoare spirituală și pseudovaloare. Urmărim aici omul surprins între adevărul propriu și adevărul implacabil al contextului social-istoric (personajele Pomponia, Aul Plaut, pontiful Sever Ruf).

Și modurile de expunere principale – dialogul, monologul, ca și descrierile sau narațiunile din didascalii – se reconfigurează în economia diegezei, este modificată și structura personajului, modalitatea artistică de transfigurare a acestuia. Astfel, personajele nu sunt construite doar pe principiul dialogal întrebare – răspuns care, de obicei, la Druță constituie exprimări de atitudini în formă de discursuri ample uneori, pledoarii ale personajului sau ca o exprimare clară a ideii autorului (să amintim doar replicile-monologuri sau destăinuirii, ca parte a dialogului teatral, ale Vasiluței, ale lui Călin Ababii ori Horia). În acest context al dimensiunii structurale a discursului dramaturgic, criticul literar M. Cimpoi numea teatrul lui Druță drept teatrul unui erou care își asumă întreaga povară a acțiunii și conduce „în mod autocrat procesul de desfășurare a ei”⁶. Celelalte personaje sunt, în raport cu acesta, „spectre”, „umbre”, „icoane” sau – sub aspectul comunicării – sfătuitoari, confidenți, referenți.

Altfel se prezintă acest aspect de structură al textului în poemul istoric *Căderea Romei*. Dialogul este aici mai mult un monolog-discurs, personajul-receptor al unui asemenea monolog însă nu este un confident, nici sfătuitoar, nici personajul colectiv – satul, masele, nici nu este foarte atent la cele ce spune interlocutorul – personajul principal. Dimpotrivă, în replicile lor fiecare parcă spune ceva pentru sine, știut deja, cunoscut (dacă ne referim la reprezentanții statului: Aul Plaut, dictatorul Marc Regul, pontiful Sever Ruf) sau abia îngănat, rostit, fără dorința sau pretenția de a convinge pe cei din jur, ei înșiși fiind convinși pentru sine (Pomponia, Arionila), mai hotărât apare în acțiune sculptorul grec Diodor. Este adevărat că ultimul din cei numiți, Diodor, are funcția artistică de a descătușa spiritele amorțite de plăcerile și monotonia vieții, de legile Romei (pe care nu le cunosc bine cetățenii ei) și de a promova alte adevăruri ori a răsturna cele știute, recunoscute, dar perimate pe alocuri.

De fapt, în imaginarul artistic druțian asemenea întorsături, răsturnări de idei, nu de situații, sunt specifice și celorlalte texte dramatice, doar că acolo personajele care le realizează sunt învinse sau se retrag, cumiți, conștient, din acțiune: Vasiluța, Călin Ababii, Horia. În *Căderea Romei*,

un asemenea personaj e amplificat și nu în zadar sculptorul Diodor este prezentat în diverse ipostaze: de artist, filosof și paiață, impunându-se, în același timp, și un contrast cu poetul roman înfierat pentru versurile sale, Fabulin, cu frică de tot ce înseamnă puterea statului. Dacă sculptorul grec afirmă cu adâncă convingere: „Creația este, prin firea lucrurilor, filosofie. Cine creează fără filosofie acela se duce la război călare pe mătură”, poetul înfierat se dezice de toate și se împacă cu situația:

Fabulin. *Dar la ce bun să mă descătușați, când și ieri, și alaltăieri eram bun-teafăr și o duceam de minune?!*

Gornistul. *O duceai bine, dar tot cu frica în spate umblai, căci frica zace în fiecare dintre noi. Și, zi cu zi, picătură cu picătură, ne papă curajul, iar omul fricos nu mai e de nimica.(...).*

Diodor. *Cercul destinelor umane. La Atena până și copiii știu că viața are forma unui cerc, în care sunt rânduite, într-o anumită ordine, toate stările sufletești – meditația, furia, mâhnirea, bunătatea, gingășia. (...) viața nu se prezintă decât sub forma unei nemărginite tristeți. Și chiar micile noastre bucurii, ce ne pică din când în când, nu sunt decât niște flori străni, crescute în câmpia tristeților noastre.*

Pomponia (sclavei sale). *Ispana, sărută acest om în locul meu⁷.*

Personajele din acest discurs drușian, așa cum afirmam, nu se situează pe principii total diferite, ci trec ușor de la un mod de gândire și de la un principiu de viață la altul, recunoscându-și sie și convingându-i pe ceilalți că omul trebuie să primească istoria și învățămintele ei, nu să se încrânceneze în a nu vedea nimic din cele ce se întâmplă sau a nu vedea esența celor întâmplate. Ori, dimpotrivă, a regreta ce a pierdut, dar a nu mai putea întreprinde nimic, cum e în cazul lui Tudor Mocanu din *Doina*.

Aici, în *Căderea Romei*, Sever Ruf, pontiful, și Marc Regul, orator, om politic, și delator, reprezintă puterea de stat, iar Pomponia, soția comandantului de oști Aul Plaut, individul surprins între adevărul propriu și adevărul implacabil al contextului istoric, al descoperirii altor valori. De aici și paralela, la receptare, dintre timpul acțiunii din imaginarul artistic și actualitatea scrierii piesei sau, altfel spus, adevărul că totul se învârte, totul se mișcă și totul se repetă în circuitul lumii. Or, ceea ce rostesc personajele sunt caracteristici ale timpului din secolul al XX-lea, atât de bine cunoscute și recognoscibile peste ani de către cei care le-au trăit personal:

Marc. *Am turnat pe alții cât mi-a plăcut și îi voi turna și de-acum înainte. Denunțurile nu sunt o infamie, ci o profesie. Toți au câte un talent, mie, iată, mi s-a dat un asemenea dar ceresc...*

Arionila. *Darurile cerești nu prea aduc venituri, pe când tu obții o treime din averea celor condamnați în urma denunțurilor tale.*

Marc. *Pentru a fi un bun denunțator, trebuie să ai urechi și la picioare, iar munca, firește, trebuie răsplătită.*

Totodată, discuțiile, replicile personajelor sugerează ideea că statul, imperiul pune stăpânire pe om, pe sufletul acestuia și nu-i permite abaterea de la principiile de viață impuse. În acest context, un rol important în canavaua acțiunii îi revine unui laitmotiv specific viziunii artistice drușiene – tristețea. Personajul central, Pomponia, ascunde de ceilalți o asemenea stare a ei, dar nu se închide în sine ca Horia sau ca Tudor Mocanu, Vasiluța ori Potiomkin, ci ea, tristețea, devine parte componentă a unui mod de viață spirituală, cum o cere creștinismul – în cazul Pomponiei, ca și al călugărului Ioan sau al starețului Paisie Velicicovshi din *Înălțarea Hramului (Biserica Albă)*. Prin mijlocirea acestui motiv, autorul transfigurează artistic și exprimă idei ale actualității, amintindu-ne astfel de starea de bucurie falsă, sărbătorească din societate sau de interdicția de a cânta doina pentru că e plâns, bocet și nu e specifică pentru starea de spirit a omului sovietic. Devin recognoscibile, în acest sens, replicile personajelor drușiene:

Diodor. *Odată ce Roma se află în fața unei primejdii de moarte, pentru ce judecați o femeie copleșită de tristețe? Cărbunele poate prevesti sfârșitul, fața omului nu?*

Marc. (...) *e una să presimți catastrofa, declanșând energia rezistenței, și alta s-o presimți pe fundalul unei totale resemnări. (...) Cezarul trebuie să știe ce se petrece între tabere. Pentru că, la urma urmei, ce este tristețea? (...) O periculoasă stare de spirit.*

(...) *Dar să presupunem că trece o zi, trec două, trec trei. Persoana tristă se complăce în acea atmosferă de tristețe. Poartă dolii, caută singurătatea, preferă tăcerea.*

Diodor. *Unde-s puține cuvinte acolo e multă minte.*

Marc. *Posibil. Dar la ce folosește mintea, dacă stăpânul ei se izolează în tăcere?*

Diodor. *Gândurile și durerile nemărturisite sfîntesc pământul. (...) Pământul se sfîntește prin faptul că cele mai mari, cele mai dumnezeiești adevăruri se întorc în țărână nemărturisite.*

Astfel că, judecată pentru că umblă îmbrăcată în doliu (pentru creștinii omorâți în groapa cu fiare) pe străzile Romei, crezând și ea, Pomponia, că există ceva suprem, deosebit de zei, sub forma unei păsări albe, a unei chemări spre înălțimi spirituale, numit creștinism, ea convinge prin felul de a se comporta și de a pleda „la umbra rugăciunii” celei noi. „Să știi că rugăciunea cântată e mult mai desăvârșită decât rugăciunea rostită”, îi spune soțului.

În structura discursului, un rol important îl are anume rugăciunea și imaginea (caracterizarea) lui Iisus de către alte personaje. În acest context, autorul apelează la procedeul compozițional al visului, al reveriei, al simbolului – albul, pasărea, zborul – și la contrast: rituri păgâne și rugăciune înălțată către cer, în gând sau în surdină. În așa fel sunt caracterizate, de fapt, personajele și timpurile – trecutul și prezentul.

Prin imaginea lui Aul Plaut, autorul transfigurează artistic convingerea în adevărul și legile zeilor, ale Romei, dar și pierderea treptată a acestei credințe, înțelegând că *ceea ce azi pare un sacrilegiu, cu timpul se poate transforma într-o mare slavă, iar ceea ce azi e în culmea slăvii, cu timpul se poate transforma într-o adevărată batjocură. Sic transit tempus. Așa trec timpurile.*

Astfel că între patrie, stat și familie, Aul Plaut alege, în cele din urmă, familia, spunându-i ferm lui Nero: *Patria, cezare, nu este decât suma vetrelor părintești. Numai din binele vetrelor părintești se clădește binele Patriei. Dixi.* Aul asistă la apunerea zeilor, nu înainte de a încerca să inițieze un dialog cu Jupiter, care coboară de pe postamentul din curtea sa și pleacă, însă nu găsește în el un interlocutor și nici ființa supremă.

Îți mulțumesc. Sabia e crunta și înțeleapta lege a străbunilor. Tot ce e străin se taie și se aruncă. Pe cântarul Themidei nu pot fi puse alături Roma și soarta unei torcătoare de lână. Chiar dacă e cel mai credincios prieten al tău. Chiar dacă e una din cele mai destoinice matroane ale Romei. Chiar dacă e un suflet nobil și curat cum rar, cum foarte rar... Dar, Jupiter! La urma urmei, Roma e numai rodul fan-teziei noastre înfierbântate, o abstracție, un simbol. Pe când Pomponia Greșina e un om viu, în carne și oase, cu credință, cu sufletul ei. Dacă ne gândim bine, pot fi ele puse la cântar, viața unui om viu și simbolul, oricât de important, de măreț?

De aceea aici și personajele care, la începutul acțiunii, au funcție antitetice față de personajul central – Marc Regul, orator, om politic și delator, ori pontiful – se conving de adevăr, iau par-

tea inculpatului, adică a Pomponiei și a soțului ei. Pomponia este caracterizată mai mult prin tăcere, gesturi, zâmbete și prin visurile, reveriile pe care le are, ele fiind, de multe ori, revelații ale divinității creștine. E ceva din tăcerile Vasiluței, ale Ruței, dar mai mult ale Mariei din *Frumos și sfânt* sau ale Ecaterinei celei mici și ale părintelui Ioan din *Hramul Înălțării*.

Referindu-ne la un alt element de structură al discursului dramaturgic – didascalii, constatăm că ele pierd din poeticitatea lor, din lirism sau mitic, așa cum era în primele trei piese ale autorului. Un rol mai mare îi revine acum epicului, descrierii obiectelor și descrierii scurte a gestului. Riturile vin în acțiunea discursului cu zgomote, cu măști și didascalia de incipit introduce deja în atmosferă o stare de frică, de incertitudine, interogații pentru receptor (cititor sau spectator):

...Ecoul unei nopți zburcimate plutește în văzduh. Urlete infernale cutremură orașul de de pe cele șapte coline. Rag cirezi de vite, nechează hergheliile, behăie turmele, latră șacalii, urlă lupii....

Între timp, nebuna sârbătoare ajunge în pragul casei. Turmele și hergheliile, lupii și șacali se învălmășesc lângă covoarele portalului. Covoarele sunt smulse și în curtea interioară apar trei Fauni, îmbrăcați în piei de țapi, cu măștile respective, pocnind din bice și urlând care cât poate...

Constatăm rolul imaginilor auditive și vizuale, care au funcție premonitivă și care mai mult interes prezintă pentru regizori în modul de realizare artistică a scenelor sau a mizanscenelor, în modalitățile de caracterizare a personajelor, dar și a timpului – nu doar perioada antică, ci și cea contemporană, de după anii 1990, când nu se înțelegea și nu se știa ce va fi, ce va urma, ce se va construi în noua societate. Și, după cum se poate observa, I. Druță propune credința creștină, valorile ei și ale familiei.

Montarea acestei piese druziene la Teatrul Academic de Dramă din Saratov (1996), în regia lui A. Dzecun, i-a dat prilejul criticului A. Hropotinschi⁸, care a fost prezent la premiera spectacolului, să releve măiestria artistică a lui Vladimir Kalkanov, care l-a jucat pe sculptorul grec Diodor, „un rol dificil, din categoria celor shakespeariene cu bufoni, fauni, paiate...”, ca și a celorlalți actori care au știut să surprindă, sub egida regizorului A. Dzecun, stări și calități umane: „Câți delatori din sală vor fi fiind scâlțați în sudori când calde, când reci la vederea lui Marc Regul, jucat în cheia cinicilor denunțatori, prinși până la urmă cu oca-

ua mică, de către actorul Igor Bagolei?! Câți sacerdoți sadea, adică preoți din zilele noastre, se vor comporta după spectacol ca și Sever Ruf, pontiful? – Grigori Aredakov a pătruns în dubla esență a acestui chip. Câți judecători după aceasta nu-l vor mai vinde și pe tatăl lor pentru a-și menține funcția, ci vor apăra ce-i frumos și sfânt, vor ctitori spiritul dreptății ca Aul Plaut, soțul Pomponiei, jucat cu toată autosacrificarea de Serghei Sosnovski?! E un actor cu un destin dramatic, care și-a zis că dacă ar fi să moară în scenă, apoi în rolul lui

Aul...”. Iar autorul Ion Druță a numit rolul Pomponiei interpretat de Valentina Fedotova drept „carmertonul întregului spectacol”, prezentat în cadrul Festivalului Internațional de Teatru „A. P. Cehov” la Moscova, în mai 1996.

Astfel, prin structură (cronotop, didascalii, tipologia personajelor) și problemele abordate (relația individ – timp istoric, „teroarea istoriei”, valorile familiei și valorile creștine), piesa *Căderea Romei* prezintă o altă etapă în evoluția dramaturgiei druțiene.

Referințe bibliografice

¹ Cf. Ghilaș Ana. Funcționalitatea didascaliiilor în discursul dramatic al lui I. Druță. În: *Akademos*, 2013, nr. 3. p. 133-136. Idem. „Pictura verbală” – mod de comunicare în discursul dramatic. În: *Arta. Arte audiovizuale. Muzică. Teatru. Cinema. S. n. Vol. XXIII. Nr. 4*, Chișinău, 2014, p. 111-116.

² Велехова Нина. Человек и мир в пьесах Иона Друцэ. În: *Druțiana teatrală*. Chișinău: Cartea Moldovei, 2008, p. 4-6; 8. Corbu Haralambie. Paradigma vieții în creația lui Ion Druță. În: *Opera lui Ion Druță: univers artistic, spiritual, filosofic* (coord.: M. Dolgan). În 2 volume. Vol. 1. Universitatea de Stat din Moldova, Chișinău: CEP USM, 2004, p. 100.

³ Noica Constantin. *Jurnal filosofic*. București: Humanitas, 1990, p. 14-15.

⁴ Blaga Lucian. *Trilogia culturii*. Vol. 2. Spațiul mitic. București: Humanitas, 1994, p. 10; 16.

⁵ Велехова Нина. *Op. cit.*, p. 55.

⁶ Cîmproi Mihai. *Spațiul sacru*. În: *Druțiana teatrală*, Chișinău: Cartea Moldovei, 2008, p. 467.

⁷ Druță Ion. *Harul Domnului. Epopee teatrală*. În două volume. Vol. II, Chișinău: „Baștina-RADOG”, Tipografia Centrală, 2001, p. 126; 147-148.

⁸ Hropotinschi Andrei. *Căderea imperiilor durează secole!* În: *Moldova literară*, 1996, 4 mai, p. 3.

Doina KHALIL-BUTUCIOAC

Dramaturgia națională a anilor '90 și teatrul autohton: dialog în spațiu și timp

Rezumat

Dramaturgia națională a anilor '90 și teatrul autohton: dialog în spațiu și timp

În ultimul deceniu al secolului trecut, dramaturgii autohtoni cunosc o ascensiune nu doar în plan creativ, ci și în relația cu teatrele din Republica Moldova. Manifestându-se pe un teritoriu exi/izolat, marcați de schimbările social-politice continue din țară, inspirați inițial de esteticile dramaturgiei absurdului, dar aliniați apoi la teatrul post-modernist și post-dramatic, dramaturgii Val Butnaru, Constantin Cheianu, Nicolae Negru, Irina Nechit, Angelina Roșca, Mircea V. Ciobanu, Maria Șleahțițchi și Nicolae Leahu revelează efortul comun de a fundamenta noi formule de creație. În dialog cu acești dramaturgi au intrat regizorii Petru Vutcărău, Mihai Fusu, Sandu Cozub, Mihai Țărnă, Dumitru Griciuc ș.a., montându-le piesele la teatrele „Lucașfăruș”, „Eugene Ionesco”, „A. Mateevici” din Chișinău și la Teatrul Național „V. Alecsandri” din Bălți.

Astfel, dramaturgiei basarabene din anii '90 i s-a dat șansa de a exista în același timp și spațiu în care a fost scrisă și de a dialoga în mod viu cu teatrul și cu publicul. Însă, cu toate că acești dramaturgi au îmbogățit genul cu lucrări remarcabile și teatrul cu spectacole memorabile, punerea lor în scenă rămâne în continuare sub semnul întrebării.

Cuvinte-cheie: dramaturgie, teatru, spectacol, dialog, teatru post-modernist, teatru post-dramatic, spațiu, timp, dramaturg, regizor.

Summary

National Drama of the 90s and the Autochthonous Theatre: dialogue in space and time

In the last decade of the last century, the Moldovan playwrights get not only to a creative accession but also in relation to the theatres in the Republic of Moldova. Manifesting themselves on an isolated territory, marked by the continuous social and political changes in the country, originally inspired by the aesthetics of the absurd drama, but later aligned to the post-modernist and post-dramatic theatre, the playwrights Val Butnaru, Constantin Cheianu, Nicolae Negru, Irina Nechit, Angelina Rosca, Mircea V. Ciobanu, Maria Sleahitichi and Nicholae Leahu reveal the joint effort to underpin new forms of creation. The directors Petru Vutcarau, Mihai Fusu, Sandu Cozub, Mihai Tarna, Dumitru Griciuc, etc. start a dialogue with these playwrights, staging their plays at the theatres „Lucașfăruș”, „Eugene Ionesco”, „A. Mateevici” from Chisinau and the National Theatre „V. Alecsandri” from Balti.

The Bessarabian drama of the 90s was given the chance to exist at the same time and place in which it was written and vividly conduct a dialogue with the theatre and the public. However, although these playwrights enriched the genre with remarkable works and the theatre with memorable performances, their staging is still under a question mark.

Key words: drama, theater, spectacle, dialogue, post-modernist theater, post-dramatic theater, space, time, playwright, director.

Textul dramatic este obiect literar sau/și obiect teatral? Această întrebare, la care încearcă să răspundă mai mulți oameni de teatru și cercetători, stă la baza binecunoscutei și veșniciei dispute dintre textocentriști și scenocentriști¹. Nu știm dacă se va

pune vreodată punctul pe „i” în discuțiile despre primatul textului sau al spectacolului. Credem, totuși, că valabilitatea și vitalitatea unei dramaturgii, care își revendică propriile legi specifice de dezvoltare alături de celelalte genuri literare, nu poate

fi concepută independent de existența și evoluția teatrului, fără concursul căruia chiar și cele mai reușite scrieri dramatice trăiesc numai pe jumătate și rămân asemeni unor partituri. Or, montarea textelor dramatice reprezintă finalitatea și plenaritatea actului teatral pluridisciplinar și sintetic.

În ultimul deceniu al secolului trecut, dramaturgia din Republica Moldova cunosc o ascensiune nu doar în plan creativ, ci și în relația cu teatrele autohtone. Manifestându-se pe un teritoriu exi/izolat, marcați de schimbările social-politice continue din țară, inspirați inițial de esteticile dramaturgiei absurdului, dar aliniați apoi la teatrul post-modernist și post-dramatic, dramaturgii Val Butnaru, Constantin Cheianu, Nicolae Negru, Irina Nechit, Angelina Roșca, Mircea V. Ciobanu, Maria Șleahțișchi și Nicolae Leahu ș.a. revelează efortul comun de a fundamenta noi formule de creație. Prin structuri, limbaje și tehnici noi, textele lor pun sub lupa cercetării un întreg evantai de probleme, teme, viziuni. Abordarea acelorași teme oferă minusurile repetării și înscrierii în serie, dar și plusurile revelării proprii viziuni și posibilității formulării originale, reflectate și în spectacolele montate în teatrele „Luceafărul”, „Eugene Ionesco”, „A. Mateevici” din Chișinău și la Teatrul Național „V. Alexandri” din Bălți. În dialog cu acești dramaturgi au intrat regizorii Petru Vutcărau, Mihai Fusu, Sandu Cozub, Mihai Țărnă, Dumitru Griciuc ș.a.

Astfel, în stagiunile de la sfârșit de secol XX, situația montării dramaturgiei originale în teatrele noastre pare să se fi ameliorat, totuși... Dar nu suficient, căci, cum observă criticul V. Tăzlăuanu, „Uneori se crea impresia că se depun mai multe eforturi pentru a contesta puținele lucrări dramatice ce nimereau în portofoliile teatrului decât pentru a pune în scenă vreo una din ele. În asemenea condiții e lesne de înțeles de ce a urmat o perioadă când genul dramatic a intrat la noi într-o zonă de umbră...”².

De obicei, teatrele obiectau că lucrările tinerilor dramaturgi se caracterizează prin insuficiență teatralitate, cunoașterea modestă sau chiar necunoașterea regulilor elementare ale scenei, incapacitatea de a vorbi într-un limbaj teatral modern despre omul contemporan. Or, poate din cauza că acești scriitori sunt și poeți, și prozatori, și esești etc., principala obiecție ce li se tot aducea este nerespectarea condiției *sine qua non* a teatrului – imprimarea valențelor scenice textului dramatic.

Totuși, ca și în cazul anilor precedenți, dramaturgii autohtoni și-au găsit regizorii, se pare, după

vârstă, temperament, formație, preocupări etc. În stagiunile din anii '60–80, autori ca Ion Druță, Dumitru Matcovschi, Aureliu Busuioc, Gheorghe Malarciuc, Ion Podoleanu, Constantin Condrea și-au văzut piesele montate de renumiții regizori Valeriu Cupcea, Sandri Ion Șcurea, Ion Ungureanu, Veniamin Apostol, Anatol Pânzaru ș.a. În anii '90, putem remarca alte tandemuri: Val Butnaru – Petru Vutcărau, Val Butnaru – Mihai Fusu, Constantin Cheianu – Mihai Fusu, dramaturgi bălțeni – Dumitru Griciuc ș.a.

Pornind de la ideea că „Arta regiei este arta de a proiecta în spațiu ceea ce dramaturgul n-a putut să proiecteze decât în timp”³, teatrele trăiesc mereu la temperatura unui intens proces de căutări și încercări ale unor noi forme și mijloace de expresie, asimilând cele mai neașteptate formule literare. Punerea în scenă nu este un simplu grad de refracție a unui text dramatic pe scenă, ci punctul de plecare al oricărei creații teatrale. Totodată, „O nouă dramaturgie are întotdeauna repercusiuni asupra spectacolului, dar nu despre un determinism linear poate fi vorba, ci de o relație dialectică”⁴.

În anii '90, și în spațiul nostru s-a produs un fenomen teatral normal: uneori teatrul a provocat scrierea unor noi lucrări dramatice și spectacolul a influențat un anumit tip de dramaturgie, altelei dramaturgii au răspuns afirmativ atât provocărilor realității social-politice, cât și necesităților teatrului. Publicului contemporan i-au fost oferite răspunsuri la problemele care îl preocupau în mod direct datorită faptului că teatrele au beneficiat de un repertoriu original. Iar aproape toți dramaturgii tineri și-au mărit numărul pieselor scrise și și-au cules roadele succesului la public și la critici anume grație dialogului cu instituțiile teatrale. Astfel, „schimbarea la față” a scenei naționale din anii '90 a reflectat rezultatul acestei relații, interacțiuni și influențe reversibile. Gândirea teatrală a fost determinată și de factura operelor dramatice – produse ale aceleiași realități geografice, culturale, literare, reflectând o problematică, subiecte, situații, personaje, mijloace stilistice, chiar și inadvertențe specifice –, dar și de eforturile realizatorilor spectacolului de a-i afla acestei dramaturgii un echivalent, o formulă scenică coerentă, accesibilă și proaspătă.

„În fiecare operă dramatică pulsează forme teatrale, trebuie doar să le simți și să le exprimi”⁵, scria Tadeusz Kantor. El nu încerca să le găsească „așa-numitul „corespondent scenic”, ci să spargă „o anumită „carapace anecdotică” a piesei”⁶. Or, regizorii autohtoni, formați la școli teatrale renu-

mite, au căutat și, uneori, au găsit forme noi ale relației și dialogului lor cu textele tinerilor dramaturgi. În general, credem că în spectacolele montate după dramaturgia anilor '90 s-a lucrat conștient și profesionist la materializarea cuvântului dramatic în forme scenice.

Că teatrul autohton din acei ani încerca să se integreze într-un circuit teatral modern o demonstrează și experiența spectacolului *La Veneția e cu totul altfel...* după piesa lui Val Butnaru, montat în anul 1989 de Petru Vutcărău la Teatrul „Lucaefărul”. Or, C. Cheianu scria că „La Veneția... reprezintă o montare de avangardă nu numai sub aspectul formei, dar și sub cel al fondului. Este unicul caz la noi când o lucrare artistică a putut să se situeze înaintea publicisticii, abordând niște probleme pe care deocamdată le ridică cu multă timiditate și foarte eufemistic chiar și la mitinguri...”⁷⁷. Substanța alegorică și demersul absurdist au fost susținute atât printr-o concepție regizorală originală, cât și prin evoluțiile actoricești reușite ale lui Ion Sapdaru, Ala Menșicov, Gh. Pietraru, P. Hadârcă, A. Moșoi, V. Todercan. Astfel, spectacolul *La Veneția e cu totul altfel, ce „înglobează tragicul, dizolvat în solvenții unui umor amar”*⁷⁸, a fost de bun augur pentru un viitor teatru, autorul piesei, Val Butnaru, devenind primul director al teatrului „Eugene Ionesco”, fondat oficial la începutul anilor '90.

De asemenea la Teatrul „Lucaefărul”, în 1995, Mihai Fusu va monta piesa *Noi* de Constantin Cheianu, care absoarbe (a)realul istoric cu un fel de burete oțetit pentru a conjuga „mai-mult-ca-prezentul” realității politice, sociale și umane basarabene. Vorbind despre procesul de lucru asupra acestei reprezentării, Mihai Fusu declară că acesta „este un spectacol în care eroul trece prin diferite evenimente, cum ar fi 10 noiembrie 1989, izbucnirea, revoluția de pe străzile Chișinăului... e vorba de mobilizarea, războiul din Transnistria, cazul Ilașcu... Este un spectacol de antinomie, de opoziție „Noi” și „eu”, căutarea eului în acest amalgam, în acest ghem de „noi”... ”⁷⁹. În această „farsă, dramă, tragicomedie”, interpretată de actorii G. Pîrlea, A. Cupcea-Josu, V. Ciobanu, Iu. Negoită, A. Poladniuc, G. Pietraru, Iu. Bobuc, A. Pogor, M. Doni, G. Danilov, T. Saenco, regizorul Mihai Fusu „este laconic, concis, exact, concret în transpunerea adevărului istoric pe scenă”⁸⁰.

Același teatru a găzduit și spectacolul *Tăcerea iezilor* de Angelina Roșca, montat de același Mihai Fusu, un „adevărat, un împătimit de cauza prosperării dramaturgiei basarabene”⁸¹. Spectacolul

ne convinge că atât autorul, cât și regizorul poartă, în structurile de adâncime ale conștiinței lor, amprentele mediului social-cultural în care s-au format și trăiesc.

În stagiunea 1997–1998, o altă revelație teatrală la „Lucaefărul” din Chișinău a fost montarea spectacolului *Saxofonul cu frunze roșii* de Val Butnaru în regia lui Mihai Fusu. Piesa a uimit la momentul scrierii și al punerii în scenă prin îndrăzneala abordării și voalarea temei „câmpului de război” care era Republica Moldova anilor '80-90 sau, poate, dintotdeauna. Intriga textului dramatic și al spectacolului este anunțată imediat fără „a se lungi cântecul” cu o expoziție: personajele Saxofonul, alias scriitorul Ovidiu (Gh. Pietraru), Flautul, adică Actrița Anet (R. Sfeclă), Contrabasul – pianistul Mircea (Vl. Ciobanu) și Vioara – „târfa de război” Luiza (L. Pogor), sunt impuse de Colonel (Vl. Zaiuc) să cânte în fața Ministrului și a soldaților. Atât piesa, cât și spectacolul, sunt o „probă de orchestră”, concepută în două registre diferite: scenele de un dramatism profund alternează cu cele de un lirism copleșitor, re-instituind noi tipuri de mixaj dramatic și poetic de o mare forță sugestivă. Mihai Fusu a semnat, ca regizor, debutul în teatru al lui Val Butnaru, căci „și tot el a fost cel care a înscenat la Casa Actorului Procedeu de Jiu-Jitsu, prima piesă a lui Val Butnaru. Or anume de atunci încoace Val Butnaru a stabilit un record artistic: în numai doisprezece ani zece piese montate...”⁸², consemnează critica de specialitate. Astfel, în acea perioadă, grație câtorva factori despre care vom vorbi și în continuare, la Teatrul „Lucaefărul” s-au montat mai multe piese autohtone.

Iar dramaturgia lui Val Butnaru și-a găsit o realizare scenică modernă și inspirată și la Teatrul „Eugene Ionesco”. Cu toată îndrăzneala și convingerea afirmăm că spectacolul *Iosif și amanta sa*, pus în scenă de Petru Vutcărău în 1993, a fost unul revoluționar pentru teatrul basarabean, căci într-adevăr „montarea piesei a constituit o întreprindere artistică riscantă și, totodată, curajoasă...”⁸³. Teatru „E. Ionesco” a acceptat ideea de a realiza o reprezentare neobișnuită, „insolitul provenind în primul rând din dualitatea naturii umane, materializată printr-un procedeu straniu și atractiv: fiecare rol e jucat de doi actori, bineînțeles de sexe opuse. Concepția spectaculară a regizorului P. Vutcărău se bazează pe această soluție... Interpreții ne apar în travesti, sfidând anumite prejudecăți sau poncife, uneori chiar bunul-simț”. La nivelul structurii de suprafață, motivele de origine biblică – un

fragment din Sfânta Scriptură, Cartea: Geneza, capitolul: 39 – sunt „repetate” și „combinate” într-o suită de situații aproape prozaice, creionându-se o dramă de familie. La nivelul structurii de adâncime, optica asupra subiectului piesei ne reflectă multiplicarea planurilor temporale: timpul mitic – legenda biblică; timpul imaginar – substratul parabolic; timpul amintirii / proiecției în viitor – subtextul sociologic. Or, aceste planuri temporale sunt transgresate perfect de actorii: Mihai Fusu și Lenuța Chioibaș; Andrei Sochircă și Ala Menșicov; Sandu Vasilache și Luminița Tulgara; Andrei Moșoi și Angela Iașenco-Sochircă; Sandu Cupcea-Josu și Nelly Cozaru; Boris Cremene ș.a. Despre acest spectacol V. Tăzläuanu scria: „Iosif și amanta sa” de Val Butnaru este o lucrare cel puțin enigmatică. Montarea de acum câțiva ani a teatrului „Eugene Ionesco” a încercat s-o descifreze într-un spectacol care... n-a făcut decât să-i oculteze sensurile, accentuând ambiguitatea personajului principal și a raporturilor sale cu anturajul¹⁴. Semnificațiile profunde ale acestei piese au fost căutate și în spectacolul reluat, într-o altă formulă artistică nu mai puțin expresivă, de Petru Vutcărau la același teatru 20 de ani mai târziu.

Astfel, în spectacolele de la Teatrul „E. Ionesco” s-a pus accentul pe trăsături stilistice și limbaje teatrale înrudite cu paradigmele postmodernă și postdramatică. De exemplu, în spectacolul *Plasatoarele* de Constantin Cheianu, montat în 1998 de Sandu Cozub, s-a mizat nu doar pe formula „teatru în teatru”, ci, mai ales, pe antrenarea publicului în acțiunea scenică. Această piesă ce se autoprezintă conține cinci acte, patru antracte și un epilog, care, conform indicațiilor autorului, ar trebui să se joace „fără spectatori”. Cum susține criticul Leonid Cemortan, „Constantin Cheianu a avut șansa de a-și vedea opera interpretată de Teatrul „E. Ionesco” într-o montare scilipitor de originală, cu o echipă de actori de primă mână¹⁵.”

Și în spectacolele montate la Teatrul Național „V. Alecsandri” din Bălți în baza dramaturgiei naționale se evidențiază procedeul „teatru în teatru”, utilizat cu scopul amplificării sentimentului comic (în *Luministul* de C. Cheianu), tragic (în *Stația terminus* de Mircea V. Ciobanu) și dramatic (în *Cvartet pentru o voce și toate cuvintele* de M. Șleahțișchi și N. Leahu).

Construcția farsei tragice *Luministul*, montată la Teatrul Național „V. Alecsandri” din Bălți în 1999, ca „teatru în teatru” se edifică din textul de bază din / prin care se trece la un „myse en abîme”

dublu: în referințele intertextuale la drama shakespeareană și în piesa despre această piesă. Atât autorul, cât și regizorul Mihai Țărnă, brodează postmodernist pe marginea ideii teatrului ca lume și a vieții (post)eterne văzute ca spectacol, spațiu în care omul însuși devine personaj.

Chiar dacă Mircea V. Ciobanu și-a imaginat că scrie un text pe care-l va monta singur, spectacolul *Stația terminus* s-a produs în 2000 la Teatrul Național „Vasile Alecsandri” din Bălți în regia lui Dumitru Griiciuc. Decorul, costumele și jocul actoricesc exprima valențele „mișcării browniene” a sfârșitului de secol XX. Spectacolul a constituit o grefă a universului liric al piesei interferând cu convențiile teatrale contemporane.

Cită din perspectiva lipsei sau a insuficienței unor texte intelectualiste în contextul dramaturgiei contemporane și în repertoriul teatrelor naționale, eseul dramatic *Cvartet pentru o voce și toate cuvintele* al Mariei Șleahțișchi și al lui Nicolae Leahu ar fi o piesă necesară și obligatorie în puzzle-ul tabloului teatral românesc. Or, omul de teatru Bogdan Ulmu consideră că „textul se pretează unui spectacol de studio - ori, chiar unui ingenios recital actoricesc”, astfel îl recomandă „cu căldură teatrelor curajoase și histrionilor fără idei repertoriale¹⁶”. În montarea piesei la Teatrul Național „V. Alecsandri” din Bălți în stagiunea 1999–2000 Dumitru Griiciuc relevă o modalitate de existență a poeziei în / prin teatru și a teatrului în / prin poezie. Teatrul „M. Eminescu” din Chișinău, cum era și firesc la o aniversare a Poetului, a găzduit premiera acestui spectacol pe scena sa în data de 15 ianuarie 2000. Spectacolul a fost conceput practic asemeni unui spectacol-lectură și a constituit o provocare pentru toți participanții la montare. Într-un decor clasic, spectatorii, ca și cititorii, au fost invitați la o lecție de actualizare / revizitare a unor creații eminesciene, suprasarcina regizorală fiind suscitarea dorinței de a descoperi cum transpune sensul poetic din discursul personajelor și din replicile actorilor. Spectacolul a pus în valoare relațiile dialogale din text: cvartetul vocilor Poetului; trioul Poet și autori; duetul Poetului și al lui Poesis; soloul spectacolului în receptarea publicului. Multiplele didascalii, puncte de suspensie, semne exclamative și interogative din piesă, indicând în ansamblu o gamă largă de stări afective și comportamentale ale personajelor, au facilitat și direcționat creionarea partiturii rolurilor de către actori. Astfel, litera piesei s-a identificat cu cea a concepției regizorale, evidențiindu-se specificul intelectualist și elitist al textului și al spectacolului.

Piesa *Revine Marea Sarmațiană și ne întoarcem în Carpați*, montată de Emil Gaju la Teatrul „A. Mateevici” în 1998, reprezintă o „sinteză alegorică”¹⁷ sau „satiră politică cu repere în actualitate”¹⁸, fiind, în fond, o parabolă referitor la istoria tragică a Basarabiei, subiectul dramei surprinzându-i doar un fragment. În intenția de a evidenția planurile și valorile multiple ale piesei, regizorul se orientează spre o lectură a firului evenimential al textului dramatic, mizând pe jocul actorilor Vitalie Rusu, Ludmila Găină, Boris Bechet, Nicolae Jelescu, Veronica Finiti, Sergiu Pogor ș.a. Or, încă din antichitate se știa că atunci „când piesa este bună, actorul – priceput și momentul – propice, avem parte de o reprezentație desăvârșită”¹⁹.

În anii '90, teatrele din Republica Moldova au găzduit și alte spectacole după piese autohtone, printre acestea remarcându-se *Radiul Ștefan Întâiul și Ultimul* de Aureliu Busuioac, *Țin minte că va ninge și vom fi fericiți* de Val Butnaru, *Doamna din satul florilor ce mor* de Irina Nechit, *Oltea* de Andrei Strîmbeanu, *Hoțul cinstit* de Victor Butulescu, *Flori în doi* de Ion Puiu etc.

Numărul textelor dramatice basarabene montate în spațiul românesc și în afara țării nu este chiar atât de impunător, dar denotă o tendință de sincronizare modestă la intersecția dintre secole. A deschis drumul dramaturgiei basarabene în România Val Butnaru cu piesa *La Veneția e cu totul altfel*, care în 1990 a fost pusă în scenă la Teatrul Național „Mihai Eminescu” din Botoșani. Piesele lui C. Cheianu *Achitarea lui Salieri și Luministul* au fost montate la Radio România Cultural, iar *Ciclul de parodii teatrale* al Angelinei Roșca – la Radio Brăila. De montări în România s-au bucurat piesele lui D. Crușu, *Accidentul* fiind prezentată ca spectacol-lectură la Dramafest în 1999, apoi montată la Radio Iași în 2000.

În orice perioadă, pregătirea terenului pentru o viață teatrală situată sub semnul culturii, al preocupărilor intelectuale, al căutărilor creative este legată direct de grija pentru calitatea textelor dramatice considerate atât ca literatură, cât și ca material pentru scenă. Or, în alte medii teatrale, spre exemplu în Polonia, Rusia, atunci când a început să se vorbească despre problemele dramaturgiei contemporane, s-a acționat imediat metodic și strategic în vederea stimulării scrierii dramatice și a reluării dialogului noii dramaturgii cu teatrele naționale.

În anii '90, în arealul nostru teatral, s-a simțit necesitatea de a colabora cu autorii autohtoni, de

a stimula, prin toate mijloacele, dramaturgia originală. Or, criticul V. Tăzlăuanu scria: „Bat mai timid la poarta dramaturgiei un șir de tineri, care scriu poezie sau proză și de numele cărora vom mai auzi poate peste câțiva ani. Fapt este că interesul față de acest gen dificil a crescut în ultimul timp la noi și de susținerea și promovarea lucrărilor dramatice pe scenă, la edituri, în presă – susținerea trecută, bineînțeles, și prin filtrul unei critici exigente – va depinde esențial calitatea de mâine a dramaturgiei moldovenești”²⁰.

Astfel, s-a activizat Secția de dramaturgie a Uniunii Scriitorilor, care și-a propus drept scop să discute și să recomande la edituri manuscrisele tinerilor dramaturgi. Ministerul Culturii a conștientizat necesitatea promovării dramaturgiei în general și a tinerilor în special.

Atelierul de dramaturgie, inițiat de Angelina Roșca și Mihai Fusu la teatrul „Lucașfăruș” din Chișinău, s-a constituit ca un colocviu al profesioniștilor, apreciat de criticii literari și de teatru. Lecturile din cadrul lui, realizate cu concursul unor actori și regizori consacrați, au fost niște probe de scenă sui generis.

Prima ediție a atelierului de dramaturgie a avut loc în decembrie 1996 în cadrul Festivalului de Teatru „Vasile Alecsandri”. Au fost prezentate piesele: *Plasatoarele* de Constantin Cheianu, *Ispita înecului* de Gheorghe Calamanciuc, *Mama lor de urmași* de Angelina Roșca. La încheierea Atelierului a avut loc conferința de presă cu genericul „Problemele dramaturgiei naționale”. La a II-a ediție, în Teatrul „Lucașfăruș”, s-au realizat spectacole-lectură după piesa *Luministul* de C. Cheianu, *Revine Marea Sarmațiană și ne întoarcem în Carpați* de N. Negru, *Ultima noapte de mileniu cu un copil îmbătrânit* de Gh. Calamanciuc.

Prima Tabăra de dramaturgie s-a desfășurat între 15-25 august 1997 la sanatoriul „Codru” de lângă Călărași cu sprijinul Fundației Soros, al Ministerelor Culturii din Moldova și România și al Centrului de arte „Coliseum”. Pentru prima dată regizori, dramaturgi și actori din diferite teatre – în total cincizeci de creatori plus douăzeci de studenți – s-au reunit pentru a cunoaște ultimele producții ale autorilor dramatice basarabeni și a aborda noi modalități de creație în cadrul relației „teatru – dramaturg”. „Prin tabăra de la Călărași am dorit să vedem în ce măsură dramaturgii noștri sunt pregătiți să facă față atât exigențelor teatrelor, cât și celor ale publicului de acasă și din străinătate. Nu ne-a fost străină nici intenția de a le aminti,

de fapt, teatrelor despre existența la noi a acestei „specii” artistice vizibil amenințate de dispariție, care sunt dramaturgii. Și asta într-o epocă în care genul dramatic cunoaște, în lume, o efervescentă fără precedent provocată de explozia filmului și a televiziunii, precum și a multiplelor forme de spectacol”²¹, scrie Constantin Cheianu, unul dintre participanți.

În cadrul taberei s-a lucrat în trei secțiuni: 1) spectacole-lectură; 2) spectacolele create după idei ori schițe ale dramaturgilor; 3) spectacole după piesele muzicale ale compozitorilor basarabeni. Au fost citite pe roluri noile piese ale lui Nicolae Esinencu, Serafim Saka, Val Butnaru, Constantin Cheianu, Angelina Roșca, Gheorghe Calamanciuc. Participanții la Festival s-au întrunit în jurul unei mese rotunde pentru a dezbate tema cu genericul: „*Ce scriem, de ce scriem, cum scriem*”.

La evenimentul de la Călărași a fost prezentă și o echipă de creație de peste Prut, alcătuită din dramaturgul Olga Delia Mateescu, deținătoarea premiului Uniunii Teatrale din România „Cea mai bună piesă a anului 1996”. În cadrul taberei, autoarea și-a prezentat în lectură proprie piesa laureată *Capricii*. Au mai participat Viorel Savin, dramaturg, directorul teatrului din Bacău, Bogdan Voicu, regizor, și cinci actori de la teatrele din București și Sfântul Gheorghe.

Despre rezultatele și impactul acestui eveniment, același C. Cheianu consemna: „Câștigurile și reușitele taberei mi se par palpabile: am izbutit să sensibilizăm teatrele, dar și opinia publică asupra textului de teatru și a autorilor dramatici; câteva din piesele prezentate în premieră la această tabără vor vedea în curând lumina rampei în teatrele noastre; am reabilitat statutul de creator al dramaturgului și în sfârșit, dar nu și în ultimul rând, reușita acțiunii de la Călărași a constatat și în faptul că ea a pus și mai clar în evidență carențele textului de teatru în Basarabia”²².

Tabăra de dramaturgie de la Călărași a făcut parte dintr-un proiect mai amplu destinat susținerii și promovării textului de teatru din Republica Moldova, continuat de Concursul de dramaturgie al Ministerului Culturii și de Festivalul dramaturgiei naționale.

Între 2 și 8 mai 1998 la Chișinău s-a desfășurat Festivalul de Dramaturgie Contemporană

din Republica Moldova, care a evidențiat natura și rolul dramaturgiei ca artă a cuvântului în teatru. Au fost prezentate piesele: *Radu Ștefan Întâiul și Ultimul* de Aureliu Busuioc, montat de Ilie Todorov la Teatrul Național, *Saxofonul cu frunze roșii* de Val Butnaru, Plasatoarele de C. Cheianu, *Revine Marea Sarmațiană și ne întoarcem în Carpați* de N. Negru, *Ultima noapte de mileniu cu un copil îmbătrânit* de Gh. Calamanciuc.

Astfel s-a demonstrat că fenomenul creșterii producției dramatice autohtone din acei ani a fost direct proporțional cu sporirea atenției teatrelor înseși față de lucrările autorilor contemporani. Dramaturgiei tinere din anii '90 i s-a dat șansa de a exista în același timp și spațiu în care a fost scrisă și de a dialoga în mod viu cu teatrul și cu publicul. Drama contemporană și-a recâștigat nu doar forma, ci și indispensabilitatea în (re)prezentarea realității imediate și complexe a Moldovei noi. Prin piesele tinerilor dramaturgi, teatrul a început să le vorbească reprezentanților diferitor straturi ale societății nu despre lucruri abstracte sau despre probleme străine, ci despre contradicțiile noii situații politice, sociale, culturale din Republica Moldova. Or, subscriem afirmațiilor criticului Pavel Proca, care susținea: „Sunt sigur că Teatrul Pieseii Contemporane are șansa să devină realitate. Hulirea dramaturgiei (și dramaturgilor!) moderne, ca și legănarea confortabilă în hamacul veșnicilor iluzii că numai cu piese de împrumut vom „globaliza” planeta – sunt tendințe extrem de păguboase”²³.

Însă, cu toate că unele instituții teatrale naționale au început să-și învingă aversiunea față de noile nume în dramaturgie – acești *outsider*-i ai scenei care au îmbogățit, totuși, genul cu lucrări remarcabile și teatrul cu spectacole memorabile –, punerea lor în scenă rămâne în continuare sub semnul întrebării. Și în prezent se mai vorbește încă despre „însingurarea instituțională” a dramaturgului și despre locul dramaturgiei naționale în teatre. Dar faptul că, la început de secol XXI, mai multe piese basarabene au ținut a fișul unui teatru²⁴, în altele s-au întâmplat câteva prezențe memorabile, s-au organizat concursuri și festivaluri de dramaturgie, s-a creat un Centru de Dramaturgie Contemporană la Chișinău etc., ne dă speranța că dialogul dramaturgiei autohtone cu teatrele din Republica Moldova „to be continued...”

Referințe bibliografice și note

¹ Primii consideră că operele dramatice pot constitui literatură pură. Spre exemplu, dacă ar dispărea ca spectacol, piesele teatrului Nō ar dăinui prin valoarea lor literară, cum s-a întâmplat și cu teatrul grec. Regizorul francez André Antoine, interpretând cu acuratețe lumea imaginată de scriitor, a creat un teatru de încercare, un teatru atelier, un teatru al dramaturgilor, unde piesele puteau fi montate fără să se țină cont de șansele lor de succes comercial.

Ceilalți susțin, deci, că piesele, prin esența lor, sunt destinate scenei. Mayerhold considera că dramaturgia întotdeauna precede și determină spectacolul. Tairov îl contrazicea vehement, argumentând că Goldoni a avut drept model *Commedia dell'Arte*, iar Molière – teatrul de bălci. Pentru renumitul regizor polonez Tadeusz Kantor, „Textul dramatic este numai „găsit” (*trouve*), // „gata (de)” (*pret*), // Un element // Închis // Și indivizibil, // Este o realitate de mare „densitate”, // Cu perspectivă proprie separată, // Cu ficțiune proprie, // Cu spațiu psihofizic propriu, // Este un corp străin // În realitatea nou-creată // Care este // „JOCUL”. Antonin Artaud pleda pentru „renunțarea la superstiția teatrală a textului și la dictatura scriitorului”.

² Tăzlăuanu Valentina. *Măsura de prezență*. Chișinău: Hyperion, 1991, p. 14-15.

³ Vezi: Banu George. *Reformele teatrului în secolul reinnoirii*. București: Editura Nemira, 2011, apud *Histoire des spectacles sous la direction de Guy Dumur, Encyclopedie de la Pleiade*, nrf, Paris, 1965, p. 1310.

⁴ Banu George. *Reformele teatrului în secolul reinnoirii*. București: Editura Nemira, 2011, p. 29.

⁵ Kantor Tadeusz. *Scrieri despre teatru*. București: Fundația Culturală „Camil Petrescu”, revista „Teatrul azi” (supliment), 2014, p. 26.

⁶ Kantor Tadeusz. *Op. cit.*, p. 37.

⁷ Cheianu Constantin. *Semne ale dezmoțirii*. În: *Literatura și arta*, Chișinău, 19 octombrie 1989, p. 6.

⁸ Nechit Irina. *Demnitatea națională în rolul central*. În: *Tinerimea Moldovei*, Chișinău, 22 noiembrie 1989.

⁹ Fusu Mihai. *Renașterea „Luceafărului” pornește de la „Noi”*. În: *Literatura și arta*, Chișinău, 1994, 24 noiembrie, p. 6.

¹⁰ Belih E. „Doamne, noi suntem ăștia...”: *Reflecții pe marginea spectacolului „Noi” de la „Luceafărul”*. În: *Curierul de seară*, Chișinău, 1995, 22 iunie, p. 6.

¹¹ *Ibidem*.

¹² Cincilei Gheorghe. *Să fim instrumente muzicale!* În: *Coliseum-Teatru 1997-1998*, 2000: ed. 2, Chișinău, 2000, p. 59.

¹³ Nechit Irina. *Scena de nisip*. În: *Literatura și arta*, Chișinău, 1992, 21 mai, p. 6.

¹⁴ *Ibidem*, p. 21-22.

¹⁵ Cemortan Leonid. *Festivalul Național de Teatru. Dramaturgia contemporană (Chișinău)*. În: *Teatru-Coliseum*, Chișinău, 1998, p. 33.

¹⁶ Ulmu Bogdan. *Măhniri de matur cărturar și impresii detașate de măhnire*. În: *Convorbiri literare*, iunie 2006 // <http://convorbiri-literare.dntis.ro/ULMUiu6.html> (vizitat 14 mai 2015)

¹⁷ Ghițulescu Mircea. *Mult mai aproape de Europa*. În: *Drama*, 2005, nr. 1-2.

¹⁸ Gârneț Vasile. *Jurnal de spectator*. În: *Contrafort*, Chișinău, 1998, nr. 4-5, p. 21.

¹⁹ Zeami. *Șapte tratate secrete de teatru Nō*. București: Editura Nemira, 2013, p. 70.

²⁰ Tăzlăuanu Valentina. *Măsura de prezență*. Chișinău: Hyperion, 1991, p. 106.

²¹ Cheianu Constantin. *Dramaturgul, o „specie” pe cale de dispariție*. În: *Contrafort*, Chișinău, Anul IV, nr. 9 (35), septembrie, 1997, p. 22.

²² *Ibidem*, p. 22.

²³ Proca Pavel. *Serafim Ponoară și dramaturgia națională*. În: *Notițe pe noițe*. Chișinău: Editura „Dragodor”, 2007, p. 199-201.

²⁴ Vezi repertoriul Teatrului Național „Satiricus. I. L. Caragiale”.

«Как не определяй критику, пользы от нее никакой...»¹
Полемиические заметки

Rezumat

„Oricum ai defini critica, utilitatea ei este nulă...”. Notițe polemice

Criticul, ca și creatorul, parcurge același drum. Dar din părți diferite. Autorul pornește de la spiritual spre material (de la concepție la realizarea ei). Criticul pornește de la forma materială a operei spre perceperea conținutului său spiritual. În ambele cazuri este necesară o energie creatoare. De aceea, un critic talentat se întâlnește la fel de rar ca un artist talentat. În același timp, puțini autori își exprimă recunoștința față de critici. Poate că este un fel de răzbunare pentru aceeași atitudine față de autor sau poate o dorință excesivă de a fi renumit și bogat? În ultimul timp, studiul artelor este înlocuit aproape exclusiv de jurnalism. Prin urmare, nu e nevoie să căutăm anumite corelații între operele examinate și recenziile contemporane, care trebuie tratate ca un gen separat al literaturii. Noile studii critice pot fi citite cu interes, dar nu oferă imaginea obiectivă a valorii artistice a operei în cauză. Dar, poate critica teatrală contemporană are rolul unui imagemaker și creatorul are nevoie de ea? Poate că ea îndeplinește un rol educațional? Întrebările rămân deschise...

Cuvinte-cheie: critic, creator, energie creatoare, studiul artelor, jurnalism.

Summary

„No matter how criticism is defined, its usefulness is nil...”. Polemic notes

Both the critic and the creator go the same way, but from different sides. The author starts from the spiritual to the material (from conception to its embodiment). The critic starts from the material form of the work to the comprehension of its spiritual content. In both cases, creative energy is required. Therefore, a talented critic is as rare as a talented artist is. At the same time, few authors express their gratitude to the critics. Perhaps, it is a kind of payback for the same attitude towards the author or, maybe, the immoderate desire for fame and profit. Recently, the study of arts is almost entirely replaced by journalism. There is no need to look for correlations between the examined works and the contemporary reviews, which should be treated as a separate genre of literature. The new critical studies can be read with interest, but they do not offer an objective picture of the artistic value of the work in question. But, maybe, the contemporary theatrical criticism serves the role of an image-maker and the creator needs it? Perhaps it fulfils an educational role? The questions remain open.

Key words: critic, creator, creative energy, art, journalism.

Критику писать о критике – значит, неверное, обличать себя. Надо быть совсем безгрешной и безбашной, чтобы бросать камни в собратьев. Я себя таковой не ощущаю. И боюсь впасть в менторский тон – на это нужны, очевидно, какие-то особые заслуги. У меня их нет. Мало того, я чувствую себя ренегатом, – отбилась от стаи критиков, но и к писателям не пристала, – известность и количество моих книжек не составляет и сотой (а может, и тысячной) доли от трудов, скажем, Дарьи Донцовой. Так что терять мне нечего, могу и подставиться, дать повод для справедливых поношений в

свой адрес. Да что не сделаешь, чтобы развлечь коллег? В 75 лет (почти 76) тебе уже, похоже, ничего не страшно, – все спишут на возрастной и модный альцгеймер. Так что пусть метаются в меня критические стрелы, и я паду пронзенная. Иль мимо пролетят они?

Начну, как и положено, с оправданий нас, критиков (или их?) ввиду трудности профессии хореоведа.

В отличие от музыковедов и театроведов, имеющих дело с нотами или текстом пьесы, они имеют дело с чем-то эфемерным и трудноуловимым. Балетный спектакль живет в течение

нескольких часов, рождается и умирает в один и тот же вечер. В другой раз он может быть уже иным. Да и как можно анализировать то, что течет и меняется, словно вода в реке. Можно, конечно, пользоваться подсказками видеотехники, которая запечатлевает на пленке самые заметные явления, но поскольку результаты и достижения в балетном искусстве нельзя измерить в метрах, килограммах или секундах, оценка их содержит в себе достаточно много субъективных впечатлений и зависит порой не столько от того, что заключено в самой хореографии, сколько от вкуса критика и его тезауруса, то есть запаса информации. Неудивительно, что балетоведы нередко расходятся в оценках спектаклей, спорят и опровергают друг друга. Да и что с них взять, если даже точно неизвестна принадлежность сценического произведения? Ведь до сих пор можно прочесть: балет Чайковского «Лебединое озеро», а что Иванов, Петипа, Ноймайер или Борн создали хореографию, это остается за бортом.

Сложным представляется и постижение самой природы художественного творчества. Многие творцы утверждают, что они не являются создателями тех или иных образов, а лишь пеленгуют сигналы, идущие извне. Один из них, видно, не зря сказал: «Поэт должен разложить костер, а огонь ударит с неба».

Подобная точка зрения существует с незапамятных времен, чуть ли не с Платоновских рапсодов.

Говорят, что искусство – это магия, волшебство, сакральную силу которого невозможно анализировать. Исследовать творчества Таланта – это все равно что верующему разбирать Божественное откровение. Вспоминается что-то жуткое, средневековое: кто хочет кого понять, сперва его убивает; затем холодный труп следует разъять на части... В общем, искусствоведам не позавидуешь...

Действительно, невозможно образному мышлению научить, ибо это дается, как многие считают, свыше. А ведь оно необходимо критику так же, как и творцу, – они, по сути, проходят один и тот же путь, но как бы с разных сторон: автор идет от духовного к материальному (от замысла к его воплощению), а критик от материального к духовному (от материальной формы произведения к постижению его духовного содержания). В обоих случаях требуется ох как креативная энергия. Поэтому талантливый

критик является, наверное, такой же редкостью, как и талантливый художник. Почти как восьмое чудо света. А чудес, вроде, не бывает?

Серьезно задумываться над явлениями в области критики я начала, лишь когда перешла в разряд авторов, ощутила вдруг себя по другую сторону барьера и занедоумевала, почему какие-то «пришедшие с мороза» люди берут на себя право судить то, что вымучено многими бессонными ночами.

Я перестала верить, что «автор не дожил до правильного понимания своего произведения...». Да и сама эта известная искусствоведческая шутка перестала казаться мне остроумной. Критик питается чужим миром, он вторичен, думала я, кто же дал ему право считать автора малоумным, выносить вердикт. Мало того, этот самозванец начисто лишает тебя еще и ответного слова, возможности оправдаться!

Удивительно ли, что критики и художники являются антагонистами и между ними, как между кошками и собаками, царит вражда? Я не слышала, чтобы кто-то высказал критикам признательность, или вообще сказал о них что-нибудь доброе, разве только Виктор Шкловский, сравнивая творца со львом, заметил, что если его не мять, не теревить, ничего хорошего не получится. Остальные же авторы произносят в адрес критиков гневные филиппики, обвиняя в том, что они «кусают руку, которая их кормит», «обслуживают власть имущих», «учат тому, чего сами не умеют» и вообще называют их трутнями, прихлебателями, вампирами, невеждами.

Балетмейстер Морис Бежар, например, советовал воспринимать отзывы на вес: если он увеличивается, – твои дела идут в гору, уменьшается – надо подтянуться. Кто-то рекомендовал автору пригнуться, если он не может над критиком подняться. А писатель Михаил Веллер адресовал хулителям переделанную поговорку: удаль карлика в том, чтобы высоко плюнуть. На что намекает писатель? Уж не на тот ли факт, что увеличение трубчатых костей ног прекращается под влиянием выработки половых гормонов, что длиннорослые мужчины в определенной забористости проигрывают маленьким виртуозам (как это и есть в балете). То есть, ты или высокий красавец-принц, или... критик.

Мне кажется, что подобное неуважение к критикам – своеобразная расплата за соответствующее отношение к авторам, а также неумеренную жажду славы и выгоды. Некоторые из

них пристраиваются к неоспоримому художественному авторитету, гению на все времена. Тогда луч направленного на него общественно-го прожектора упадет и на них, думают они. И ничего, что Пушкин – один, а пушкиноведов – тьма, что Достоевского изучают целые институты. Света, пусть и отраженного, на всех хватит. Еще один способ получить известность – сделать «звездой» «имярек» и прославиться вместе с ним. Такой совместный, парный пиар известен и помогает передвигаться со ступеньки на ступеньку по лестнице, ведущей вверх. Или вниз?

Других искушает корысть и потому один и тот же рецензент может написать, скажем, три разных отзыва на один и тот же спектакль, в спешке допустив любые «ляпы». Мне пришлось встречать в прессе, к примеру, оценку исполнения «Арагонской охоты» (благо, слово «охота» куда понятней, чем «хота»), описание того, как дирижер, отложив свою палочку, объясняет балерине ее танец. Но дело, конечно, не в ошибках, – они бывают у всех. Хуже, когда желание критиков во что бы то ни стало обратиться на себя внимание и заработать извращает иерархию художественных ценностей. Талант получает отлуп, а бездарность – индульгенцию.

Практика показывает, что именно критики своим непониманием сильнее всего травмируют художников. О том, какие чувства испытывают при этом творцы, свидетельствует хотя бы А. Кончаловский: «...мы с вами не помним, что писала критика о «Чайке», а Антон Павлович помнил. Поклялся в истерике никогда не писать для театра... Депрессия Рахманинова после критических отзывов о Первой симфонии длилась три года. О живом Врубеле критика вообще писала в прошедшем времени»².

Известный кинорежиссер в своей книге рисует образ зоила – жалящего овода, удобно устроившегося на потной спине работающего вола – художника. А. Кончаловский считает также, что критика негативно влияет на творчество, ибо многие художники под ее влиянием растеряли крупницы своей самобытности, забыли якобы мерещившуюся им, ускользающую тайну.

Многочисленные исторические факты свидетельствуют, что отношение к талантам, гениям, намного опережавшим обычные представления об эталонах красоты и нормах художественности на самом деле часто было неадекватным. Достаточно вспомнить хотя бы оценку современниками творчества Рембрандта, Бет-

ховена, художников-импрессионистов, Ван-Гога, Гогена, Корбюзье и многих-многих других, получивших признание лишь после смерти. К примеру, первые рецензии на роман «Война и мир» Льва Толстого, по словам очевидцев, могли бы быть названы хулиганскими.

Порой создается впечатление, будто когорты пишущих предназначены специально для травли. Верно сказал кто-то: для этого нанимают профессионалов. Но вот парадокс! Имена тех, над кем вершился суд, кого осуждали, пережили свое время, получили славу, а порицатели остались анонимными. История забыла их будто правомерно. Или правомерно?

Как жаль, что понимание своих просчетов приходит к критикам, как правило, с опозданием. Сегодня я с немалым смущением читаю собственную молодецкую рецензию, опубликованную много лет назад, на приехавшую в Минск на гастроли тогда еще мало кому известную Ленинградскую труппу Эйфмана. Высоко оценив работу хореографа, я с удовольствием потопталась тогда на музыкальном и сценическом оформлении спектаклей. И хотя фонограммы действительно были не лучшего качества, а декорации как бы отсутствовали вовсе, мною двигало, как я теперь понимаю, прежде всего желание обозначить свою значимость: «Ай, Моська, знать она сильна, коль лает...» пусть даже тогда и не на слона.

В подтверждение ошибочности или, что еще хуже, на мой взгляд, заведомой несправедливости критиков, могу привести журналистскую практику последнего десятилетия.

Первый пример – рецензии некоторых критиков на творчество того же Эйфмана, где они разносят спектакли, пользующиеся беспрецедентным успехом за рубежом, громят хореографа, называемого гениальным во всем мире.

И наоборот. С поразительно единодушным одобрением был встречен рецензентами балет «Светлый ручей», опрометчиво показанный Большим театром по телевидению. Он оказался в русле модного постмодернистского мироощущения, с его саркастическим переосмыслением прошлого, созданием ситуации, где «все перепутано».

Его авторы пародировали, похоже, все – сценические стереотипы, советское прошлое. Но как-то получилось, что балет оказался пародией прежде всего на самого себя, вторичного, по-младенчески беспомощного, забыв-

шего то, чему научился за многие десятилетия существования. Архаичным выглядел и юмор: тривиальная молодящаяся пара пенсионеров и мужчина, передевающийся в женщину. Комикование оказалось на удивление созвучным шуткам современной «Комеди клуб», вызывающим у молодежной аудитории бурный смех. Я же, к большому сожалению, конечно, к ювенилам не отношусь.

Ернический стиль хореографа уловил и продолжил остроловный рецензент, написавший о новом сочинении: «Если оценивать Большой театр в духе модных лингвистических тенденций (только, видно, с этих позиций и можно судить сегодня о балетах! – Ю. Ч.), то премьера... заслуживает высшей степени восторга. А именно – оценки «Ратманский жот!»

Нетрудно объяснить успех «Светлого ручья» у массового зрителя. Думается, он сродни тому, о котором в 1935 г. сообщала сотрудница музея в докладной записке руководству, опубликованной в прессе: «Посетившие балет донские казаки отзывались: «Веселый народ – плясуны в Большом театре. Хорошо пляшут, и хоть молчат, не играют песен, а все понятно, что они в колхозе живут и после уборки веселятся» (П. Солдатов, колхоз имени Второй пятилетки). «Как же это люди так плясать научились, да так прыгают, как птицы... нет ли у них пружин каких-нибудь в туфлях?» (Х. Мартынова, колхоз «Серп и молот».)

В общем, тонкости интеллектуального стёба авторов спектакля не были поняты широкой публикой. Постановка в 1930-е была названа «балетной фальшью». Такой она, кажется, и осталась. Но хуже всего, что «Светлый ручей» оказался удручающе скучным, – мои студенты досматривали видеопленку до конца только под большим нажимом.

В последнее время искусствоведение почти повсеместно замещается журналистикой и мне показалось заманчивым взглянуть на критику по-новому: не искать в рецензиях каких-нибудь корреляций с рассматриваемыми произведениями, а увидеть их самостоятельным жанром литературы. Надо было отойти от штампов советских времен: если в прессе ругали тот или иной фильм или роман, значит, надо было его смотреть или читать. Позже эта четкая сигнальная система была разрушена, искусство стало автономным, и когда я попробовала воспринимать статьи как самодостаточные произ-

ведения литературы, дело сразу пошло на лад. Оказалось, что сквозь их строки просвечивают (как бы подтверждая библейское: «Слова Павла о Петре говорят больше о Павле, чем о Петре») личности яркие, одаренные, эпатажные. Среди пишущих о балете таких немало, и прежде всего – Татьяна Кузнецова и Евгений Маликов³, московские «столичные штучки», лихие «рубачи».

Новых «хореографов» интересно читать, я всегда делаю это с увлечением, безотносительно к тому, о чем они пишут. Вернее, – не пытаюсь определить подлинную художественную ценность рассматриваемого произведения, – обязательное условие получения удовольствия при чтении. Этот литературный жанр приобрел ныне полную самостоятельность: оторвавшись от объекта, как от трамплина, критики добились желанной свободы и полетели на крыльях удалой фантазии.

В одном из изданных уже в XXI веке учебников по литературной критике сказано: «И теперь никто – ни писатель, ни читатель, ни критик – никто никому ничего не должен». Все получили индульгенцию. Ну как же ею не воспользоваться?

Фактором, который сбивает стрелки критического компаса, является, на мой непросвещенный взгляд, своеобразный культурологический мейнстрим, доминирующая мода.

В постиндустриальной западной культуре существует множество направлений, среди которых наиболее авторитетен постмодернизм. Он заразил ныне и наших «продвинутых» культуртрегеров. Правда, в своих крайних формах авангардное искусство не принимается зрителями, ему существует оппозиция и в художественной среде. Не зря в нем постмодернизм ядовито назвали «постедой».

Конечно, оценка, которую дают произведению, несет в себе много субъективного. Но она должна более или менее соответствовать объективным критериям, в чьей роли выступает, как правило, общественно-историческая практика, то есть время. Сегодня же отставание уровня эстетической образованности «широких масс» от значительно более узкого круга создателей искусства велико, на мой взгляд, как никогда. А нынешнее молодое поколение вообще не нуждается в каком-либо обосновании своих привязанностей. Для него не важно, красиво или безобразно произведение, хорошее оно или плохое, главное – прикольно или нет.

Но если в критике не нуждаются реципиенты искусства (слушатели, зрители, читатели), к ней враждебно относятся создатели, нужна ли она вообще кому-то? Может, правы были братья Стругацкие, заявившие: «Как не определяй критику, пользы от нее никакой, вреда же не оберешься».

Последнее десятилетие – «нулевые» годы – они, по сути, таковыми и являются для отечественного (читай – нашего, читай – славянского) танцевального искусства. «Бог отвернулся от балета», – справедливо заметил один из немногих, плодотворно практикующих сегодня хореографов. Нет! – «немногих» – это слишком сказано. Талантливые хореографы стали у нас эндемиками (впрочем, как и во всем мире). А почему же не бьют тревогу боевые, бескомпромиссные критики, не рубят правду о «бледной немочи» репертуара ведущих балетных театров? Где же они? Вернее, мы? Вопрос, что называется, «на засыпку». Как тут не вспомнить снова слова Стругацких!

Библиография

¹ Братья Стругацкие.

² Кончаловский Андрон. Низкие истины. Москва, 1998, 97 с.

³ Маликов Евгений. Наша родина – революция. В: Литературная газета, 2008, 16-22 июля.

Прочла написанное и поняла: как не открывайся от профессии критика, им остаешься навсегда. Даже, как в данном случае, во вред себе.

Что же касается функции критика, то надо, по-моему, довольствоваться малым. Если творцы ждут от тебя помощи лишь как имиджмейкера, пропагандиста, это тоже что-то значит. Я, например, примиряюсь со своей ролью просветителя и даже испытываю определенный подъем духа, когда студенты просят объяснить то или иное хореографическое произведение. Тем, что могу принести пользу, я воодушевляюсь и растолковываю. Для этого ведь тоже нужны профессионалы. Мы, то есть они. В общем, критики.

И в заключение. Предложение: нужен, наверное, ребрендинг в профессии критика, так сказать, улучшение имиджа? Переименовали же милицию в полицию. Назвать его как-нибудь по-другому, скажем, «замаскированный друг».

И пожелание: чтобы если и оставались трения между авторами и критиками, то только, как в том анекдоте, – «в хорошем смысле».

Ecaterina GÎRBU

Reconstruirea elementelor genurilor muzicii catolice în *Miserere* pentru cor feminin *a cappella* de V. Ciolac

Rezumat

Reconstruirea elementelor genurilor muzicii catolice în *Miserere* pentru cor feminin *a cappella* de V. Ciolac

Autoarea articolului propune o informație succintă cu privire la utilizarea psalmului 51 în cadrul cultului catolic precum și la prelucrările muzicale ale textului, urmată de o analiză complexă a lucrării *Miserere* ce aparține compozitorului V. Ciolac. Se evidențiază faptul că autorul utilizează elemente specifice polifoniei vechi și le cuplează într-un mod special producând senzația unei sonorități caracteristice omofoniei de tip acordic, grație relației preponderent silabice între text și muzică la toate vocile. Contrapunțarea ritmică stratificată, având o organizare bine conturată a straturilor, la fel contribuie la reconstruirea elementelor caracteristice genurilor vechi ale muzicii catolice.

Cuvinte-cheie: text, psalm, desen ritmic, polifonie stratificată, cluster, tempou.

Summary

Reconstructing the elements of the Catholic music genres in *Miserere* for a *cappella* female choir by V. Ciolac

The author of the article proposes a brief information on the use of Psalm 51 in the Catholic cult and on the musical text processing followed by a comprehensive analysis of the work *Miserere* belonging to the composer V. Ciolac. The fact that the author uses specific elements of old polyphony and engages them in a special way to produce the sensation of sonorities that are characteristic for chords type homophony, thanks to the preponderantly syllabic relationship between the text and music in all voices, is highlighted. The layered rhythmic contraposition, having a well-contoured organization of layers, also contributes to the reconstruction of elements characteristic of old Catholic music genres.

Key words: text, psalm, rhythm pattern, layered polyphony, cluster, tempo.

O lucrare ce se înscrie în spațiul tematicii religioase a creației componistice contemporane, aparținând domeniului muzicii catolice, este *Miserere* pentru cor feminin *a cappella* de V. Ciolac. Opusul a fost compus în anul 1995 și tot în acest an interpretat în cadrul Festivalului *Zilele muzicii noi* de corul *Renaissance* dirijat de T. Zgureanu.

Miserere este incipitul latin al psalmului 50 (conform traducerilor creștine în limba greacă ale Bibliei – *Septuaginta*¹) sau 51 (după numerotarea ebraică Masoretica și Vulgata în limba latină²), care face parte din cultul liturgic catolic, fiind unul dintre psalmii de penitență din tradiția latină. La fel ca și *Laudate Dominum*, *Miserere* este inclus în *Vesper* și se atribuie la psalmii ce se citesc obliga-

toriu, mai ales în perioada Postului Mare, considerându-se potrivit pentru redarea stării de pocăință a credincioșilor (în tradiția ortodoxă are aceeași semnificație și se citește la fel în cadrul slujbelor de seară, fiind inclus obligatoriu și în alte evenimente bisericești).

Psalmul nominalizat cuprinde 21 de versuri, evident în limba originală latină, inclusiv așa-numita superscripție – comentariu-explicație cu referire la proorocul David (51:1, 51:2). Textul propriu-zis al psalmului (51:3) începe cu „Miserere mei, Deus, (Miluiește-mă Dumnezeu după mila Ta)”, astfel devenind cunoscut cu incipitul „Miserere mei” sau doar „Miserere”³. Treptat însă, fiind abordat de către compozitori nu doar în ca-

drul canonului Vesper, dar inclus și în diferite evenimente cu ocazia sărbătorilor religioase sau alte manifestații ce fac parte din cultul catolic, totodată frecvent utilizat grație spiritului său de umilință.

În perioada Renașterii mulți compozitori au scris creații pe baza acestui psalm, cea mai veche lucrare polifonică fiind datată cu anul 1480, a fost compusă de Johannes Martini; de asemenea, pe parcursul timpului, la acest text s-au adresat un șir de compozitori ca Josquin des Prez, Orlando de Lassus, Palestrina, Andrea Gabrieli, Giovanni Gabrieli, Carlo Gesualdo, Johann Sebastian Bach, Giovanni Battista Pergolesi și Saverio Selecchy. Una din cele mai cunoscute creații îi aparține compozitorului Gregorio Allegri, reprezentant al școlii romane din secolul al XVII-lea, numele căruia este legat de o legendă mozartiană. Lucrarea *Miserere* a compozitorului nominalizat a avut o impresie puternică asupra lui W.A. Mozart, care a scris-o după memorie la vârsta de 14 ani, deși creația avea 10 părți. Fiind învinuit că a furat notele, totuși Mozart a reușit să demonstreze genialul său talent, dovedind faptul că are o memorie extraordinară. Textul psalmului se bucură de popularitate și până-n zilele noastre, compozitorii ce au abordat psalmul *Miserere* sunt Michael Nyman, Arvo Pärt și James MacMillan. Spiritualitatea biblică legată de starea de pocăință a devenit un suport deosebit pentru V. Ciolac, compozitor din Republica Moldova.

Textul în latină are dimensiuni ample, însă în cele mai dese cazuri compozitorii nu-l utilizează integral, dar parțial, adică doar un fragment, evident fiecare din ei accentuează anumite repere incluse în semantica psalmului.

Compozitorul V. Ciolac nu folosește textul integral, dar numai primul rând din psalm „Misere mei, Deus: secundum magnam misericordiam tuam” (al treilea vers în numerotarea contemporană – 51:3), cuvântul-cheie evident fiind „Miserere”, ce se repetă de nenumărate ori (aproximativ de 50 de ori) pe parcursul primului compartiment al lucrării muzicale, constituind de fapt tot textul acestei secțiuni. O atenție deosebită necesită formulele ritmice, care demonstrează o diversitate și îmbinare originală ce contribuie la formarea imaginii artistice a creației. Fiind o lucrare în exclusivitate corală, *Miserere* se caracterizează totuși printr-o scriitură detaliată: se reliefează anumite voci care joacă rolul principal în conturarea liniei melodice. Astfel, compozitorul divizează soprano în două partide vocale: soprano 1 și soprano 2, ce vor în-

deplini funcția soliștilor pe parcursul lucrării, iar tenorul și basul sunt vocile de susținere.

Tempoul *mosso* anunțat la începutul creației, după cum și nuanța de *p* creează o atmosferă calmă, dar duratele de doimi în ansamblu cu psalmodierea basului axată pe sunetul *mi* oferă o tentă de tensiune. Intensitatea crește treptat și ajunge la culme în partida sopranelor ce începe cu un *glissando* și se extinde de la *mi-becar* până la *mi-bemol* pe fundalul nuanțelor de la *mp* prin *crescendo* spre *f*, astfel se creează impresia unui strigăt. Vocile de susținere la fel contribuie la amplificarea tensiunii, ele se includ treptat la o distanță de două măsuri, fiecare având o linie proprie, *tenorul* expune sunetul *mi* cu durate de optimi divizate prin pauze ce oferă o tentă de severitate. Mai târziu (peste două măsuri) apare *altul*, linia melodică al căruia se axează pe două sunete *mi-fa* expuse cu un desen ritmic diferențiat de celelalte, optime cu punct și șaisprezecime (continuate de triolete, iar precedenta formulă migrează la tenori), la fel accentuează caracterul sobru al creației.

The image shows a musical score for the piece 'Miserere' by Vladimir Ciolac. It features five vocal staves: Soprano I (S I), Soprano II (S II), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The Soprano I part begins with a glissando from a high note down to a lower one, marked with a 'p' dynamic. The other parts enter with a steady rhythmic pattern of eighth notes. The lyrics 'MI - SE - RE - RE' are written below the notes for each part.

Exemplul 1. Vladimir Ciolac. *Miserere*

Diversitatea desenului ritmic, propus inițial în perimetrul liniilor vocale, demonstrează folosirea procedurii polifoniei stratificate. Fiecare partidă corală se evidențiază printr-o anumită independență în ceea ce privește expunerea materialului sonor și, în același timp, o integrare absolută în cadrul desfășurării generale a țesăturii muzicale. Deși textul reprezintă repetarea unuia și aceluiași cuvânt, totuși grație utilizării polifoniei stratificate în care se evidențiază diverse formule ritmice, după cum și accentuarea partidei sopranelor printr-o linie melodică mai desfășurată comparativ cu celelalte, se creează senzația unui tablou sobru, plin de tensiune.

Arhitectonica lucrării conturează o formă bipartită dictată evident de structurarea textului, fiecare parte al acestuia este constituită din secțiuni

14

S I MI - SE - RE - RE, MI - SE - RE - RE, MI - SE -

S II MI - SE - RE - RE, MI - SE - RE - RE, MI - SE - RE - RE, MI - SE -

A MI - SE - RE - RE, MI - SE - RE - RE, MI - SE - RE - RE,

T MI - SE - RE - RE, MI - SE - RE - RE, MI - SE - RE - RE,

B RE - RE, MI - SE - RE - RE,

16

S I RE - RE, MI - SE - RE - RE, MI - SE - RE - RE, MI - SE - RE - RE,

S II RE - RE, MI - SE - RE - RE, MI - SE - RE - RE, MI - SE - RE - RE,

A MI - SE - RE - RE, MI - SE - RE - RE, MI - SE - RE - RE,

T MI - SE - RE - RE, MI - SE - RE - RE, MI - SE - RE - RE,

B MI - SE - RE - RE, MI - SE - RE - RE, MI - SE - RE - RE,

Exemplul 2. Vladimir Ciolac. *Miserere*

partajate grație formulelor ritmice, conturului melodic și texturii (tabelul 1). Primul compartiment – **M** începe cu o introducere scurtă de 4 măsuri, pe parcursul căreia treptat se includ vocile – basul, tenorul și altul, după care urmează secțiunea **a** ce durează 4 măsuri, marcată de intrarea sopranelor 1 și 2 cu glissando la interval de octavă și intensificare de la *mp* prin *crescendo* spre *f*. Totodată, în perimetrul introducerii și primei secțiuni se afirmă centrul tonal *mi* care trezește unele aluzii cu prima silabă a cuvântului-cheie „miserere”. După instalarea treptată a facturii conform principiului de stratificare ritmică intervine procedeul polifonic al contrapunctului dublu în dimensiunea a două măsuri între vocile alto și tenor (m. 9-10), fiind realizat după modelul vechiului *stimmtausch* la două voci. Schimbarea vocilor însă nu modifică sonoritatea intervalică verticală datorită păstrării unisonului, în același timp asigurând efectul colorării timbrale.

Urmează secțiunea **a**₁, unde linia melodică a sopranelor 1 și 2 constituie o repetare a secțiunii pre-

cedente, însă se observă unele schimbări ce țin de celelalte voci, are loc schimbul formulelor ritmice dintre alt și tenor, cu includerea sopranelor 1 și 2, continuând dezvoltare contrapunctică a țesăturii muzicale. În același timp, basul și tenorul joacă rolul isonului pulsant.

Continuă discursul muzical pe parcursul a cinci măsuri secțiunea **b**, linia melodică expusă de soprano 1 este susținută la interval de terță și de soprano 2, demonstrând o sonoritate nouă și atenuând puțin sobrietatea tabloului zugrăvit inițial. În același timp tenorul plasează o nouă formulă ritmică din pătrime și optime în triolet, astfel formulele ritmice ale straturilor devin mai diversificate, ca rezultat se evidențiază polifonia ritmică stratificată. După care urmează nuanța de *f* ce aduce iarăși la amplificarea tensiunii, conturată și grație intervalelor de octavă expuse de alt. Începând cu această secțiune, linia melodică trasează un grafic cu ascendență treptată, atingând de fiecare dată un sunet culminant nou, care pas cu pas

Exemplele 3a și 3b. Vladimir Ciolac. *Miserere*

se ridică până la culminație registrală realizată pe sunetul sol^2 de la începutul secțiunii *d*. Astfel putem identifica acest procedeu de dezvoltare melodică ca polifonie latentă.

Secțiunea *c* durează patru măsuri, linia melodică începe cu sunetul fa^2 , ce este accentuat prin semnul corespunzător, reprezentând în același timp cel mai acut sunet de până acum. Mișcarea treptată descendentă creează impresia implorării unei rugăminți foarte insistente, după cum și divizarea partidei altului intensifică acest efect. Urmează secțiunea *d* care se deosebește prin unificarea formulilor ritmice ce este necesară în cazul dat pentru a crea un tablou original, și anume bătăii clopotului. Acest efect se produce datorită săriturilor la interval de cvintă ascendentă, apoi descendentă urmată de cvartă, adică săriturile în perimetrul intervalului de octavă, după care rămân doar cele de cvartă descendentă și ascendentă ce creează impresia îndepărtării, stingerii treptate confirmate prin amplasarea nuanței de *p* și excluderea sopranelor 1.

Revine materialul muzical din secțiunea *b*, în care, însă, s-au produs unele schimbări ce țin de formulele ritmice din perimetrul vocilor de susținere după cum și de faptul că este expus deja de tenor și nu de soprano 1. Intonațiile revocate joacă un rol important, deoarece linia melodică nu se se sizează atât de pronunțat, dar se intercalează printre voci, producând impresia unui material nou. Astfel se reliefează secțiunea b_1 , ce durează patru măsuri. Revenirea la materialul muzical precedent are loc și în d_1 , imitarea originală a bătăii clopotu-

lui, care de data aceasta sună deja în perimetrul intervalului de sextă, generând creșterea treptată a intensității pe fundalul nuanței de *crescendo*.

Secțiunea *e*, care urmează, se desfășoară pe parcursul a șase măsuri, introduce un material sonor absolut nou, amplasat pe nuanța de *ff*. Desenul ritmic fiind omogen, axat doar pe șaisprezecimi, marchează începutul culminației întregii lucrări. Tot în cadrul acestei secțiuni apare și o nouă remarcă a autorului, care indică faptul că interpretării trebuie să rămâne pe același sunet pentru formarea clusterului. Înainte de finalul secțiunii date pe baza clusterului să amplasează nuanța de *f* modificată prin *subito p* și tempoul nou *Adagio*, iar finalul îl constituie un *tutti* pe *ff* și glisando de la mi^1 la $sol^{\#2}$ (exemplul nr. 3).

Începe cel de-al doilea compartiment *N* cu secțiunea *f* ce va dura 10 măsuri, dovezile în acest sens fiind apariția unui nou text: „secundum magnam”, după cum și tempoul *Con moto*. Basul împreună cu soprano 1 și 2 expun doar un singur sunet *si* axându-se pe una și aceeași formulă ritmică în care predomină trioletele, formând astfel un ison. Altul și tenorul reliefează linia melodică cu un contur ondulat, la interval de cvintă. În rezultat revine tabloul sobru, dar cu o tentă de tristețe, ca se va amplifica în secțiunea *g* (7 m.), unde linia melodică revine la soprano 1 și 2 asociindu-se iarăși cu o rugăciune, dar mult mai calmă și tristă.

Secțiunea *h* (9 m.) continuă aproximativ același material sonor, dar deja cu unele schimbări ce țin de metrul alternativ, cu modificarea frecvență a

măsurilor 2/8; 2/4; 5/4; 2/8; 2/4; 4/4; 2/8; 2/4, intensificarea dinamicii de până la *ff* și descreștere spre *p* ce creează impresia unui strigăt al oamenilor care vor să fie auziți. Încheierea este marcată de tempoul *Adagio* (11 m.) și este axată pe ultimele versuri ale primului rând al textului: „miserericordiam tuam”; predominarea duratelor mari – doimea cu punct, notele întregi, contribuie la calmarea atmosferei tensionate și stingerea treptată a sonorității.

În concluzie putem menționa că în lucrarea *Miserere* V. Ciolac nu s-a limitat la utilizarea textului canonic latin al psalmului, dar a reconstruit și alte caracteristici specifice genurilor vechi ale muzicii catolice precum contrapunctul, ostinato ritmic, factura de tip arhaic ce modelează unele texturi precum *discant* cu organizare metrică simultană la toate vocile, multivocalitate cu burdon

repetitiv, dublări intervalice alternante. Totuși aceste elemente specifice polifoniei vechi sunt cuplate astfel, încât produc senzația unei sonorități specifice pentru omofonie de tip acordic, în primul rând, grație relației preponderent silabice între text și muzică la toate vocile, iar în al doilea rând, datorită diferențierii funcționale a vocilor în factură pe cele melodice și armonice (secundare) ce pe parcursul dezvoltării își schimbă statutul funcțional. Astfel, în prim plan se plasează contrapunctarea ritmică stratificată, având o organizare bine conturată a straturilor care se deosebește însă printr-un anumit grad de plasticitate. Din alt punct de vedere mobilitatea texturală este însoțită de schimbul frecvent al dinamicii ce alături de factură reliefează o sensibilitate sporită cu accentuarea laturii emotive.

Referințe bibliografice și note

¹ Septuaginta (din lat. Septuaginta – „șaptezeci”) reprezintă cea mai veche traducere grecească a Vechiului Testament, realizată în insula Pharos din îndemnul regelui Egiptului Ptolemeu Filadelful, 284–247 î. Hr. Traducerea a fost făcută de către 72 de învățați evrei, câte 6 din fiecare seminție, și așezată în Biblioteca regelui din Alexandria. Vezi: Dicționar de termeni muzicali, ediția a III-a rev. București: Editura Enciclopedică, 2010, p. 594.

² Începând cu secolul al XVI-lea, după Conciliul de la Trento (Concilium Tridentinum), Vulgata a fost codificată în calitate de text oficial al Bibliei, obținând statutul de text unic, autoritar și complet al Sfintei Scripturi recunoscut de Biserica catolică.

³ Лебедев С.; Поспелова Р. Musica latina: Латинские тексты в музыке и музыкальной науке. СПб.: Композитор, 2000, 256 p.

Părți	M									N			
	Introducere	a	a ₁	b	c	d	b ₁	d ₁	e	f	g	h	Încheiere
Tempou	Mosso								Adagio	Con moto			Adagio, Tempo 1
Măsuri	1-6	auf. 7-10	auf. 11-14	auf. 15-19	20-23	24-26	27-30	31-33	34-39	40-50	auf. 51-57	auf. 58-66	67-77
Volum	6	4	4	5	4	3	4	3	6	10	7	9	11
Dinamică	<i>p</i>	<i>p</i>	<i>p</i>	<i>p</i> < <i>f</i>	<i>f</i>	<i>f</i>	<i>p</i> , <i>f</i>	<i>f</i>	<i>ff</i> <i>subito</i> <i>p</i> ; <i>ff</i> (cluster)	<i>p</i> <i>mp</i> , <i>f</i>	<i>ff</i>	<i>f</i> , <i>ff</i>	<i>p</i> > <i>ppp</i>
Proporții	39									37			

Tabelul 1. Schema lucrării *Miserere* pentru cor *a cappella* de V. Ciolac

Spre o tipologie a filmului-portret

Rezumat

Spre o tipologie a filmului-portret

Acest articol prezintă o primă încercare de elaborare a tipologiei filmului-portret. Am pornit de la unele abordări privind clasificarea filmului documentar. Teoreticianul rus Serghei Dobrașenko a elaborat un sistem bazat pe mai multe niveluri de clasificare. Avantajul acestei structuri este varietatea de filme documentare introduse. Autorul revine la problema instabilității genurilor, astfel fiecare film ar putea crea o nouă subcategorie în tipologia propusă. S. Dobrașenko amintește de filmul-portret ca de o subcategorie a filmului documentar. Astfel, filmul-portret este sesizat ca specie distinctivă ce poate fi analizată din perspectiva propriilor caracteristici definitorii. Odată cu dezvoltarea tehnologiilor informaționale, filmul-portret cunoaște o evoluție semnificativă și o diversitate de abordări.

În etapa inițială ne-am axat pe clasificarea tematică, acest criteriu fiind cel mai bine perceput de către spectator. Vorbind despre tematica filmului-portret, stabilim despre ce personalitate care a marcat viața politică, culturală sau științifică a societății a fost realizat filmul.

Astfel, prima categorie o constituia filmele-portrete (dedicate personalităților din diverse domenii: istoric, politic, social, științific, cultural-artistic). Cea de-a doua categorie de filme-portrete sunt cele problematice. Prin intermediul portretului, autorii filmului abordează anumite teme de importanță socială, morală, estetică, ecologică. A treia categorie sunt filmele-portrete istorico-biografice, dedicate personalităților notorii care nu mai sunt în viață.

Cuvinte-cheie: film documentar, film-portret, film istorico-biografic, portret, gen, tipologie, specie, tematică, limbaj cinematografic.

Summary

Towards a portrait film typology

This article is a first attempt to describe the Portrait Film typology. The author starts with some approaches of documentary film classification. Sergey Dobrashenko, a Russian theoretician, elaborated a system based on multilevel classification. The advantage of this structure is the variety of introduced documentary films. In addition, the author returns to the question of gender instability, in such a way, every movie would create a new subcategory in the proposed typology. An important fact is that Dobrashenko classifies the portrait film as a subcategory of documentary film. Thus, the portrait film is perceived as a distinctive type, which can be analysed from the perspective of its own defining characteristics. With the evolution of informational technologies, portrait film is experiencing a significant development and a diversity of approaches.

In the initial stage, we focused on the thematic classification, this criterion is best perceived by the spectator. Speaking about the themes of portrait films, we trace the personality about whom the film was made, who have marked the political, cultural or scientific life of the society. So, the first category are the portrait films dedicated to personalities from different domains: historic, political, social, scientific, cultural-artistic. The second category of portrait films are the problematic ones. By means of the portrait, the film authors tackle certain themes of social, moral, aesthetic and ecological importance. Historical and biographical portrait films form the third category and are dedicated to renowned personalities who are no longer alive.

Key words: documentary film, portrait film, historical-biographical film, portrait, genre, typology, type, theme, cinematographic language.

În teoria artei cinematografice, una dintre problemele mai complicate ar fi principiile tipologiei filmului documentar. Mai mulți teoreticieni – Serghei Drobașenko, Simion Freilih, Iuri Tîneanov, Lev Roșal, Galina Projiko ș.a. – au abordat această problemă. În stabilirea tipologiei genurilor de filme documentare e necesară elaborarea unui sistem de principii care să delimiteze caracteristicile specifice ale genului.

În cercetarea tipologiei genurilor, Iuri Tîneanov menționează că „nu putem da o precizare statistică acestei categorii estetice. Evoluția unui gen nu are loc pe o linie dreaptă, genurile interacționează între ele și cu alte arte. Apariția noilor tendințe în artă nu întotdeauna semnifică dezvoltarea sau continuarea a ceea ce a fost. Când acest lucru nu se întâmplă, genul dispare”¹.

Simion Freilih, în studiul său *Dialectica genului*, vorbește despre interacțiunea filmului cu diverse etape istorice: „Fiecare etapă istorică a evoluției filmului are propriul sistem al genurilor”². Chiar dacă autorul s-a referit la filmul de ficțiune, această legătură e importantă și pentru cercetarea filmului documentar.

Teoreticianul rus Serghei Drobașenko propune o tipologie a filmului documentar și televizat – ca un model stabil. Se evidențiază principalele grupe de filme: istorice de montaj, evenimente, tematico-problematic. Sunt urmate de: filme-interviuri, lecție-reportaj, film-portret, film-revistă³. Menționăm că aici nu se expun genurile publicisticii, dar formele de prezentare sau chiar tematica narațiunii filmice.

În clasificarea filmului documentar, Serghei Drobașenko ia ca bază modalitatea de prezentare a materialului filmic și caracterul acestuia, evidențind două grupe: filme descriptiv-informaționale și filme expresiv-problematic. În interiorul acestei clasificări se impun încă două categorii, care aparțin ambelor grupe de filme: istorice și contemporane.

Ultima parte a tipologiei propuse este compusă din trei subcategorii care interacționează între ele, constituie o caracterizare mult mai detaliată din punct de vedere al compoziției filmului și al modalității de exprimare a mesajului artistic. Astfel, deosebim: film-portret, film biografic, film de autor (multiplan), film-monolog (monologul autorului sau monologul eroului). În toate aceste tipuri poate fi prezent reportajul direct al evenimentelor în timp real, montarea și alegerea faptelor de către autor.

Din punctul nostru de vedere, acest model de clasificare este o primă încercare de a aduce claritate în modalitatea de sistematizare. Nu este exclus faptul că unele filme nu se vor regăsi în această schemă, iar unii autori vor propune propriul model de clasificare.

În pofida lacunelor pe care le are tipologia de mai sus, avantajul acesteia constă în faptul că este construită pe etape, astfel capătă un caracter universal, mobil și interpretativ. La baza ei stau criteriile și caracteristicile semnificative generate de procesul evoluției practice. Se ia în considerare și influența televiziunii, corelația dintre diverse forme artistice televizate și sursele de informare în masă. Această tendință se evidențiază mai pregnant în documentar.

Problema privind clasificarea genurilor de film documentar este abordată într-un mod radical de către Lev Roșal. În concepția sa, „fiecare creație audiovizuală creează genul său, poate fi recunoscută ca o diviziune poetică separată. Prin urmare, nu poate fi construit un sistem bazat pe principii comune de clasificare a operelor de artă, iar studiul particularităților procesului de creație artistică se rezumă la o analiză a elementelor formale”⁴. Această interpretare induce inutilitatea tipologiei genului, dacă nu din perspectiva teoretică, atunci din cea practică.

Nu putem fi de acord cu această teorie, dat fiind faptul că în prezent filmul documentar cunoaște o altă etapă a evoluției decât cea care era în anii '60, atunci când a fost expusă concepția. Concurența acerbă între speciile filmului documentar denotă necesitatea elaborării unei tipologii care ar facilita cercetarea din perspectiva genuistică.

Un model fundamental și specific de clasificare a filmului documentar este propus de Galina Projiko⁵. Ideea de bază a acestei tipologii constă în specificul imaginii documentare, în construcția căreia nu este implicată doar imaginea artistică tradițională care stă la baza tuturor formelor de artă, dar și argumentarea logică a utilizării metodei jurnalistice de prezentare a materialului. Astfel, apartenența condițională a filmului documentar la una din cele patru grupe se face în felul următor:

- a) grupa genurilor informaționale; predominant tipul logic de argumentare jurnalistică;
- b) sub formă de portret, unde interferența dintre imagine și elementele analitice formează o multitudine de genuri;
- c) un film-meditație, în pofida principiilor de argumentare (logică, jurnalistică, poetică) ale au-

torului, structura filmului se apropie de eseu;

d) genul documentar-artistic: materialul documentar servește drept bază pentru crearea imaginii artistice.

În sistemul propus nu există o divizare rigidă pe genuri sau reguli. Acesta poate suferi schimbări sau noi ajustări la genurile noi apărute. Neschimbată rămâne ideea prin care se determină genul creației și concepția artistică a autorului, care se definește ca un sistem unic de principii de selectare, evaluare și reproducere a realității.

În literatura de specialitate din țară, de cercetarea tipologiei filmului-portret televizat s-a preocupat criticul de film Alexandru Bohanțov. În studiul său *Spre o tipologie a portretului de televiziune* realizează o tipologie a portretului TV, luând în calcul „modalitățile de clasificare a emisiunilor în funcție de anumite criterii – de tip formal sau de natura ontologică”⁶. În ultima parte a studiului este analizată o tipologie a portretului în literatură, propusă de teoreticianul și istoricul literar Silviu Angelescu, pe care autorul o ajustează la creația televizată. Din punctul nostru de vedere, mai multe din criteriile de clasificare propuse pot fi atribuite și filmului-portret. Astfel, în studiile următoare ne propunem să lărgim orizontul de investigare în tipologizarea filmului-portret, conducându-ne și după cercetările realizate de domnul Bohanțov.

În toate încercările de tipologizare a filmului de nonficțiune găsim genul de film-portret. Iar în această categorie de filme cel mai evident criteriu de clasificare este cel tematic. Când vorbim despre tematica filmului-portret, încercăm să definim despre cine a fost realizat filmul. Destinul unui om sau grup de oameni (portret colectiv) este transmis de pe ecran prin prisma ochiului artistic al cineaștilor. Filmele-portrete au un impact mult mai puternic asupra conștiinței umane, deoarece prezintă viața în imagini a unei persoane reale.

Cele mai multe filme-portrete sunt realizate despre personalitățile care au marcat viața politică, culturală sau științifică a societății. Aceeași destinație o au și filmele istorico-biografice dedicate personalităților notorii care nu mai sunt în viață. Deși apogeul popularității biografiilor a aparținut anilor '30, există și în prezent interes pentru acest domeniu.

Filmul-portret are o importantă funcție cognitivă. Prin ele spectatorul cunoaște personalitățile marcante și realizările remarcabile din diverse domenii. Știința este unul dintre cele mai complexe și fundamentale domenii. Gheorghe Siminel

este autorul filmului-portret *Academicianul Corlăteanu*, unde este reflectată activitatea științifică impresionantă a academicianului și lingvistului moldovean. Filmul-portret *Visul vieții mele* (regizor Anatol Codru) este dedicat lui Timofei Moșneaga, directorul Spitalului Republican.

Tematica sportivă este expusă în filmul-portret *Vasile Luca și băieții săi*, în regia lui Mircea Chistruga. Un film-portret al vestitului antrenor la lupte libere Vasile Luca, care, datorită calităților sale profesionale și morale, a reușit să educe sportivi de performanță.

O altă categorie de filme-portrete sunt cele cu tematică social-politică. În perioada sovietică, filmul-portret cu tematică ideologică era utilizat pentru propagarea ideilor totalitare, a servit și ca un promotor al viziunilor și ideilor sociale. Prin imagine putea fi transmis un mesaj, o idee sau un model de viață. Transformarea conștiinței umane, impunerea unor modele, transmiterea sau profanarea valorilor erau doar câteva din obiectivele filmului documentar din această perioadă. Promovarea unor tipaje sociale în concordanță cu doctrina partidului comunist constituia un lucru primordial pentru puterea sovietică.

Exemple veritabile pentru întreaga societate erau Eroii Muncii Socialiste, conducători de uzine, fabrici, colhozuri. De exemplu, filmele *Scopul vieții sale* (film-portret al lui Boris Glușko, Erou al Muncii Socialiste), regizor Ivan Greaznov, *Elena Strujuc* (film-portret al Eroului Muncii Socialiste E. Strujuc), autor Ana Iuriev, *Vera*, în regia lui Nicolae Ghibu (film-portret al muncitoarei V. Buga, Erou al Muncii Socialiste). În regia aceluiași regizor Nicolae Ghibu au fost realizate o serie de filme-portrete: *Inginerul*, *Judecătorul*, *Secretarul Comitetului Raional de Partid*, *Directorul* ș.a.

Criticul de film Dumitru Olărescu, în cartea sa *Filmul la răspântie de veacuri*, menționează: „În multe cazuri eroii filmelor documentare trebuiau să exprime ceea ce cereau obiectivele ideologice la timpul respectiv. Se scriau monologuri și dialoguri și apoi se rosteau de către eroii respectivi în fața camerei sau se citeau după cadru... Astfel se neglija firescul, verosimilul – cele mai elementare principii ale esteticii filmului de nonficțiune”⁷.

După criteriul tematic deosebim filmele-portrete ale unor personalități care au avut contribuții valoroase în domeniul culturii. La această tematică au fost realizate mai multe filme. De exemplu, despre personalități din domeniul muzicii, filmele *Maria* (regizor Gheorghe Vodă) sau *Cântarea cân-*

tărilor (în regia lui Andrei Buruiană), filme-portrete ale primadonei operei naționale Maria Bieșu, filmul-portret al interpretei de muzică ușoară *Maria Codreanu*, în regia lui Vlad Druc, filmul-portret *Surorile*, dedicat interpretelor Tamara Ceban și Valentina Savițchi, autor Iacob Burghiu.

În domeniul artelor plastice au fost realizate filmele *Gleb*, în regia lui Valeriu Jereghi (film-portret al artistului plastic Glebus Sainciuc), *Obsesia* (regizor Vlad Druc) despre artistul plastic Lică Sainciuc. Filmul *Mihai Greco. Dincolo de culoare*, autor Mircea Chistruga, relevă destinul și creația marelui artist plastic.

Menționăm filmele-portrete consacrate personalităților din literatură *Eu, Nicolae Costenco* (regizor Anatol Codru), *Toamna lui Orfeu* (despre scriitorul George Meniuc) sau *Izvorul lui Ion C. Ciobanu* (despre prozatorul, publicistul și omul politic Ion C. Ciobanu), ambele în regia lui Ion Mija.

În domeniul teatrului, cinematografeii au fost realizate trilogia de filme-portrete *Svetlana Toma*, *Eugen Doga*, *Grigore Grigoriu*, în regia lui Emil Loțeanu, *Iubirile lui Mihai Volontir*, autori Vlad Druc și Mircea Chistruga.

O altă categorie de filme analizate după criteriul tematic sunt filmele-portrete problematice, unde conținutul, ideea, mesajul artistic este mult mai complex. Autorul încearcă prin portretul unei personalități să abordeze teme de importanță socială, morală, estetică, ecologică.

Spre exemplu, în filmul *Ce te legeni codrule*, regizorul Ion Mija, prin portretul unei dinastii de pădurari, vizează problemele echilibrului ecologic dereglat în urma tăierii iresponsabile a pădurilor. Indiferența oamenilor față de copacii care au crescut sute de anii în acest pământ, fiind niște soli ai trecutului glorios, sunt în final tăiați nemilos. Prin drama pădurii, Ion Mija ne amintește de destinul tragic al întregului nostru neam. Frumoasa pădure se transformă într-o bătrână maică care se uită cu tristețe la cei ce o taie, cu speranța că odată cei plecați și rătăciți vor reveni la origini.

Prin unele filme-portrete, cineaștii au abordat teme tabu, precum este prostituția, veche de când lumea, dar mereu actuală. Dialogul deschis al regizorului cu protagonistă redă filmului *Goliciunea* un caracter intim, o discuție liberă fără prejudecăți. Regizorul Vlad Druc a reușit să invoce eroina la confesiuni sincere. Imaginile simbolice relevă atitudinea critică a celor din jur, dar și agonia stărilor sufletești prin care trec aceste femei.

Filmele *O mamă din împărăția cerurilor* și

Lume, ia-mă în brațe, eu vin, regizor Violeta Gorgos, tratează o problemă sensibilă a societății contemporane, și anume destinul și caracterul vulnerabil al persoanelor care au trecut prin experiența penitenciarului. Povestea de viață a Nataliei, care timp de 10 ani a stat în detenție, prezintă o altă formă de percepere a realității, o altă ierarhie a valorilor.

O tendință actuală în cinematografie este realizarea filmelor-portrete despre oameni simpli care au o poveste de viață mai mult sau mai puțin impresionantă. Dacă în trecutul puțin îndepărtat se impuneau niște „eroi” ai timpului, atunci astăzi suntem mai mult interesați de caracterul firesc, imaginea omului surprinsă în diverse momente ale vieții: tristețe, fericire, durere, ură, supărare... Din punct de vedere psihologic, aceste filme trezesc un interes aparte, deoarece spectatorul se poate regăsi mai ușor în personajul de pe ecran. Unii din ei împărtășesc aceeași experiență de viață, stare de spirit sau emoții cu eroii filmelor, fapt ce influențează amplificarea impactului mesajului artistic asupra spectatorului.

Filmul *Vive la femme* al regizorului Vlad Druc constituie un portret-colectiv al femeii contemporane. Este o elogiare, evocare metaforică a chipului feminin. Substituirea limbajului verbal cu cel audiovizual contribuie mult la expresivitatea simbolică a filmului. Regizorul prezintă femeia în diferite ipostaze, evidențiind însă forța, energia ei interioară. În privirile protagonistelor se citește o împăcare cu propria soartă. De parcă fiecare din ele înțelege că o alternativă a existenței sale nu poate fi. Rezistența morală de care dau dovadă aceste femei trezește sentimentul de admirație.

Un film-portret colectiv care se distinge prin sensibilitatea și profunzimea mesajului este *Cheamă-i, Doamne, înapoi*, regizor Vlad Druc. Un poem cinematografic în centrul căruia sunt plasate destinele a trei femei care creează icoana mamei, vie în sufletul fiecăruia din noi. Privirea blândă rătăcită în zare, zâmbetul dulce care ne sărută obraji, mâinile obosite lăsate greu în poala vieții impresionează spectatorul până la lacrimi. Portretul fiecărei mame este pictat cu nuanțe expresive, compunând un tablou care tulbură conștiința prin plasticitate și tandrețe.

Filmele istorico-biografice reprezintă o subcategorie a filmul-portret. În aceste filme e foarte important contextul social, cultural și politic al timpurilor în care au activat protagoniștii. În această ordine de idei, menționăm filmele istori-

co-biografice *Academicianul Tarasevici* (regizor Emil Loteanu) și *Academicianul Dimo* (regizor Boris Vieru).

În cinematografia națională, personalitățile istorice care s-au evidențiat prin curaj, spirit de sacrificiu și inteligența strategică deseori au devenit eroii filmelor istorico-biografice. Important în aceste filme este faptul că regizorul nu doar prezintă biografia eroului, dar prin mijloace artistice denotă personalitatea, valoarea și esența protagonistului.

În filmul *Ștefan cel Mare*, regizorul Vlad Druc prezintă una dintre cele mai emblematice figuri din istoria Moldovei. Autorul a reușit prin toate componentele audiovizuale să transmită grandoarea acestui erou. Filmul se evidențiază prin originalitatea viziunii cineastului, modalitățile lui de exprimare, de utilizare a limbajului cinematografic.

În filmul *Dimitrie Cantemir*, autorul Anatol Codru aduce pe ecran una din cele mai distinse personalități culturale a epocii de la medieval la modern.

Filmele *Dosoftei*, *Vasile Lupu Vodă*, *Petru Rareș Vodă* (autor Pavel Balan) au o funcție nu doar cognitivă, dar și estetică, contribuind la valorificarea istoriei neamului românesc.

Regizorul Vlad Druc a reușit prin mijloace cinematografice să creeze mai multe portrete pline

de expresivitate și emoții ale interpretelor de valoare. Filmul istorico-biografic *Aria* valorifică o cercetare minuțioasă asupra vieții și carierei mării cântărețe de operă și actrițe Maria Cebotari. Un alt portret expresiv, plin de voalare artistică, constituie filmul istorico-biografic *Vai, sărmana turturică*. Un film despre interpreta de muzică populară Maria Drăgan, un destin amar, distrus de indiferență, răutate și invidie.

Regizorul Anatol Codru a realizat mai multe filme istorico-biografice despre personalități marcante din domeniul literaturii. Filmele *Mihai Eminescu*, *Ion Creangă*, *Vasile Alecsandri* sunt adevărate poeme cinematografice despre cei care au stat la temelia literaturii române.

În concluzie, remarcăm că în literatura de specialitate sunt prezentate mai multe modele de tipologie a filmului documentar. Această problemă are diverse interpretări grație evoluției vertiginose a filmului de nonficțiune, a impactului tehnicilor și tehnologiilor performante asupra esteticii acestui gen.

Elaborarea tipologiei filmului-portret este dificilă, deoarece fiecare film reprezintă o creație originală, o concepție proprie a autorilor, care poate să nu corespundă criteriilor anterior formulate.

Referințe bibliografice

¹ Тынянов Юрий. Поэтика. История литературы. Кино. Москва: Наука, 1977, 257 p.

² Фрейлих Семён. Теория кино: От Эйзенштейна до Тарковского. Учебник для вузов. Москва: Академический Проект, 2002, 512 p.

³ Дробашенко Сергей. Пространство экранного документа. Москва: Наука, 1986, 304 p.

⁴ Рошаль Лев. Мир и игра. Москва: Искусство, 1973, 14 p.

⁵ Прожико Галина. Жанры в советском документальном кино 60-70-х годов. Москва: ВГИК, 1980, 28 p.

⁶ Bohanțov Alexandru. Spre o tipologie a portretului de televiziune. În: Arta. Seria arte audiovizuale. Chișinău: Elan Inc, 2010, p. 66.

⁷ Olărescu Dumitru. Filmul la răspântie de veacuri. Chișinău: Cartea Moldovei, 2008, p. 77.

Mariana STARCIUC

Teatrul documentar: fenomen al avangardei scenice universale la intersecția dintre secole

Rezumat

Teatrul documentar: fenomen al avangardei scenice universale la intersecția dintre secole

În articol autoarea realizează un tur de orizont asupra apariției și evoluției teatrului documentar, determină caracteristicile, tehnicile și etapele de elaborare a piesei documentare, focalizându-și atenția asupra tehnicii „Verbatim”, utilizată pe scară largă în dramaturgia socială. Teatrul documentar este un gen ce utilizează reprezentațiile teatrale ale forțelor sociale, bazate pe materiale documentare preexistente (ziare, rapoarte guvernamentale, interviuri etc.) ca sursă pentru scenariu.

Sunt elucidate esteticile și principiile „Teatr.doc.” din Moscova – proiect experimental al teatrului de avangardă, ce provoacă și șochează publicul prin spectacolele bazate pe istorii adevărate ale unor oameni concreți, explorând partea brutală și absurdă a realității; sunt descrise spectacolele documentare de referință ale teatrelor independente din România, produse de tinerii regizori care îmbină în creații documentarul cu ficțiunea – Mihaela Sirbu, Gianina Cărbunariu, Mihaela Michailov și David Schwartz; sunt analizate metodele de lucru asupra realizării textelor și spectacolelor cu caracter documentar utilizate de dramaturgii și regizorii din Republica Moldova – Dumitru Crudu, Nicoleta Esinencu, Luminița Țăcu.

Cuvinte-cheie: Verbatim, teatru documentar, interviu, tehnicile scrierii dramatice, teatru independent.

Summary

Documentary theatre: phenomenon of the scenic universal avant-garde at the crossroads of centuries

In the article, the author undertakes a horizon tour on the emergence and evolution of documentary theatre, determines the characteristics, techniques and stages of elaboration of the documentary, focusing her attention on the “Verbatim” technique widely used in social drama. The documentary theatre is a genre that uses the theatrical performances of the social forces, based on pre-existing documentary materials (newspapers, government reports, interviews, etc.) as a source for the script.

The aesthetics and the principles of „Teatr.doc.” from Moscow are elucidated. This is an experimental project of the avant-garde theatre, which provokes and shocks the audience with performances based on true stories of concrete people, exploring the brutal and absurd side of reality. Documentary reference performances of the independent theatres from Romania are described, which are produced by young directors – Mihaela Sirbu, Gianina Cărbunariu, Mihaela Michailov and David Schwartz, who combine in their creations the documentary and fiction. The working methods on implementing texts and performances with documentary character used by playwrights and directors from the Republic of Moldova – Dumitru Crudu, Nicoleta Esinencu and Luminita Țăcu – are analysed.

Key words: Verbatim, documentary theatre, interview, dramatic writing techniques, independent theatre.

În epoca mass-mediei vizuale, artiștii contemporani au înțeles necesitatea revitalizării teatrului, propunând publicului noi modalități de construcție a dramaturgiei scenei.

Unul dintre fenomenele importante în peisajul teatral autohton este apariția teatrelor independente, concepute ca manifest împotriva teatrelor

mari, activând în spații mici, valorificând texte contemporane sau aducând personaje reale în scenă, prin intermediul tehnicii „Verbatim”. Spectacolele practicienilor, ce se înscriu în peisajul teatral al ultimelor decenii, contravin formelor teatrale tradiționale. Artiștii independenți testează noi idei, noi formule și metode artistice, spectacolele

acestora stabilesc o comunicare directă/ interactivă cu spectatorii. Dacă am realiza o retrospectivă a producțiilor teatrale autohtone recunoscute pe plan internațional, am constata că spectacolele documentare, produse în cadrul teatrelor independente *Spălătorie* (2010), *Fosbook* (2012), *Eta-jul 5* (2014) ș.a. au cea mai mare priză la public, acționează asupra spectatorului, îl țin în suspans, îl obligă să gândească, să ia atitudine, îl provoacă, îl insultă uneori, determinându-l să părăsească sala dacă spectacolul i se pare insuportabil, fiindcă teatrul trebuie să provoace, să schimbe lucrurile din societate și mentalitatea umană. Creatorii teatrului documentar abordează probleme actuale cu care ne confruntăm în viața de zi cu zi: violența în familie, traficul de ființe umane, discriminarea, sistemul de învățământ deficitar, corupția care cuprinde toate structurile și nivelurile societății, migrația moldovenilor etc.

Teatrul documentar utilizează reprezentațiile teatrale ale forțelor sociale, bazate pe materiale documentare preexistente (ziare, rapoarte guvernamentale, interviuri etc.) ca sursă pentru scenariu, stă la intersecția dintre artă și politică și poate fi văzut ca un catalizator al schimbării sociale. În acest tip de teatru se obișnuiește ca fiecare actor să-și asume mai multe roluri, iar scenariul să fie scris ca teatru Verbatim (mot-a-mot) sau ca scenariul să utilizeze interviurile exacte preluate de la oameni.

Teatrului documentar, de obicei, îi lipsește scenografia tipică, iar actorii schimbă hainele și utilizează limbajul corpului pentru a portretiza o multitudine de caractere pe scenă. Evenimentele nu sunt jucate de actori, ci sunt expuse din punctul de vedere al persoanei intervievate. Teatrul documentar nu intenționează să aibă muzică de fundal, permițându-i audienței să se focalizeze pe cuvintele spuse de către intervievați. La fel, niciun interviu sau nouă, sursă nu are pondere mai mare sau mai dramatică una decât cealaltă. Actorii se asigură că ceea ce știu este obiectiv și ca audiența să-și dezvolte punctul de vedere personal.

Teatrul documentar a existat ca gen de când a apărut însuși teatrul. Attilio Favorini, profesor al artelor scenice la Universitatea din Pittsburgh, datează primul impuls dramatic documentar încă din anul 492 î.Hr., când dramaturgul antic grec, Phrynicus, a scris prima sa piesă de teatru *Capturarea lui Miletus* despre războiul persan. El face o traiectorie a genului prin piesele Europei medievale, Anglia Elizabetană și tragediile istorice ale lui Shakespeare, dramele patriotice revoluționare

franceze, britanice și „Ziarele vii”¹ americane din 1930 și piesele germane despre Holocaust.

În forma sa modernă, teatrul documentar îi are ca veterani pe doi renumiți dramaturgi și regizori germani – Bertolt Brecht și Erwin Piscator –, concentrându-se pe problemele conflictelor sociale, tensiunile dintre păturile sociale și structurile guvernamentale. Inițial derivat din Teatrul Epic al lui Brecht, Piscator își dezvoltă propriul „Ziar viu” în anii 1930.

Teatrul documentar contemporan include artiști ca Anna Deavere Smith, Sarah Jones, Nilaja Sun, Brooke Haycock și trupele de teatru americane „Culture Clash” și „Tectonic Theater Project”. Mulți dintre acești artiști creează așa-numitul teatru mot-a-mot, utilizând exact cuvintele persoanelor intervievate de către dramaturg.

Fenomenul teatrului documentar ia amploare în Marea Britanie, pe la mijlocul secolului trecut, la inițiativa unui grup de dramaturgi britanici, care au promovat necesitatea prezentării realității și a timpurilor curente din altă perspectivă. Textele lor au schimbat radical cursul istoriei dramaturgiei din secolul al XX-lea.

În noiembrie 1998, Moises Kaufman și membrii „Proiectului de Teatru Tectonic” au plecat la Laramie, Wyoming, și au început să intervieveze cetățenii despre cazul din octombrie 1998, când Matthew Shepard, un student homosexual, care studia la universitatea din Wyoming, a fost răpit și omorât. Kaufman și compania sa au petrecut mai mult de un an, făcând drumuri spre Laramie și înapoi, realizând peste 200 de interviuri. Aceste interviuri au fost asamblate în proiectul „Laramie”. Piesa de teatru este o colecție de interviuri luate de la persoanele implicate direct în acest eveniment dramatic și controversat. Interviurile sunt mai apoi prezentate într-o formă în care personajele vorbesc direct cu audiența. Proiectul „Laramie” conține câțiva actori care interpretează câteva roluri. Chiar și dramaturgii, actorii și intervievații au devenit personaje ale piesei. Gândurile și părerile lor au devenit parte din scenariu, iar în producția originală actorii s-au jucat pe ei înșiși.

Un bun exemplu de la începutul anilor '90 au fost mono-spectacolele Annei Deavere Smith, actriță și profesoară americană, care a făcut interviuri cu zeci de participanți ai revoltelor rasiale din New York și Los Angeles și le-a interpretat cu schimbări de intonație. Piesa de teatru *Scântei în oglindă* constă dintr-o serie de monologuri rupte din interviurile luate de Smith de la politicieni,

scriitori și lideri religioși în adăugire la cetățenii din Crown Heights și mulți alți participanți la răscoală. Smith interpretează cele 29 de monologuri din interviurile a 26 de indivizi, explorând metodele de rupere a barierelor dintre grupuri. După vizionarea spectacolelor, spectatorii-adversari se împăcau unii cu ceilalți.

Un alt spectacol reprezentativ de la sfârșitul anilor '90 a fost *Monoloagele vaginului* de Eve Ensler, în care, din interviurile femeilor care vorbesc despre sexualitatea lor, s-a dedus revolta autoarei împotriva nedreptății bazată pe discriminare față de femeile contemporane. Spectacolul a generat apariția unei mișcări feministe V – Day. Mai mult, V – Day, stabilită în aceeași zi cu Valentine Day, este Ziua împotriva violenței asupra femeii. Textul, format din monoloage de formule diferite, este pus în scenă în decupaje diverse și a devenit o instituție – e un caz unic în istoria teatrului, când un text generează un proiect social și se instituționalizează.

Creatorii tratau „Verbatim”-ul într-un mod surprinzător. În 1987, la Royal Court Theatre din Anglia, Clark Churchill și Max Stafford-Clark au realizat controversatul musical *Banii serioși*, care s-a mutat curând și cu succes pe Broadway. Piesa – un mister sau o farsă – reflectă fondurile și realegerile parlamentului teatcher-ist. Vorbirea, discursurile brokerilor și ale managerilor răsună exact ca versurile unei piese medievale: acesta este un interviu specific tehnicii „Verbatim”, în care dramaturgul a auzit și a simțit energia tinerei lumi medievale și dimensiunea poetică a sa, ascunsă într-o frământare de limbă populară.

Spectacolul de laborator *Body Language* (1996), realizat de Stephen Daldry, prezintă un montaj tehnologic exact al monoloagelor bărbaților londonezii albi, cu vârstele cuprinse între 20 și 40 de ani, care se dezbrăcau în pielea goală în fața actorilor îmbrăcați și povesteau pentru înregistrări detalii intime despre părțile corpului lor.

Începând cu anul 1989 și până în prezent, Teatrul Royal Court din Londra, unul dintre cele mai cunoscute nume din lumea teatrului european datorită programelor de teatru inovator pe care le susține, a inițiat în tehnicile scrierii dramatice, cu precădere în cele ale teatrului documentar, tineri și începători dramaturgi din peste 70 de țări. Teatrul oferă programe rezidențiale în cadrul cărora proaspeții absolvenți ai școlilor teatrale din întreaga lume au posibilitatea să colaboreze și să lucreze cu dramaturgi, regizori, practicieni și actori britanici consacrați.

Ca urmare a acestui program, în diverse țări ale lumii au fost înființate multe proiecte teatrale noi. Mulți dramaturgi recunoscuți la nivel internațional, care activează cu succes în țările de origine, au început a scrie teatru în cadrul rezidențelor la Royal Court, printre cei mai cunoscuți îi menționăm pe Marius von Mayenburg (Germania); Anupama Chandrasekhar și Abhishek Majumdar (India); Amir Reza Koohestani (Iran); Dalia Taha (Palestina); Anna Wakulik (Polonia); Olivier Choinière (Québec, Canada); Alina Nelega, Giannina Cărbunariu (România); Natalia Vorozhbit (Ucraina).

La o primă vedere, teatrul documentar este foarte general. Folosește ca suport textual și situațional materiale preexistente (interviuri, documente de arhivă, materiale de presă, dosare juridice etc.), concentrându-se asupra unor condiții sociale și politice, iar aceste mize au, fundamental, prioritate asupra interpretării estetice a spectacolului propriu-zis. Departate de a fi „antiartistice”, teatrul documentar și-a inventat propriile coduri, aparținând în același timp terenului „estetic” și practicilor de intervenție în sociopolitic.

Trebuie să menționăm că teatrul documentar și „Verbatim”-ul sunt două concepte diferite. Teatrul documentar este un fenomen mult mai amplu și mai complex și folosește diverse tehnici, documentare directă (interviul) și indirectă (materiale de presă, dosare penale, anchete, informații secundare etc.), inclusiv metafora artistică. Dacă la baza spectacolului este utilizat un caz real sau documentar, acesta este teatru documentar.

Marea majoritate a creatorilor de teatru din ultimele decenii abordează în creațiile lor subiecte și cazuri inspirate din realitate. Mulți dintre aceștia afirmă că nu sunt adepții „Verbatim”-ului, acesta fiind considerat drept tehnică seacă și primitivă, care fotografiază bucăți din realitate și le transpune fidel în scenă, fără să le treacă prin prisma esteticului sau a artisticului. Este doar o nouă directivă în artă, și nu o estetică sau un gen cu reguli stricte. Este o metodă tehnică în scopul creării a ceva nou, inedit, diferit de tehnicile cu care ne-am obișnuit să operăm în teatru.

„Verbatim” din latină înseamnă „cuvânt cu cuvânt”. Este o tehnică dramaturgică specifică, apariția exactă a căreia nefiind fixată. Unii consideră că a fost inventată de britanici, iar aceștia fac referințe la experiențele Teatrului de Artă din Moscova (MHAT), când creatorii spectacolului *Azilul de noapte* mergeau în Piața Șmecherului și

ii intervievau pe boschetarii care pe atunci se numeau altfel.

Subscriem afirmației teatrologului Iulia Popovici precum că „Tehnică Verbatim (reproducerea fidelă a limbajului real al persoanelor-personaje, supus însă unei editări – în termeni teatrali, unui tratament dramaturgic) în teatrul documentar nu este altceva decât asta – o tehnică. Nu orice spectacol – text documentar folosește metoda Verbatim – la fel cum nu orice produs teatral care folosește citatul fidel e teatru documentar”. Piese scrise conform tehnicii „Verbatim” diferă de dramaturgia în accepțiunea clasică a cuvântului.

În orice limbă, fie română, rusă, franceză, engleză etc., există două limbi: orală și scrisă, literară. Operele dramatice sunt scrise în limba literară și sunt supuse legăturilor gramaticale: construcția frazei, topica, ritmul etc. Vorbirea orală însă se produce după alte reguli. Diferența dintre limba scrisă și cea vorbită este la fel de mare ca și diferența dintre limba franceză și cea engleză. În discursul vorbit sunt multe tăceri, pauze, lacune, anumite lucruri contextuale. De exemplu, eu știu că interlocutorul înțelege despre ce-i vorbesc, din acest considerent omit anumite detalii din povestire care se subînțeleg.

Discursul oral conține o mulțime de greșeli, corectări, ezitări, reveniri, care, de obicei, sunt aruncate, omise de autor atunci când își scrie textul. Aceste detalii sunt, de fapt, cele mai valoroase, deoarece redau starea psihologică și caracterizează mentalitatea personajului, care este puternic criptată și denaturată în vorbirea scrisă. Materialul „Verbatim”-ului îl constituie interviul, însă nu cel jurnalistic, care extrage informații verbale de la persoane. Interviul în „Verbatim” scoate din personaj dispoziția, starea psihologică, mentală, spirituală. Omul poate vorbi despre lucruri neesențiale, însă din context vom înțelege dacă trăiește sau nu o dramă. Cine și ce este acel om, vom afla nu din confesiunile acestuia, ci din modul cum își îmbină tonalitățile (înalte și joase), din tipurile de lexic utilizate. Conflictul lexical ne vorbește despre ceea ce gândește, despre contradicțiile și trăirile launtrice. Și atunci, textul în sine nu este important. De aceea, răspunsurile persoanelor intervievate, care aparent ar trebui să fie asemănătoare, sunt total diferite și chiar diametral opuse.

Există o părere larg răspândită despre „Verbatim” precum că e o tehnică superficială: ai luat un reportofon, ai ieșit în mulțime, te-ai întors acasă, ai descifrat interviurile și... atât... Piesa de teatru e fi-

nalizată. În realitate însă „Verbatim”-ul constă din foarte mult material care trebuie procesat, descifrat, decodificat, structurat. Autorul nu poate să completeze ceva, poate doar să-l monteze. Poate arunca câte ceva, poate schimba locul fragmentelor.

În general, etapele de elaborare ale spectacolului realizat în stil „Verbatim” sunt următoarele:

- Grupul de creație alege o temă și începe investigația prin interviuarea oamenilor reali, care au tangențe directe sau indirecte cu problematicile abordate. Întrebările sunt foarte importante. Ele trebuie pregătite din timp, bine gândite, fiindcă tocmai întrebările sunt începutul viitoarei concepții a spectacolului. Actorii, echipați cu reportofone înregistrează interviurile, iar la repetiții prezintă nu doar descifrările discuțiilor, ci și caracteristicile scenice ale personajelor. „Verbatim”-ul este o școală, deoarece dezvoltă abilitățile și tehnicile actoricești. Actorul întâmpină greutăți atunci când lucrează în acest sistem. E necesară posesia unei tehnici speciale, care nu se predă la facultate, ci se deprinde din experiența lucrului cu „Verbatim”.

Baza pe care o avem și pe care ne axăm este interviul. Interviurea se face pe etape. Unele interviuri sunt realizate de dramaturg, altele – de către actori, iar dramaturgul le studiază mai târziu când îi sunt transmise de actori. În oricare dintre cazurile enumerate, începând cu pregătirea întrebărilor și până la transmiterea interviurilor actorilor, sarcina principală a creatorilor este înțelegerea profundă a mesajului interviuatului și tratarea materialului înregistrat, la fel cum omul de știință tratează rezervația naturală.

La un seminar cu participanții proiectului *Teatrul documentar* (15 aprilie 2000, Moscova), Stephen Daldry spunea: „La începuturi nu cunoști nici subiectul, nici caracterele: ai doar o temă, pe care o studiezi. Trebuie să crezi că procesul te va conduce spre subiect, personaje, structură și compoziție dramatică. Dacă încerci să le identifici premeditat..., încetezi să ascuți și să descoperi. Procesul muncii este destul de înfricoșător, pentru că începi de la zero și s-ar putea să nu atingi rezultatele scontate. Însă trebuie să ai încredere în tine. Să ai încredere în oamenii cu care lucrezi și anume în cei care-ți livrează informațiile – persoanele intervievate”³.

„Verbatim”-ul ortodox folosește interviul pur. Autorul nu introduce nici un cuvânt sau enunț de la sine. Actorul își atribuie materialul documentar, își însușește viața personajului ca și cum s-ar reincarna, prin acordarea interviului în numele

personajului, răspunzând la întrebările publicului din sală. Toate aceste tehnici, împrumutate sau inventate, nu sunt suficiente, ci prezintă doar niște instrumente în procesul realizării piesei și al montării spectacolului teatral. Teatrul nu urmează cu strictețe tehnicile Verbatim-ului, care este o tehnică relativ nouă cu o serie de variațiuni și opțiuni, cu o mulțime de perspective pentru o gamă largă de aplicații.

- După stabilirea temei și colectarea materialului, dramaturgul scrie piesa pe baza „descifrărilor” interviurilor, păstrând, pe cât posibil, specificul pronunțării, pauzele, intonațiile etc. În timpul lucrului apare întrebarea cum să crezi dintr-un interviu o piesă. Complexitatea constă în faptul că autorul nu are dreptul să redacteze textele personajelor sale. El poate doar să compileze și să reducă. Interviul conține foarte rar dialoguri interioare, de aceea textul este creat doar prin colarea câtorva monoloage, pe care autorul le unește între ele, sau prin combinarea unor replici aparte din diferite interviuri.

- Apoi urmează lucrul asupra spectacolului.

Atunci când unii scriu și nu văd lucrarea realizată scenic sau nu-și imaginează cum s-ar materializa în scenă, o fac într-un mod neconstructiv, fără să înțeleagă lucrurile în ansamblu. Din acest motiv, multe piese sunt prezentate în forma spectacolelor-lectură, iar publicul, în loc să asiste la un spectacol vizual, este nevoit să accepte postura de spectator - cititor.

În piesele gen „Verbatim”, dramele, subiectele, personajele sunt transpuse sau transfigurate dintr-un spațiu în altul, dintr-un spațiu al vieții în spațiul teatral, unde sunt expuse publicului spectator, pentru a fi discutate, apreciate, judecate. Valabilitatea și vitalitatea acestor istorii a fost testată de un anumit public și, cu siguranță, aceste drame ale existenței umane vor interesa publicul teatral. Adevărul vieții nu mai apare în întuneric, ci în orori, patologii grave, extremități existențiale și situații exasperante..., dar este scos la suprafață.

Atunci când am încercat să ne familiarizăm cu „Verbatim”-ul teatral englez, cu înregistrările cuvintelor omenești, *cuvinte libere*, am descoperit clasică investigație a lui Peter Weis cu montajul său realizat în baza stenogramelor proceselor de judecată asupra naziștilor. Recursul la document, interesul pentru social și pentru deschiderea informațională, acceptarea, fără ezitare, a temelor șocante tabuizate – aceste calități ale teatrului documentar

contemporan au luat naștere încă în trecut. Însă în „Verbatim” există o mică parte tehnică, care-l face inovator, inedit și nemaîntâlnit. De la ea provine cuvântul „Verbatim” – latinescul „cuvânt cu cuvânt”. Unicitatea documentarului pentru Verbatim nu este acțiunea sau fapta, ci cuvântul. Dramaturgul montează vorbirea, discursurile unor oameni, fără intervenția redactării.

Piesa „Verbatim” e ca o alunecare pe unele radio. Noi auzim cum alternează frânturi de voci, care pronunță cuvinte bizare și logice, explicabile și inexplicabile, cuvinte amenințătoare și liniștite, însă în fiecare voce regăsim credibilitatea și adevărul existenței umane.

Dacă e să comparăm „Verbatim”-ul cu arta fotografică (montajul, care oferă atâtea posibilități), vom descoperi doar imprimarea imaginii luate din viață. Putem nuanța imaginea cu chimicale, putem compila cadrele realizând un colaj, însă nu vom modifica și nu vom denatura imaginea imprimată pe banda fotografică. Am ales imaginea odată pentru totdeauna atunci când am focalizat-o. În „Verbatim”, această alegere vine din interviu.

„Verbatim”-ul extrage istorii din viață, curioase și interesante, și le transpune pe scena teatrală. Energia discuțiilor și a conversațiilor, schimbul de întrebări și replici, precum și incertitudinea produsului final provoacă creatorul. Este aproape unica utilizare a interviului când nu e permisă omiterea, tăierea anumitor detalii, fiindcă ar dauna veridicității și spontaneității reprezentației teatrale.

În Rusia, până la primele seminare despre „Verbatim” susținute de Royal Court Theatre, expresia „Teatru documentar” părea paradoxală. Cele mai frecvente enunțuri ale celor care au studiat tehnica „Verbatim” au fost: „A făcut-o Stanislavski, când a mers cu actorii distribuiți în *Azilul de noapte* la Piața Șmecherului”, „a făcut-o Lev Dodin, când a trăit împreună cu actorii din *Frați și surori* la țară”. Care este noutatea acestei tehnici?

În martie 2002, un grup de dramaturgi au fondat un proiect colectiv, independent, necomercial, nonguvernamental într-o mică odaie de pe strada Bazinele Patriarhului, închiriată pe banii SOROS-ului: *Teatr.Doc*.

Spectacolele prezentate în cadrul acestei platforme, bazate pe istorii adevărate ale unor oameni concreți, nu explorează latura poetică, sensibilă a realității, ci partea ei brută, absurdă. De obicei, după reprezentații, spectatorii acestui teatru ies fie revoltați, fie încântați, dar nicidecum indiferenți. Or, spectacolele descoperă adevărul vieții.

Astăzi *Teatr.doc.* este o platformă provocativă și șocantă, unul dintre cele mai impresionante proiecte experimentale ale teatrului de avangardă, spectacolele cărui amintesc de titlurile articolelor din „presa galbenă”: *Multă hăleală* – spectacol despre partea necunoscută sau „din culisele” producerii talk show-urilor televizate; *Crimele pasiunii* – despre viața femeilor ucigașe din închisorile cu regim sever de detenție; *Războiul moldovenilor pentru cutia de carton* – o istorie criminală despre condiția existențială a moldovenilor, dar și a altor minorități din țările CSI, care muncesc ilegal în Moscova; *Cântecele popoarelor Moscovei* – schițe din viața boschetarilor din Moscova; *Trezul PR-1* – descoperă tainele politico-tehnologilor și PR-managerilor. Aceste spectacole au fost create în baza întâlnirilor echipei de creație cu oamenii care au trăit istorii extravagante. Tehnica care se folosește la expunerea scenică a acestor povești este „Verbatim”-ul, procedeu artistic ce reflectă profund aspecte ale existenței umane.

În multe proiecte participă nu doar studenții și absolvenții facultăților teatrale, dar și dramaturgi recunoscuți, cum ar fi Elena Gremina, Mihail Ugarov, Olga Mihailova, Elena Isaeva ș.a.

Trebuie de menționat că proiectul *Teatr.doc.* nu se limitează doar la piesele documentare. Conducătorul proiectului, Elena Gremina, stabilește următorul criteriu de selectare a textelor: „*Suntem interesați de dramaturgia nouă. Prioritare sunt piesele cu o poziție socială activă*”²⁴. Astfel, *Teatr.doc.* este o organizație care și-a stabilit și urmează anumite principii. Grupurile de creație care colaborează cu teatrul sunt obligate să țină cont de aceste principii în pregătirea spectacolelor sau acțiunilor unitare.

Și în România teatrele independente, alternative sau underground, ce-și desfășoară activitatea în spații mici, netradiționale, independente de politici culturale, au reușit să-și impună noile viziuni, să pună bazele noii mișcări în dramaturgia contemporană, aducând astfel metode diferite de interpretare și un stil de comunicare nou, cu un public mai restrâns, dar mai liber și deschis spre noutate. Geneza dramaturgiei realului în spațiul românesc e pusă adeseori pe seama influenței britanice, pornind de la faptul că mulți dintre artiștii preocupați de documentar au beneficiat, la un moment dat, de o rezidență la Royal Court Theatre din Londra.

În noiembrie 1996, Mihaela Sîrbu înregistrează juridic fundația *Teatru fără frontiere*. Proiectele

sale au pornit în direcții diferite. A montat dramaturgie clasică și contemporană, în spații diferite (berării, hanuri, parcuri, grădini, baruri).

Unul dintre spectacolele bazate pe un text documentar este *Diva*, realizat de Mihaela Sîrbu și Anca Grădinariu în anul 2001, la Centrul MAD. Subiectul textului pleacă de la articole de ziar, inspirat din cărți și descrie problemele, frustrările și confruntările femeilor în societatea contemporană „*despre fetele rele și ce înseamnă să fii o fată rea într-o societate în care oricum câștigi mai puțin decât un bărbat; de ce trebuie să spui mereu da, de ce trebuie să te mulțumești cu firimituri, de ce trebuie să fii mereu drăguță ca să nu fii luată de nebună. Articolul de la care pleca era din „Cosmopolitan”, despre greșelile pe care le fac femeile când încearcă să agațe un bărbat. Muzica era tot de „fete rele”, Marlene Dietrich etc.*”²⁵.

Teatrul documentar a fost unul dintre răspunsurile aduse de noua generație de artiști unei nevoi sociale și profesionale de reinventare.

Gianina Cărbunariu este un tânăr și promițător regizor român, unul dintre cei mai importanți artiști independenți din România. A realizat spectacole ce reflectă realitatea socială a României, spectacole cu care a cunoscut succese în țară și în străinătate.

Este membru fondator al grupului *dram. Acum*, înființat în anul 2000, care are drept direcții lucrul cu dramaturgul; dezvoltarea scenariului în timpul repetițiilor; conectarea la realitate.

A participat la diverse rezidențe în străinătate, printre care și cele organizate de Royal Court Theatre din Londra. Procesul de lucru în realizarea spectacolelor este bazat pe documentare, pe realizarea interviurilor cu diferite persoane, după care utilizează materialul obținut în lucrul la improvizării cu actorii, scrie scenariul, în baza materialelor și tehnicilor utilizate, când Verbatim, când ficționalizate, când realist, când suprealist, ca răspuns direct la absurdul situațiilor întâlnite, iar produsul final este un spectacol de ficțiune. Metoda documentării este doar una dintre metodele pe care le utilizează Gianina Cărbunariu în crearea spectacolelor, iar interviurile și situațiile pe care le află în procesul documentării nu apar în spectacol în forma în care au fost aflate sau povestite. S-a bazat pe cazuri reale, extrase din realitatea României în realizarea spectacolelor *X mm din Y km*, *Stop the Tempo*, *mady-baby.edu/Kebab* 2010, „20/20”, montat la Târgu Mureș, „*Roșia Montană*”, *Tipografic Majuscul*, *Solitaritate*.

Un proiect românesc de reconstrucție performativă a poveștilor-document care fundamentează istoria comunităților din Valea Jiului, aflate la limita dintre supraviețuire, migrație, dispariție și posibilă reconstrucție, este *Teatrul sub Pământ*. Coordonat de Mihaela Michailov și David Schwartz, proiectul își propune să observe și să analizeze existența cotidiană a unor comunități afectate decisiv de schimbările politice și sociale care au avut loc începând cu anii '90, documentând situația economică, viața și munca minerilor în perioada postsocialistă.

În Republica Moldova teatrul documentar, care are drept scop să-și șocheze și să-și zguduie spectatorii, a fost materializat de Nicoleta Esinencu, Dumitru Crudu, Luminița Țăcu ș.a.

Piese autoarei Nicoleta Esinencu *Fuck. Eu.Ro.Pa!*, *RHIII Pozitiv*, *Radical md*, *Mame fără p...dă*, *Dromomania* etc. sunt directe și existențiale, drame ce relevă probleme sociale, teribil de actuale și incomode: sistemul de învățământ, educația sexuală, patriotismul ipocrit, și nu sentiment și multe altele, inspirate din cazuri reale, din biografic și autobiografic: „Eu scriu teatru social, mă preocupă ceea ce se întâmplă astăzi, ar fi stupid să evit societatea cu personajele și biografiile lor” (Interviu realizat de Mihail Vakulovski, Brașov – Stuttgart, martie 2005).

Dramaturgul Dumitru Crudu a scris o serie de piese documentare – *Oameni ai nimănui*, *A șaptea Kafana* (împreună cu Nicoleta Esinencu și Mihai Fusu), *Înainte și după fugă* –, în care reflectă problemele grave cu care se confruntă societatea. Consideră ilustrarea problemelor sociale actuale în scenă ca fiind o necesitate pentru artistul contemporan: „E tema cea mai actuală pe care o pot aborda ca dramaturg, vad în ea expresia cea mai radicală a realității în care trăim. A nu vorbi despre ea ar însemna să ignorăm ceea ce se întâmplă astăzi în Republica Moldova. Cheia pentru a înțelege societatea noastră este radiografierea celor mai dramatice crize cu care se confruntă”⁶.

Piesa *Oameni ai nimănui* vorbește despre un fenomen social – migrația ilegală a moldovenilor, a fost montată în premieră la Teatrul „Eugene Ionesco” (2005) de către regizorul Vitalie Drucec. Pentru a scrie acest text, dramaturgul a adunat mărturii ale mai multor basarabeni plecați ilegal la muncă peste hotare, expunându-le într-o manieră artistică și conferindu-le o veritabilă dimensiune tragică.

Piesa *A șaptea Kafana* abordează tema traficului de femei, iar spectacolul a fost construit pe baza unor interviuri cu fetele care au fost forțate să se prostitueze.

Spectacolul *Înainte și după fugă* descrie istoria a cinci personaje ajunse refugiate în Republica Moldova. Textul dramaturgului Dumitru Crudu a fost montat la Teatrul „Satiricus. Ion Luca Caragiale” din Chișinău, în decembrie 2014. Dumitru Crudu a făcut cunoscută tragedia existențială a acestei categorii de persoane după o lungă informare și documentare asupra temei date, dar și a multiplelor întâlniri cu un grup de solicitanți de azil și refugiați în Moldova.

Regizoarea Luminița Țăcu își montează piesele în cadrul platformei independente *Foosbook*, care prezintă noi forme de teatru, utilizând metode diferite, texte contemporane și un stil de comunicare nou. În acest spațiu mic și netraditional, a fost materializat scenic textul colectiv *Casa M*, care vorbește despre viața femeilor care au suferit de pe urma violenței în familie.

Spectacolul este bazat pe interviuri realizate cu persoane reale și este scris în baza tehnicii „Verbatim”, intervievând personaje reale în localitățile rurale, cât și la închisoarea de la Rusca. Interviuurile și documentarea au fost realizate de întreaga echipă de creație. Spectacolul dezvăluie istoriile femeilor din Republica Moldova care au supraviețuit diferitor tipuri de violență.

Pe parcursul ultimilor ani, teatrul faptelor ia amploare și în Republica Moldova, scena autohtonă a teatrului independent produce cu succes spectacole de gen cu tematici diverse. Cea mai recentă producție teatrală bazată pe tehnica „Verbatim” a fost prezentată în zilele de 29 și 30 iunie în cadrul Laboratorului Teatral *Foosbook*. *Shakespeare pentru Ana*, spectacol-document alcătuit în baza interviurilor luate de la deținuții și colaboratorii închisorilor pentru femei, pentru bărbați și pentru minori.

În concluzie pot afirma cu certitudine că zona noastră geografică abundă de subiecte, istorii reale, personaje pitorești, impresionante, ieșite din comun, care i-ar provoca și i-ar inspira pe dramaturgii autohtoni. În societatea noastră atestăm o mulțime de tematici dureroase neexplorate, care ar putea constitui materialul de investigație pentru creatorii de teatru, iar teatrul documentar este instrumentarul indicat pentru a scoate în evidență problemele de orice ordin cu care ne confruntăm zilnic.

Referințe bibliografice și note

¹ Termen utilizat pentru o formă de teatru care reprezintă faptele și informația legată de evenimentele recente prezentată unui public larg.

² Popovici Iulia. Nu trageți în spectator. Nu mai trageți deloc. În: // <http://atelier.liternet.ro/articol/10128/Iulia-Popovici/Nu-trageți-in-spectator-Nu-mai-trageți-deloc.html> (vizitat 15 aprilie 2015).

³ Что такое „Verbatim». În: <http://www.teatrdoc.ru/stat.php?page=verbatim> (vizitat 16 mai 2015).

⁴ Рождение и развитие Театра.doc. În: Русский репортаж, № 38 (136), septembrie 2006 // http://expert.ru/russian_reporter/2010/38/rozhdenie_teatr_doc/ (vizitat 15 mai 2015)

⁵ Ibidem.

⁶ Popa Constanța. Basarabeni vor teatru social. În: Observator cultural, nr. 320, mai 2006 // http://www.observatorcultural.ro/TEATRU.-Basarabeni-vor-teatru-social*articleID_15384-articles_details.html (vizitat 15 aprilie 2015)

Violeta TIPA

Impresii festivaliere. Festivalul Internațional de Păpuși și Marionete PUCK din Cluj

Printre cele mai semnificative festivaluri internaționale de Păpuși din România se înscrie și Festivalul Internațional al Teatrelor de Păpuși și Marionete PUCK din Cluj – cel de al doilea oraș ca mărime din România și una din fostele capitale istorice ale Transilvaniei. Situat într-o zonă pitorească dintre Munții Apuseni și Podișul Someșan, Clujul, fiind una dintre vechile așezări romane, supranumit și „orașul-comoară”, păstrează până în prezent ecourile istoriei trecute. Faima orașului rezidă în conservarea tradițiilor, dar și a lansării unor noi formule culturale precum Clujul literar sau cel muzical. Nu mai puțin consistentă este și viața teatrală a orașului prin festivalurile sale internaționale, precum și manifestările organizate de Teatrul de Păpuși „Puck”, unul dintre cele mai vechi teatre de păpuși din România, cu o istorie de 65 de ani. Acest teatru nu prea mare, situat în centrul orașului, într-o zonă liniștită, nu departe de monumentul lui Matei Corvin, unul dintre cei mai importanți regi ai Ungariei, în apropiere de mărețul lăcaș gotic, de biserica romano-catolică Sf. Mihail, acea „axis mundi” clujeană, coloana vertebrală a orașului și prilej de mândrie pentru locuitori, dar și loc de atracție și admirație pentru străini. Or, Clujul azi și-a atribuit faima unui oraș cultural, găzduind în cele patru anotimpuri diverse evenimente de artă și cultură.

Astfel, începând din 2002, fiecare toamnă teatrală adună copii și maturi la Festivalul Internațional al Teatrelor de Păpuși și Marionete PUCK, unicul festival internațional de gen din țară, competiție care-și propune să adune spectacole de marcă din țară și străinătate. Ambianța festivalieră cuprinde, de obicei, întreg orașul, care își deschide larg ușile instituțiilor de cultură pentru a găzdui spectacolele festivalului. Ediția a XIII-a a Festivalului (13-17 octombrie 2014) a întrunit trupe teatrale din cinci țări – Ungaria, Franța, Republica Moldova, Spania, inclusiv România, reprezentată de teatrele din București, Bacău, Alba-Iulia, Brașov, Oradea, Târgu-Mureș etc., pentru



Afișul Festivalului Internațional al Teatrelor de Păpuși și Marionete PUCK

care și-au oferit sălile mai multe instituții culturale: Teatrul Național „Lucian Blaga”, Opera Maghiară, Cercul Militar, Sala de Spectacole a Academiei „Gheorghe Dima”, Studioul „Harag Gyorgy” al Facultății de Teatru și Televiziune a Universității Babeș-Bolyai, Casa de Cultură a Studenților. Concomitent cu programul oficial, au fost jucate și nouă spectacole în afara concursului, inclusiv patru spectacole studențești (prezentate de UNATC

– Universitatea Națională de Artă Teatrală și Cinematografică din București, Facultatea de Teatru a Universității de Arte „George Enescu” de la Iași și gazdele – Facultatea de Teatru și Televiziune/Universitatea Babeș Bolyai), cărora li s-a acordat o atenție și susținere deosebită.

Sentimentul întâlnirii cu trecutul te cuprinde și în incinta Turnului Croitorilor, unul dintre cele patru turnuri medievale ce mai păstrează și rămășițele zidului de apărare medieval (în fața căruia se află statuia lui Baba Novac). Aici se află Centrul de Cultură Urbană pus la dispoziția diverselor manifestări și evenimente culturale. În perioada festivalului, Turnul Croitorilor a fost în centrul atenției publicului iubitor de teatru, unde s-au desfășurat mai multe activități din program: expoziția de carte pentru copii *Basmele copilăriei*, la fel și o expoziție-document ce pune în valoare file din istoria teatrului de păpuși românesc și evoluția Teatrului de Păpuși „Puck”. Expunerea de documente a fost întregită de lucrările artistului plastic Lucian Boldor-Șesan, unul dintre descendenții familiei profesorului Valerian Șesan, personalitate culturală cunoscută în lumea artistică de la începutul secolului al XX-lea, care a stat la bazele teatrului de păpuși românesc. Scenele din spectacole s-au transformat în mâna iscusită a autorului într-o adevărată reprezentare teatrală. Interes au prezentat și lansările de carte de teatru (*Despre arta păpușarilor români. Dialoguri cu maestrul scenei de Toma Hoge*), precum și cea pentru copii (*Aventurile lui Matiaș Corvin la Cluj* de Ovidiu Picican și *Dragonul roșu, Țara fericirii, Roboșel* de Elena Cezar von Sachse). În fiecare seară creatorii, dar și iubitorii de frumos, erau așteptați la discuții, conferințe, dezbateri pe marginea fenomenului teatral contemporan, activități ce au întregit și au diversificat peisajul festivalului.



Punguța cu doi bani, Teatrul Prichindel din Alba Iulia.

Consistentul și bogatul program de spectacole, preconizat pentru ediția curentă a festivalului, a fost apreciat de exigentul juriu, format din personalități notorii din lumea teatrului, teoreticieni și practicieni, precum Maria Mierluț, Carmen Stanciu, Katona Jozsef, Decebal Marin, prezidat de Sorin Crișan, care și-au expus opiniile și aprecierile prin premiile acordate.

Premiul Mare l-au împărțit *ex aequo* Compania spaniolă a lui Jordi Bertran și teatrul francez *Theatre de Romette*. Cunoscutul maestru al mânuirilor păpușărești din Barcelona mai mult de 20 de ani fascinează publicul cu poemele sale vizuale. Spectatorii din diverse țări au avut prilejul să admire arta sa de-a anima personaje formate nu doar din păpuși sau obiecte, ci și din litere, oferindu-le caracter, emoții, gânduri. Mesajul nuvelor sale, deși lipsite de cuvinte – doar imagine, plastică și muzică –, sunt pe înțelesul tuturor. În spectacolul *Visual Poems*, inspirat de poemele poetului catalan Joan Brossa, simplitatea și ingeniozitatea autorului și regizorului descinde din lumea alfabetului. Literele rând pe rând se transformă în personaje: T – în omuleț, M – în cățeluș, implicându-se în niște relații și comunicând la nivel nonverbal, dar reușind să transmită fraze și mesaje. Măiestria regizorului de-a face mișcarea și gestul păpușii să vorbească mai viu decât cuvântul rostit a demonstrat-o și studiul *Jamper*, în care omulețul încearcă să sară de pe turn în apă, dar fără succes. Relațiile dintre omuleț cu actorul muzician, chemat să susțină acțiunile omulețului prin acompaniamentul la chitară, a fascinat auditoriul de diferite vârste. Menționăm că Jordi Bertran și-a înființat compania în 1987, anume cu scopul de-a familiariza spectatorul vârstnic cu arta teatrului de animație, de a-l aduce în lumea fascinantă a păpușilor, marionetelor ori obiectelor animate. Deși Bertran n-a ajuns încă în spațiul nostru, publicul autohton ar putea afirma că e cunoscut cu specificul artei lui, prin spectacolul *Desen animat* de Valentin Dobrescu, jucat în cadrul Festivalului *Sub căciula lui Guguță* (2002, ediția a III-a). Chipul omulețului care iese din coala de hârtie și plastica mișcărilor ne amintește mult de personajele lui Bertran. Or, regizorul român se apropie mai mult de semnificațiile omulețului lui Gopo și de un mesaj ancorat în actualitatea contemporană, legată de rolul și locul omului în societate, responsabilitatea ce o poartă față de natură, pământ, copii...

Al doilea spectacol, deținător al Premiului Mare al festivalului, a fost *Krafff* al „Theatre de Romette”, Franța (inspirat din textul *Sur le thea-*

tre de marionettes de scriitorul german Heinrich von Kleist (1777–1811). În fața spectatorilor s-au produs transformări miraculoase, divizate în câteva secvențe. În prima parte actorii umplu spațiul gol cu mișcări plastice și dans. În a doua parte cei cinci artiști-mânuitori creează din fâșii de hârtie o marionetă: întâi picioarele, mâinile, capul – le assemblează și o animă. Ideea chipului însufletit de creatorul său a fost abordată periodic în literatură, apoi preluată în teatru și film (precum Golem, Frankenstein). Marioneta-păpușă Kraff (concepția marionetei de Judith Dubois), mânuită de patru actori, începe să cunoască lumea prin imitarea mișcărilor și a comportamentului uman. Partea a treia a spectacolului propune un concurs dintre om și marionetă, fiecare încercând să-și demonstreze abilitățile. În relațiile lor ce evoluează în timpul comunicării-dansului (coregrafie Yan Raballand) între actor și păpușă are loc o descoperire reciprocă, prin cunoașterea celui de alături spre cunoașterea eului personal... În final, creatorii îl distrug – îl boțesc, transformându-l într-o minge, care, fiind aruncată, dispare din scenă. O frumoasă parabolă a vieții omului, a relațiilor lui cu lumea din jur, orientată spre fenomenul efemer al lucrurilor. Într-un spațiu cu o scenografie minimalistă, actorii păpușari în costume negre construiesc un univers simbolic, ce predispune la meditații.

Premiul pentru regie l-a câștigat Daniel Stanciu pentru spectacolul *Fata babei și fata moșneagului* de la teatrul „Țândărică” din București. Cunoscuta poveste a lui Ion Creangă, montată de mai multe ori în teatrul de păpuși, de data aceasta propune o inedită formulă artistică, îmbinând jocul actorilor și a păpușilor cu proiecțiile digitale. Spectacolul începe cu imagini video proiectate: într-un peisaj rural se află casa babei și a moșneagului, care apare și ca fundal al acțiunii, ce periodic trece din proiecția video pe scena teatrală și invers. Respectiv și personajele activează concomitent și pe ecran și pe scenă, deplasându-se facil dintr-o dimensiune în alta. La finele spectacolului surprindem în imagine povestitorul, stând la geam și scriind, e însuși autorul poveștii – Ion Creangă (în rol fiind regizorul spectacolului, Daniel Stanciu, care n-a rezistat tentațiilor și singur s-a deghizat în chipul marelui nostru povestitor). Această modalitate de a introduce în structura filmului naratorul este frecvent utilizată anume în povești. Amintim că Daniel Stanciu a mai montat spectacole (*Motănil încălțat* la Teatrul „Guliver”, Galați) în care a experimentat mijloacele audiovizuale.

Astfel, în teatrul de păpuși tot mai des se experimentează modalități inedite de utilizare a jocului actorilor, păpușii și imagini digitale, ajungându-se la o formă hibridă/mixtă de spectacol teatral, care deschide ușile pentru o diversitate de imagini audiovizuale.

Un alt spectacol după opera lui Creangă a fost cel al Teatrului „Prichindel” din Alba-Iulia. Interpretarea ingenioasă a poveștii *Punguța cu doi bani*, în viziunea regizorului Gabriel Apostol, care propune o recitare modernă a poveștii, schimbând radical finalul. Cei doi protagoniști, baba și moșneagul, sunt vecini care nu se prea împacă. Despre relațiile dintre găina babei și cocoșul moșului povestea nu ne spune nimic, dar autorii spectacolului au decis să completeze acest gol, plasându-le în albia pasiunilor shakespearene. Șirul de peripeții, prin care trece cocoșul până ajunge cu punga la moșneag, devine drumul inițierii și al schimbărilor, care se produce și în chipul personajului: de la păpușă la actorul mascat și apoi la păpușă supradimensionată. Un spectacol de o rară frumusețe, în care sunt îmbinate organic jocul actorilor – moșul și baba, boierul și vizitiul – cu păpuși de diferite forme și dimensiuni (scenografie și costume Marian Sandu) fac un joc integral. Dialogurile inspirate dintre personaje descinde din spiritualitatea populară, dar și cu unele aluzii contemporane. Pe parcurs acțiunea este susținută de muzica în stil popular compusă de compozitorul Dan Bălan.

Următorul premiu a fost acordat pentru scenografie – Ginei Tărășescu Jianu pentru spectacolul *Prințesa Turandot*. Spectacolul Teatrului pentru Copii și Tineret „Ariel” din Târgu-Mureș ne aduce un frumos basm persan din colecția lui Carlo Gozzi, ce ancorează în universul cultural oriental, dar și în irepetabila muzică a lui Giacomo Puccini. Cunoscuta operă vine în teatrul de păpuși pentru a familiariza și tinerii spectatori cu valorile muzicii universale. Or, acest basm teatralizat al lui Traian Savinescu, cu păpuși bunraku și un decor multifuncțional, cucerește atenția de la primele acorduri muzicale. Astfel, pe prim-plan se impune scenografia, costumele, păpușile, care transmit o lume plină de simboluri. Interesant este inserat în spectacol simbolul șarpelui – cei doi șerpi își mușcă coada unul altuia, formând un cerc mobil, care se deschide și se închide la loc, prefigurând tronul Prințesei.

Un alt spectacol, *Dragonul*, ancorat în cultura orientală a tradițiilor nipone, prezentat de Teatrului pentru Copii „Ciufulici” din Ploiești, este o adaptare scenică și regie de Liliana Găvrilescu,

scenografie și costume Mihai Androne. Spectacolul ne duce nu doar în alte tradiții culturale, începând de la costumele tradiționale nipone – chimonourile, la comportament, ci și la o altă estetică teatrală. Spectacolul și-a propus să urmeze tradiția teatrului japonez – kabuki, precum și cel de păpuși Bunraku – introducând povestitorul-recitator care ghidează firul poveștii familiei luptătorului Tahiro, pus la grele încercări: soția sa Komiko este mutilată, iar copilul Aki răpit și prefăcut într-un dragon. Capul familiei, înarmându-se cu sabia magică, încearcă să desfacă vrăjile maleficului Karura... Specific este chipul și mișcarea „realistă” a păpușii, mânuită de câte doi-trei actori. Și în acest spectacol se apelează la proiecțiile și efectele animației digitale, prin scene cu lupte – momente ce au provocat reacțiile spectatorilor.

Premiul pentru interpretare i-a revenit actorului Alexandru Dobrescu pentru rolul Sfetnicului din spectacolul *Fluierul fermecat* al Teatrului pentru Copii „Arlechino” din Brașov.

Pentru recuperarea modernă a tradițiilor s-au învrednicit de diplome: Egyed Emese – pentru scenariul spectacolului *Zâna lacului*, Teatrul de Păpuși „Puck”; Teatrul „Cimborák” din orașul Sfântu Gheorghe și Teatrul de Păpuși „Licurici” din Chișinău.

Autorii spectacolului *Zâna lacului* (secțiunea maghiară a Teatrului de Păpuși „Puck”), pornind de la adaptarea feeriei *Zâna ochiului de mare*, scrisă de romancierul maghiar Jókai Mór și semnată de poeta Egyed Emese, și-au propus să creeze un spectacol poetic. În scenă și-au găsit locul și muzicanții care interpretau muzică live (compozitor Lászlóffy Zsolt), și povestitorii care comentau acțiunile, și actorii cu păpuși, și proiecții video (Gaál Csaba, Bezó Edit Zisa). Spectacolul în regia M. Varga Ibolya, scenografia Epaminonda Tiotiu, suprasolicitat de diverse elemente structurale, dar și simboluri conceptuale, este destinat unui spectator avizat.

Un spectacol ce s-a reținut în memorie este cel al Teatrului „Cimborák” din orașul Sfântu Gheorghe – Împărăția omului sărman (regie Nagy Kopeczki Kálmán), după povestea lui Benedek Elek. Autorul a cules din secuime și a publicat un volum de povești, povestiri, anecdote, iar teatrul din Sf. Gheorghe și-a propus să valorifice acest fond folcloric.

Spectacolul, jucat în limba maghiară, începe concomitent cu intrarea publicului în sală, fiind întâlniți de omul sărman și invitați în sală, aranjați pe locuri, tratați ca niște oaspeți așteptați. Femeii, gospodina casei, una dintre personajele principale

ale spectacolului, i se dau indicații ce să pregătească și cât. De menționat că teatrele apelează la diverse modalități de introducere a spectatorului în joc, precum și tentative de comunicare interactivă. Amintim spectacolul *Dănilă Prepeleac* al aceluiași Teatrul „Puck”, prezentat în cadrul festivalului, *Sub căciula lui Guguță* (Chișinău, ediția a VIII-a, 2014). Teatrul „Cimborák” prezintă un exemplu de spectacol interactiv, unde publicul devine într-un fel participant la acțiunea spectacolului. Aici e mai mult decât o simplă interactivitate cu publicul, este o implicare directă în dramaturgia lui prin acel „stil de clacă”, susținut de actori. Publicul a apreciat această așa-numită găselniță, ori concept regizoral pentru a începe spectacolul, care a fost susținută pe parcursul întregului spectacol. El, publicul, va juca rolul de oaspeți ai celor doi, va fi servit, la fel ca și regele și regina, cu bocacele (niște chifle sărate cu cașcaval și jumări), vor fi luați complice la mistificările omului sărac și ale nevastei lui etc.

E interesantă postura actorilor care sunt într-o reprezentare dublă: de personaje și de actori, mânuitori ai personajelor. Pe de o parte, ei sunt stăpânii casei care primesc oaspeții – publicul și întrețin o comunicare pe parcurs. A fost foarte frumos jucată relația de gazde a celor doi actori. Pe de altă parte, ei devin actori-mânuitori ai personajelor sale – păpuși, care primesc și ei oaspeți – pe rege și suita lui. Astfel, spectacolul se desfășoară în două ipostaze: cea în viziunea teatrului dramatic și cea a teatrului de păpuși. Bunăvoința stăpânilor se vede și în tendința lor de a interveni cu unele replici în limba română, facilitând înțelegerea pentru cei care nu cunosc maghiara.

Actorii prezintă în scenă două păpuși simple (scenografie, păpuși Deák Barna), executate din pânză de sac, absolut rudimentare, primitive, așa cum ar face niște țărani pentru copiii lor, cu ce au la îndemână. Regele și regina sunt la fel executate în stil popular, cu carton aurit, cu mărgelușe etc. Scenografia minimalistă schițează anturajul – odaia țăranului sau palatul împăratului. Măiestria mânăuirii păpușilor, care este la vedere, face ca să nu mai observăm actorul de lângă păpușă.

Alături de teatrele de păpuși din România, la aprecierea juriului, dar și cea a publicului, au fost spectacolele Teatrului Republican de Păpuși „Licurici” și al Teatrului Municipal „Guguță” din Chișinău. Invitațiile făcute acestor teatre demonstrează competitivitatea spectacolelor noastre, precum și aprecierea juriului cu *Diploma pentru recuperarea modernă a tradițiilor*, acordat spectacolului *Câinii*

cu colaci în coadă de Gheorghe Calamanciuc, regie Leonid Cebotari. Teatrul „Licurici” participă pentru prima dată la Festivalul PUCK. Povestea modernă, a cărui titlu inspirat din înțelepciunea populară, se axează pe peripețiile celor trei prieteni – Hămăilă, Meunilă și Cioroiul. În căutarea unui trai mai ușor și mai bun, ei colindă lumea ca până la urmă să-și de-a seama că locul cel mai bun în lume este țara ta. Mesajul cu o tentă social-politică vădită a fost înviorat de cântecele și muzica lui Viorel Burlacu, cântecele fiind repede preluate cu multă plăcere de sală în susținerea personajelor.

Spectacolul În drum spre Phantarum (autor Laurențiu Budău, regie Gabriela Lungu) al Teatrului de Păpuși „Guguță” a bucurat publicul cu o frumoasă poveste despre prietenie și devotament. Simpatica și zburdalnica Maimuțică și prietena ei Lăcusta-Rusta, trecând prin mai multe încercări, au sensibilizat copiii clujeni, încât mult timp după terminarea spectacolului au mai rămas în compania păpușilor create de pictorul-scenograf Tatiana Cojocar și mânuite cu multă abilitate de actorii-păpușari. Cu regret, decorul amplu al spectacolului nu s-a înscris organic în spațiul scenic al Teatrului „Puck”. Astfel, actorii n-au avut posibilitatea să se dezvăluie în toată amploarea, fapt ce a minimalizat din frumusețea spectacolului. De menționat că Teatrul „Guguță” nu este pentru prima dată la acest festival de anvergură, fiind participant și la edițiile precedente.

Nu putem să nu fim de acord cu aprecierile juriului, dar în afara oricăror diplome și nominalizări au rămas spectacole care au prezentat nu mai puțin interes și care ar merita menționate pentru efortul depus.

Cu păpuși expresive (scenografie Edi și Liliana Lașoc) și iscusit mânuite au jucat povestea lui *Prâslea cel voinic... la minte*, o adaptare după Petre Ispirescu de Cornelius Pavaloi, care semnează și regia, prezentată de Teatrul „Bacovia” din Bacău. Regizorul este de părere că: „Basmelor fantastice ale românilor sunt unice prin structura lor. Ele ne vorbesc despre așezarea spirituală a strămoșilor noștri, despre istoria ascunsă, nevăzută a poporului nostru... Sunt basme cu cifru. Basmelor cu cheie”. (Din caietul de program al festivalului, p. 27). Iar spectacolul ne invită să descoperim aceste taine.

În festival am urmărit și altă poveste a lui Petre Ispirescu, *Sarea în bucate*, prezentată în două interpretări: cu actori și păpuși, varianta Teatrului pentru Copii și Tineret „Gong” din Sibiu (în limba germană), în viziunea de autor a regizoarei Mihae-

la Grigoraș, montată cu păpuși. Și a doua interpretare – cea a Teatrului „Ion Creangă” din București. Spectacolul Teatrului din București *Războiul bucatelor* (regizor Mihai Manolescu) este un joc între clasic și modern, între povestea populară și drama shakespeariană, unde valorile etico-estetice milenare își găsesc locul adecvat. Chipurile actorilor cu măști (scenografie Anca Pâslaru) au fost create în maniera portretelor-alegorii din seria *Cele patru anotimpuri* (combinații din fructe și legume) ale artistului italian Giuseppe Arcimboldo.

Festivalul a adus în fața publicului opere realizate în diverse formule de spectacol dramatic și stiluri de păpuși, tehnici de mânăuire. Nu mai puțin variată a fost și aria tematică: inspirații din literatura națională (Ion Creangă, Petre Ispirescu), dar și din clasică universală.

Printre cele mai cunoscute și solicitate povești, cap de afiș în teatrul de păpuși rămâne *Scufița Roșie*, după cum menționează regizoarea spectacolului, Maria Mierluț, care în creația sa se adresează la valori din cultura universală și din cea națională: „A fost prima mea încercare de a dramatiza o poveste în vederea punerii în scenă în teatrul de păpuși. ... E cea mai cunoscută poveste din cultura lumii ce a avut parte de diferite repovestiri și rescrieri de către anonimi sau mari condeie ca: frații Grimm (1812), Alphonse Daudet (1862), Ludwig Tieck (1800) în diferite formule literare – basm, poem, roman, tragedie...”

Un spectacol mereu așteptat de cei mai tineri spectatori, care necesită o pregătire pentru a înfrunta „Lupul” din calea lor care utilizează diversele sale chipuri și modalități de a o ademni pe Scufița Roșie. Or, viața noastră e la fel o pădure mare și necunoscută, unde la fiecare pas poate să te aștepte primejdia. Povestea, în opinia regizoarei, va rămâne mereu actuală, fiindcă: „Fiecare generație trebuie să-l întâlnească pe lupul cel mare și rău și pe frumoasa și naiva Scufița Roșie... Interpretările diferite (folclorice, psihanalitice, religioase, feministe), conferite poveștii *Scufița Roșie* de-a lungul secolelor în funcție de mentalitățile epocii respective, arată că tema Scufiței Roșii și Lupului nu va fi epuizată prea curând...”. Or, relațiile umane fiecare le învață de sine stătător, să comunice cu Lupul sau cu Scufița, să-și formeze opinia și deciziile. Ținuta spectacolului prin toate elementele sale demonstrează profesionalismul trupei din Oradea.

Festivalul a favorizat și promovarea tineretului, lărgindu-și aria cu spectacole studențești. Provoacărilor deschise au răspuns și studenții de la Aca-

demia de Arte din Iași cu studiul *Evoluție* (scenariu și regia Raluca Bujoreanu) – o meditație filosofică despre viața omului. Prin blocuri de cărămidă de diverse mărimi se încearcă să se ridice un perete ce ar echivala cu parcursul vieții. Simbolul peretelui a fost utilizat în artele spectaculare – să ne amintim de *The Wall* discul formației britanice *Pink Floyd* și filmul lui Alan Parcker, filmul de animație *The wall* (Ante Danonovici, Școala de la Zagreb) – prefigurând un spațiu închis, al interdicțiilor și limitărilor libertății. Ieșenii propun un simbolism contra acestuia, atribuindu-i peretelui funcții de duritate, stabilitate, echilibru, protecție etc., ce caută omul pentru viață, pentru afirmare și continuitate.

Memorizabil rămâne spectacolul studenților de la Cluj, care au recurs la re-formularea cunoscutei întrebări shakespeariene, prezentând-o ca un joc de cuvinte *To Bee or not to Bee*, dar și ca o parabolă într-un nou context al spectacolului, jucat în lumea albinelor. Scenariul constituie o scriere colectivă după o idee originală de Palacsay Kiso Kata, care semnează și regia și scenografia, alături de Lukász Liane, mișcarea scenică de Sinko Ferenc etc. O formulă neobișnuită găsesc clujenii și pentru chipurile personajelor, care sunt realizate în formula „păpușilor humanette” – o combinație dintre om și păpușă (îmbinare a elementelor corpului uman cu elemente artificiale, cele ale păpușii). Actorii în costume negre, fețele personajelor-albine sunt fețele actorilor. Capul actorului devine elementul de bază al himerei, iar mâniile și picioarele păpușii sunt mânuite de către alt actor. Un spectacol bazat pe plastică și mișcare, mesajul fiind accesibil fără cuvinte. La finele spectacolului au fost împărțiți fluturași cu informația că o albină pe parcursul vieții adună o linguriță de miere, dar câtă muncă depune. E mult pentru o albină așa de mică, sau e puțin pentru o lume atât de mare? Aportul fiecărui în plan planetar ar fi cel al albinei... Spectacolul s-a învrednicit de Marele Premiu al Festivalului Internațional Dioniz, Dakovo (Croatia) 2014.

Sub bagheta maestrului Cristian Pepino, studenții de la UNATC „I. L. Caragiale” din București au prezentat spectacolul *Trei daruri fermecate*, inspirat din textele lui Edward Gordon Craig, cunoscut actor și regizor britanic. Craig s-a impus în istoria artei teatrale prin viziunile sale teoretice, în mod special, cele expuse în eseu său *Actorul și supramarioneta* (1908). Abia peste jumătate de secol după moartea regizorului sunt editate textele sale dedicate teatrului de păpuși. Vastul său proiect de teatru de animație, intitulat *Teatrul Nebunilor*, la

care a lucrat mai mulți ani, a devenit accesibil publicului larg. Spectacolul, evident, menține stilul lui Pepino, cu păpuși expresive, bine conturate ca tipaj, dar și caracter, mânuite cu multă dragoste de studenții săi.

La fel, pentru studenți a fost organizat Atelierele cu genericul *Textul dramatic din perspectiva esteticii de animație*, susținut de Ciprian Huțanu, conf. univ. dr. la Facultatea de Teatru, Universitatea de Arte „G. Enescu” din Iași, autorul cărții *Teatrul de animație. Tradiție. Modernitate. Kitsch* (Iași, 2012).

Ziua festivalieră – viziunea spectacolelor – se încheia cu dezbateri și discuții deosebit de consistente pe marginea fenomenelor teatrului de păpuși și problemelor actuale, coordonate și moderate de Ovidiu Pecican. Cunoscutul om de cultură, scriitor și publicist, istoric și profesor universitar, este și un moderator de excepție, capabil să se apropie fin de orice subiect, căruia îi conferă o amploare distinsă. Capacitatea de a reacționa prompt la evenimente, abilitatea de-a plonja în materia de arte audiovizuale, inclusiv în domeniul teatrului de păpuși, ne demonstrează facilitatea cu care a susținut și a ghidat discuțiile despre fenomenul teatral contemporan, abordate sub genericele: *Când păpușile devin cetățeni: Teatrul de păpuși în spațiul public, Popular și cult în teatrul de păpuși, Păpușile pe cont propriu*. Problematika propusă pentru discuție a fost prezentată într-un context pluridimensional, cu trimiteri la aspecte similare din diverse arte audiovizuale precum și din literatură. În aria dezbaterilor a intrat și protagonistul din povestirile scriitorului Spiridon Vangheli – Guguță ca personaj al poveștilor și cel al filmului de animație cu referire la cartea *Isprăvile lui Guguță în viziune cinematografică* (autor subsemnata, anticipând prezentarea cărții).

Deosebit de receptivi s-au dovedit clujenii față de prezența celor din Republica Moldova la festival, manifestând interes față de arta și cultura noastră, fapt pentru care le rămânem recunoscători atât organizatorilor festivalului în frunte cu directorul Emanuel Petran (din inițiativa cărora a fost organizată prezentarea cărții), cât și publicului, pentru primirea caldă a spectacolelor.

Un interes aparte a provocat și lansarea cărții, care a familiarizat publicul cu personajul Guguță a scriitorului Spiridon Vangheli, devenit un erou arhetipal. Prezentarea cărții a fost făcută de prof. universitar dr. Sorin Crișan, rectorul Universității Naționale de Arte din Târgu-Mureș, autor al numeroaselor studii teatrale și de istoria culturii,

eseuri, cronici, precum și al volumelor *Jocul nebunilor* (2003), *Teatru, viață și vis. Doctrină regizorală* (2004), *Teatrul de la rit la psihodramă* (2007), *Sublimul trădării* (Editura Ideea Europeană, 2012), care a menționat analiza hermeneutică a personajului, dar și a operelor. Pe marginea cărții s-a pronunțat și dna Maria Mierluț, a atestat necesitatea cunoașterii și promovării valorilor naționale prin intermediul artelor audiovizuale. Și dna Gabriela Lungu, directorul Teatrului de Păpuși „Guguță” a ținut să confirme semnificația eroului lui Vangheli pentru formarea a mai multor generații de copii, nemaivorbind de cultura noastră.

În persoana cunoscutului scriitor, publicist și profesor, Teatrul „Puck” a găsit un bun prieten și susținător, prezent zilnic la manifestările culturale din Turnul Croitorilor. Anume în cadrul festivalului s-a produs și evenimentul care l-a descoperit pe Ovidiu Pecican și ca autor de cărți pentru copii. Incitantă este cartea lansată *Aventurile lui Matias Corvin la Cluj*. Tinerii iubitori de carte cu mult interes au susținut comunicarea dezinvoltă și plină de spirit a scriitorului, care a reușit să găsească stilul și forma de-a capta atenția copiilor. Anume spontaneitatea discuțiilor și ingeniozitatea, sinceritatea, dar și simplitatea au cucerit atenția publicului de toate vârstele, care s-a prins ușor în cursa inventivă a autorului.

Ultima zi a festivalului a venit și cu o semnificativă premieră a Teatrului de Păpuși „Puck”, *Tărâmul dintre valuri*, un proiect al tinerilor creatori de teatru: scenariu și regia Elena Butușina, scenografie Paul-Victor Stoie. Este un spectacol-joc interactiv în care fiecare copil devine personaj alături de eroii din povești. Acest experiment inedit este adresat copiilor între 3 și 7 ani, cu tulburări din spațiul autist.

Ultimul eveniment a fost conferința *Păpușa umanizată – Omul păpușă*, susținută de Raluca Tulbure, critic de teatru și secretar literar la Teatrul de Păpuși „Tândărică” din București. Evident că pe parcursul anilor s-au format niște tradiții în vederea organizării festivalului, care își propune concomitent o competiție între teatrele de animație și ținerea în vizor sau scoaterea în prim-plan a tendințelor de evoluție a teatrului atât în spațiul românesc, cât și în cel european sau/și universal. Festivalul Internațional al Teatrelor de Păpuși și Marionete PUCK sub direcția lui Emanuel Petran, care este și directorul Teatrului „Puck”, încearcă să găsească noi formule de existență a evenimentului, diversificând aria activităților. Festivalul tinde spre modelul de forum cultural complex, multispectral, care provoacă și implică publicul în diverse manifestări culturale de la spectacolul cu păpuși, la lansări de carte și expoziții până la discursuri teoretico-analitice ale fenomenului.

**Spectacolele pentru copii – destinul cenușăresei continuă...
Festivalul Național al Teatrelor pentru Copii
„Acasă la Guguță”. Ediția I-a, 25-31 mai 2015**

Epoca tehnologiilor digitale, când mulțimea de ecrane au bulversat spiritul uman, au modificat viața și valorile ei. Astăzi e destul de dificil să sustragi atenția unui tânăr de la ecranul magic (fie cel al telefonului, calculatorului, tabletei etc.) spre alte activități. Or, acest ecran omniprezent este un concurent puternic al literaturii și al tuturor genurilor de artă, inclusiv al teatrului contemporan. O provocare în acest sens a fost și Festivalul Național al Teatrelor pentru Copii „Acasă la Guguță”, organizat de Teatrul Municipal de Păpuși „Guguță”.

Ideea unui festival național de teatru pentru copii o interesează demult pe Gabriela Lungu, directorul acestui teatru. I se părea neechitabilă existența a două festivaluri internaționale de teatru de păpuși și nici unul al teatrelor pentru copii în general, la care ar avea posibilitatea să participe colegii de breaslă de la toate teatrele din republică, care montează spectacole pentru tânărul public. Toate teatrele din Republica Moldova periodic montează și spectacole pentru copii, invitând tinerii spectatori în lumea poveștilor, încercând astfel să-și pregătească un viitor public, spectator fidel al teatrului dramatic. Dar aceste producții teatrale rămân de cele mai multe ori în umbră. Acesta a fost unul din motivele de bază, inclusiv de-a scoate în evidență arta teatrală pentru copii, de-a suscita atenția societății, nemaivorbind de instituțiile de resort, spre acest gen specific al artelor, ușor minimalizată și chiar trecută în multe cazuri cu vederea. Această atitudine formală și superficială ar fi cazul să fie depășită. La fel, important este și schimbul de experiență, precum și încadrarea și aprecierea creației teatrului de păpuși în peisajul artistic din republică.

Să ne amintim de cel care a inaugurat un teatru național pentru copii, un teatru național ca formă și conținut, și care pe tot parcursul anilor, cât timp l-a ctitorit, a adus în scenă spectacole în

baza dramaturgiei naționale, începând de la clasiicii literaturii Ion Creangă, Vasile Alecsandri, până la textele dramaturgilor contemporani precum Matei Vișniec, Spiridon Vangheli, Iulian Filip, Nicolae Rusu, Veronica Boldișor. Evident că tradiția începută de maestrul Ștefaniuc este continuată de urmașii săi precum de Gabriela Lungu, care a inițiat acest Festival Național de Teatru pentru Copii, unde se vor face și unele totaluri despre măiestria, tematica și mesajele spectacolelor pentru copii.

Anume Festivalul Național de Teatru „Acasă la Guguță” a pus în valoare spectacolul pentru copii. Festival care și-a propus să fie național nu doar ca formă, dar ca și conținut. Tonalitatea a dat-o teatrul gazdă, care a venit cu două spectacole *Cică a fost odată*, inspirată din poveștile lui Ion Creangă, și *Extra-Terestru-Show*, o poveste modernă. În repertoriul Teatrului „Guguță”, care în activitatea sa se apropie de un sfert de secol, domină spectacole prin excelență naționale. Noul director al teatrului, Maestrul în Artă Gabriela Lungu, și-a propus să re-constituie toate spectacolele care au fost montate pe parcursul celor două decenii și să le mențină în repertoriul activ al teatrului.

Or, lumea poveștilor crengiene deschide noi perspective de înscenare și interpretare pentru creatorii operelor teatrale. Astfel încât fiecare teatru și-a încercat puterile în re-citirea textelor scrise cu mult tâlc. Dintre cele montate mai frecvent am nominaliza povestea *Fata babei și fata moșneagului* – în regia Stelei Focșa (2012), fiind apreciată cu Premiul UNITEM (ediția a XI-a) Pentru cea mai bună poveste; Vitalie Druceș a montat spectacolul *Harap Alb* la Teatrul Național „Mihai Eminescu” (2009).

Opera sfătosului bunic din Humulești a fost re-valorificată și de tinerii teatrofilii de la studioul de pe lângă Teatrul „Veniamin Apostol” din Soroca. Forma de șezătoare tradițională, în a cărei cheie este montat spectacolul *Amintiri din copilărie* (re-

gie Alexandru Cozub), unde se adună flăcăi și fete mari să-și povestească întâmplări din viață, să cocheteze și să îngâne câte un cântec. Nemuritoarele năzbâtii ale lui Nică al Petrei, care nu reușește să iasă din una că intră în alta, au fascinat publicul de toate vârstele. De la jocurile nevinovate ale copilăriei și prinderea muștelor cu ceaslovul, de la Calul Bălan și papara mâncată de Smărăndița popii, de la „scăldatul în copacul cu cireșe” și vânzarea pupezei din tei – toate aduc un gust dulce-amar al copilăriei și al scurgerii timpului nemilos, care îți fură ani din viață, pe cei dragi de lângă tine, lăsându-te doar cu *amintirile...* Deși nu întotdeauna textul clasicului rămâne intact, el poartă amprenta stilului și specificului atât de îndrăgît al scriitorului.

În repertoriul tânărului studio (care activează de patru ani) sunt spectacole cu păpuși precum *Povestea Scufiței Roșii și Copiii în cătușele Siberiei*, după povestirile lui Spiridon Vangheli. Soroceni sunt favorizați, având pe lângă un teatru profesionist și unul de amatori, în care sunt antrenați copii, adolescenți și tineri din liceele și colegiile din localitate. Grație dlui Petre Popa, directorul artistic al teatrului, care transmite dragostea sa pentru teatru tinerei generații, la Soroca se formează un univers artistico-teatral. Mereu va rămâne în vogă clasi- ca universală, reprezentată la festival prin creația scriitorilor notorii. Așa, îndrăgita poveste a *Degețicăi* de H. Ch. Andersen (în anul 2015 se împlinesc 210 de ani de la naștere și 140 de la moartea scriitorului) este recitată de Dmitri Ahmadiiev și de echipa Teatrului de Dramă și Comedia de Stat „N. S. Aronețkaia” din Tiraspol; scriitorul francez Charles Perrault cu *Frumoasa adormită*, montată de Boris Focșa la Teatrul Pentru Tineret „Luceafă-



Ambasadorul Ungariei în Republica Moldova E.S. Mátyás Szilágyi și dna Gabriela Lungu, directorul Festivalului *Acasă la Guguță*.

rul”; Rudyard Kipling cu *Elefanțelul curios*, în viziunea regizorului Nicu Prescură și a trupei ruse a Teatrului Republican de Păpuși „Licurici”; Astrid Lindgren, scriitoare suedeză de literatură pentru copii, cu cea mai cunoscută lucrare *Peppy Ciorap Lung*. Scrisă în anul 1945, peripețiile fetei cu coșite roșcate au fermecat o lume întreagă, inspirând regizorii de teatru și cinema la noi opere audiovizuale. Teatrul Național „Mihai Eminescu” a prezentat în premieră *Peppy Ciorap Lung*, în regia lui Petru Hadârcă, scenografie Iurie Matei, cu Diana Decuseară în rolul Peppilotei.

Naționalul chișinăuian a revenit la spectacolul pentru copii după o lungă pauză (publicul își mai amintește memorabilele montări *Mowgli* și *Pasărea albastră*). Teatrul își alege destul de atent creațiile, adresându-se unor mesaje filosofice în special către adolescenți și tineri. Și de data aceasta universul copilăriei este destul de contradictoriu. Să nu uităm că această creație a fost montată prima dată în Moldova în 1974 de Ilarion Stihii, cu Dina Cocea în rolul titular. De data aceasta rolul Peppilotei este întruchipat de două actrițe diferite ca chip și interpretare – Diana Decuseară și Dra- ga-Dumitrița Drumi.

Spectacolul este dedicat în mare parte spectatorului-adolescent. Peripețiile Peppilotei, orfană de mamă cu un tată departe pe o insulă, de a cărei educație nimeni nu se ocupă în mod special. Regizorul balansează între spectacolul (circul) vieții și problemele contemporaneității pe care le simt cel mai mult generațiile tinere, aflându-se într-o situație destul de dificilă. Pe de o parte, ei au posibilități nelimitate și deschideri, bucurându-se de o libertate exagerată, construindu-și viața după concepte preluate din culturile diverselor popoare,



38 de papagali, Teatrul Dramatic Rus de Stat A. P. Cehov, Chișinău.

necunoscându-și identitatea sa. Pe de altă parte, rămân lipsiți nu doar de dragostea părintească, ci și de o educație adecvată într-o familie tradițională. Spectacolul sfârșește cu venirea tatălui, care o ia pe Peppy pe o insulă îndepărtată. Tinerii sunt parcă în trecere în țara natală, nu reușesc să asimileze din tradițiile și specificul ei, nemaivorbind de dragostea de Patrie.

Printre trupele dramatice care au un repertoriu destul de bogat, dedicat tânărului spectator, este Teatrul Dramatic Rus de Stat „A. P. Cehov”. Astfel, din primii ani ai activității sale și până în prezent, aici au fost montate cele mai frumoase povești din clasică universală (A. Mildren, Frații Grimm, Charles Perrault, H. Andersen, R. Kipling etc.) și cea rusă (A. Pușkin, A. Tolstoi, C. Mihalkov, E. Șvarț). Mai modest a fost promovată dramaturgia națională, doar câteva montări: *Făt-Frumos cu părul de aur* (1974), *Fata babei și fata moșneagului*, după Ion Creangă (1998, regia lui T. Cebotaru) și *Buzduganul fermecat* după poemul lui Emilian Bucov (2008, regia lui Vitalie Drucec). La Festival a prezentat povestea muzicală a celor *38 de papagali*, după G. Oster (regia Dmitri Koev, scenografia Silva Cojocari, costumele Raisa Hait). Spectacolul a fost inspirat de filmul de animație *38 de papagali* (*38 Попугаев*, 1976; *Куда идет слоненок и Как лечить удава* 1977, regia lui Ivan Ufimtsev), utilizând cântecele și muzica lui V. Șainski din film. Actorii au reușit să întruchipeze chipurile îndrăgite din serialul de animație: *Puiul de elefant* – Arcil Ioseliani, *Pitonul care vrea să-și cunoască lungimea* – Petr Peicev, *Papagalul atotștiutor* – Valeri Braga și *Maimuțica zbânțuită* – Marina Stașoc, provocând concurență personajelor similare din serialul de animație. Despre opțiunea acestui text pentru montare ne vorbește Dmitri Koev, regizorul specta-

colului: „alegerea a fost provocată de nostalgia față de mesajul bun, tolerant al filmelor de animație realizate în perioada sovietică...”. Or, spectacolul este un organism viu care cere să fie mereu susținut. Nu au fost lipsă nici unele situații imprevizibile, care au pus regizorii pe gânduri. Astfel, în spectacolul *38 de papagali* momentul interactiv – jocul elefantului cu balonul cu publicul din sală – a eșuat.

Spectacolele *38 de papagali* și *Leopold* au fost create mai mult sub influența producției cinematografice, fiind pregătite și pentru turneele în Israel pentru publicul de limbă rusă, care a crescut cu aceste filme. Ori fraza pacifistă a lui Leopold care încoronează ostilitățile dintre cei doi șoricei și motan „Băieți, hai să trăim în pace!” (Ребята, давайте жить дружно!) a devenit una din multele care s-au înrădăcinat în limbajul cotidian.

Un loc aparte l-au avut spectacolele montate în baza dramaturgiei contemporane, care au stilizat problemele societății prin prisma metaforelor artistice. Astfel, spectacolul *Un suflet de păpușă* după textul original al lui Adrian Graur, în regia lui Anatol Răcilă, scenografie Renata Palii, muzica Grigore Toporeț, al teatrului „B. P. Hașdeu” din Cahul, ne prezintă povestea unei păpuși „din cârpe, care nu simte durerea pentru că n-are suflet”, dar care și-ar dori mult să-i devină prieten stăpânului său, copilului, și să capete suflet.

Un suflet de păpușă este un spectacol cu un mesaj bine definit. E semnificativ însuși faptul că după ce păpușa Chichi trece prin încercările vieții, dar realitatea nu prea o încântă prin agresivitatea și nedreptățile ei, ea nu mai vrea să devină om, ea nu dorește să fie umilită, maltrată, jignită. Autorul spectacolului, prin personajul principal – păpușa Chichi, se răzvrătește împotriva indiferenței și răutății, pustietății sufletești care tot mai mult



Cică a fost odată, Teatrul Municipal de Păpuși Guguță, Chișinău



Extra-Terestru-Show, Teatrul Municipal de Păpuși Guguță

ne cucerește viața contemporană. Societatea unde valoarea prieteniei este pierdută: totul se vinde și se cumpără, chiar și prietenul este vândut pentru două mere sau schimbat pe o ciocolată... Dar păpușa, deși este decorativă, având funcția de frumos, ea încearcă să învețe să fie om, dar toate tentativele depășesc așteptările ei. Ea se decide: decât o viață în umilință, mai bine păpușă. Or, finalul propus de regizor este deschis. Păpușa nu vrea să-și accepte sufletul mult râvnit, dar pe de altă parte, ea plânge... simbol al durerii, al sufletului... Posibil că răutatea și indiferența din societate nu poate să lase indiferent nici chiar o păpușă „fără suflet”, care în fine va reacționa adecvat. Rămâne omul, ființă rațională, să-și schimbe comportamentul față de lumea înconjurătoare, fie ființă umană sau animală; părinții să fie atenți cum își educă copiii, ce exemple le propun, ce valori le vor ghida viața.

Este semnificativ faptul că teatrele și-au extins hotarele, montând și autori contemporani de peste Prut. Astfel, publicul s-a familiarizat cu creația dramatică a lui Ion Lucian, regizor român (director fondator al Teatrului Pentru Copii „Ion Creangă” și al Teatrului *Excelsior*, București). Povestea sa *Muschetarii... Măgăriei Sale* este montată la Teatrul Național „Vasile Alecsandri” din Bălți de Ina Ilașciuc-Ungureanu, scenografia și costumele Maria Paliu. În cunoscutul actor de teatru și film (rolurile în filmele *De-ale carnavalului*, 1958, regie Gheorghe Naghi; *Titanic-Vals* în 1964, regie Paul Călinescu sau rolul Moșneagului în filmul *Rămășagul*, 1984, în regia lui Ion Popescu-Gopo), tânăra regizoare a descoperit un extraordinar autor de texte dramatice, scrise într-un limbaj metaforic și accesibil scenei. Deși, Ion Lucian a scris această poveste încă la începutul anilor '70, ea este foarte actuală astăzi. Anume din acest considerent, alegerea a rămas



Un suflet de păpușă, Teatrul B. P. Hașdeu, Cahul

la „acest spectacol, care este despre noi și pentru noi...”. După textele lui Ion Lucian a fost montat și spectacolul *Cenușăreasa*, la care dramaturgul îl avea în calitate de coautor pe Virgil Puicea.

Naționalul din Bălți, în comparație cu alte teatre dramatice din republică, montează multe spectacole pentru copii, inclusiv pentru diferite vârste: pentru preșcolari – *Scufița Roșie*, *Gogoașa* etc., iar pentru adolescenți – *Brătara de aur*, *Cenușăreasa*, *Muschetarii... Măgăriei Sale* și altele. După anii '90, în repertoriul teatrului prevalează dramaturgia națională, fiind aduse în scenă „spectacole cu parfum românesc”, după cum s-a exprimat dramaturgul bălțean Gheorghe Calamanciuc. Afișul teatral cuprinde spectacole din clasică națională (Ion Creangă, Vasile Alecsandri), dar și cea contemporană prin textele lui Gh. Calamanciuc (*Ștefan Vodă din legendă*, regie Ion Marcoci, apreciat cu Premiul UNITEM, ed. XIII), Adrian Graur (*Un suflet de păpușă*, premiul I al UNITEM, ed. VI, dramatizările lui Victor Ignat. Nu lipsește, desigur, nici clasică universală, precum Andersen, Ch. Perrault, în care foarte bine se delimitează valorile etico-estetice: binele și răul, frumosul și urâtul, valori perene pe care copilul trebuie să le conștientizeze de la cea mai fragedă vârstă.

Un spectacol muzical interactiv este *Un abecedar bizar*, în regia lui Victor Ignat, montat după textul lui George Țârnea, poet român (cu origini basarabene), supranumit și *poetul iubirii*. Iar poemul *Un abecedar bizar de purtat în buzunar*, publicat la București în 1997, a fost scris chiar la Chișinău. Dna Zinaida Țărnă, directorul adjunct al Teatrului de Revistă *Ginta Latină*, ne-a relatat că astăzi în repertoriul teatrului sunt și spectacole pentru copii, precum *Excelsior*, *Păcală și compania lui*. Desigur că majoritatea sunt dedicate adolescenților și



Un abecedar bizar, Teatrul de Revistă *Ginta Latină*, Chișinău

tineretului: *Căderea zeilor, Între Bâc și Mississipi, Boing-Boing*, unul dintre cele mai montate spectacole din lume etc. „Cred că azi ar fi bine să punem accentul pe dramaturgia noastră națională”.

Teatrul gazdă de data aceasta iese din forma sa tradițională a spectacolului cu păpuși, propunând două montări cu actori: prima este o călătorie prin poveștile lui Ion Creangă, iar al doilea un show muzical cu extraterestri care au ajuns și pe pământul moldav. *Extra-Terestru Show* (ideea și regia Gabriel Lungu) este o poveste modernă, încadrată într-un multiculturalism pronunțat, cu un mesaj pacifist și tolerant bine conturat. Cei doi extraterestri (unul în combinezon galben și altul în roz) aterizează pe planeta albastră. Călătorind prin diverse spații geografice, ei se familiarizează cu tradițiile și cutumele băștinașilor: de la triburile negrilor din Africa, la cei din Țara Soarelui Răsare, spre Polul Nord la eschimoși și, desigur, pe plaiul mioritic. Familia de moldoveni se pregătește de Revelion și așteaptă colindătorii. În locul acestora apar cei doi străini, care sunt primiți și tratați deosebit de călduros și cu mult respect de toată lumea. Însuși faptul că moldoveanul este gata oricând pentru a se înțelege și a comunica cu oricine, chiar și în limbajul artelor prin muzică și dans. Punctul culminat a fost hora personajelor în jurul globului sub frumoasa muzică a *Ciocârliei*. Finalul, la fel deosebit de semnificativ, cu chemarea directorului de-a ne iubi țara noastră că e frumoasă precum și cântecul *Inima mea e Moldova*, a sensibilizat sufletul tuturor celor prezenți. Spectacolul *Extra-Terestru Show* a fost apreciat ca cel mai bun spectacol al festivalului și distins cu Premiul Mare.

Programul festivalului a cuprins un larg diazon tematic, apropiat publicului de diferite vârste. Copiii au avut ocazia să savureze spectacole, să se familiarizeze cu lumea teatrului dramatic,



Peppy Ciorap Lung, Teatrul Național Mihai Eminescu, Chișinău



Elefântelul curios, Teatrul Republican de păpuși Licurici, Chișinău

în care actorii deghizați în cele mai diverse personaje transmit mesaje pline de bunătate și frumos. Spectatorul a trăit în lumea miraculoasă nu doar a poveștilor fantastice, ci și în fantastica lume a artei scenice. Timp de o săptămână, zece teatre au prezentat 11 spectacole, 11 întâlniri miraculoase pe meridianele poveștilor. Sperăm că această competiție să se înrădăcineze în peisajul teatral din republică, să devină un imbold pentru toate teatrele de-a acorda mai multă atenție spectacolelor pentru copii: să-și concentreze atenția la fondul valoric național, să caute texte semnificative publicului în devenire, modalități ingenioase de prezentare a mesajului. Iar festivalul și-a propus nu doar a scoate în evidență rolul artei teatrale pentru formarea valorilor artistico-estetice a tinerei generații, ci și a ridica nivelul acestor opere. S-a demonstrat că publicul autohton are nevoie de o comunicare artistică, de spectacole care le-ar oferi prilej de meditații.

Pentru că această cenușăreasă a genului nu poate nimeri la balul artelor să sclipească în toată amploarea sa. Iar sărbătoarea „*Acasă la Guguță*” să-și continue tradițiile multe primăveri înainte...



Mușchetarii... Măgăriei Sale, Teatrul Național Vasile Alecsandri, Bălți

Olga GARUSOV

În spațiul de cameră al Festivalului „Moldfest.Rampa.ru”...

Festivalul-laborator internațional al teatrelor de cameră și al spectacolelor de forme mici a apărut în 2009 și este organizat anual la sfârșitul lunii noiembrie – începutul lunii decembrie. Sponsorul general este fondul „Lumea rusă” («Русский мир»), care susține proiectul festivalier al directorului artistic al Teatrului „De pe strada Trandafirilor” Iuri Harmelin. În timpul perioadei scurte de existență, „Moldfest”-ul s-a impus destul de mult, fiind solicitat de către profesioniști. Despre festival s-a scris în multiple reviste celebre de teatru. Spectatorii îl așteaptă cu nerăbdare.

Deși scopurile și obiectivele „Moldfest”-ului sunt formulate destul de amplu, el este modelat în mod clar. Conceptul artistic este dictat – dar nu se limitează – de condițiile specifice de existență a Teatrului „De pe strada Trandafirilor”. Esența nu constă în spațiul mic, unde nu sunt posibile reprezentării pentru un public numeros. Trupa lui Harmelin trăiește după legile „scenei mici”.

Spectacolele de format mic, ca și cum ar fi create pentru festivaluri – se acomodează ușor în diverse spații scenice, nu au nevoie de repetiții lungi, de echipamente tehnice complexe și recuzită, de o distribuție numeroasă. Cu toate acestea, popularitatea lor se explică nu doar prin mobilitatea și economicitatea spectacolelor. Teatrele de cameră reprezintă o realitate a procesului teatral modern. Formatul cameral este conținutistic, valoros artistic în sine, cum ne conving mai multe spectacole din cadrul festivalului. Oaspeții frecvenți ai Forumului din Chișinău sunt câștigători ai diferitor festivaluri de teatru de forme mici. În ultimul timp, acest tip al artelor spectacolului se bucură de o tot mai mare atenție din partea publicului.

De obicei, programele „Moldfest”-ului se caracterizează prin diversitate de gen și tematică, iar ultima ediție, a VI-a, la care au participat 20 de trupe din 14 țări, nu a fost o excepție. Cu sedii în două orașe – Harkov și Odesa –, teatrul „Lanjeron” («Ланжерон») a adus comedia nemuritoare a lui V. Gurkin *Zaka-*

dril (Закадриль). Admirati de publicul chișinăuian, renumiții artiști moscoviți Iuri Nazarov și Ludmila Maļteva, împreună cu Polina Necitailo de la Teatrul „Taganka”, au prezentat două compoziții muzical-dramatice, bazate pe romanul *Frații Karamazov* de Fiodor Dostoevski și *Poeți uitați*.

În opinia mea, un interes special au prezentat spectacolele în care societatea contemporană este reflectată prin microcosmosul relațiilor interumane construite psihologic cu precizie, iar regizorul se „dizolvă” în actor. Sumbro, „dostoevskian”, spectacolul *Tu, Eu* de I. Cilaki (Teatrul-festival „Casa Baltică” / «Балтийский дом»), contrasta intrigator cu coloratul, liricul *Undeva în jur* de A. Iablonski (Teatrul din Ufa). Spectacolul *Jocuri în curtea din spate* de E. Mazya al Teatrului de Dramă și Comedie Muzicală din Tbilisi „Vaso Abașidze” a constituit evenimentul artistic semnificativ al festivalului. Tinerii actori georgieni au cucerit prin organicitatea „muzicală” naturală, prin relaționarea autenticității totale a existenței scenice și a metodei „distanțării”. În această realitate vie, pulsatoare se vorbește despre lumea adolescenților, despre lucruri dramatice și violente. Finalul neașteptat, desfășurat aproape în detaliile naturaliste ale unui proces judiciar, are un impact emoțional puternic, forțându-ne să ne gândim mult timp la cele văzute.

Ca de obicei, „Moldfest”-ul nu a ratat experimentele teatrale. La această ediție, noile tehnologii teatrale și le-a etalat teatrul suedez din Malmo în povestea interactivă *Bunicul*, iar în cadrul proiectului italian-suedez, spectacolul *Regina Cristina* de



A. Strindberg s-a transformat într-o repetiție a originalului prin metoda improvizației.

În afișul festivalului, monospectacolelor li s-a alocat întotdeauna mult spațiu. Cele mai bune au atras nu numai prin nivelul înalt de profesionalism, dar, în primul rând, prin personalitatea actorului, prin exprimarea artistică a atitudinii individuale. Povestea unei vieți, colorată și cu măiestrie povestită-„cântată” de Natalia Kuznețova în *Solo Madonnei Pinegi* după lucrările lui F. Abramov (Teatrul de Dramă din Nijni Novgorod), a re-creat o imagine impresionantă a sorții amare a femeii ruse simple. Într-o tradițională istorie de dragoste, prezentată de actrița din Zagreb printr-un joc expresiv și cu o selecție exactă a mijloacelor de expresie, se pare că a fost măsurat fiecare milimetru de trăire scenică (*Fluturele* de M. Krlež, Teatrul Moruzgva). Monospectacolul *Jean Genet – fiu de cățea* de Ț. Așkenazi (KAM Teatre, Tel Aviv) întreprinde o încercare de a prezenta în formă plastică subconștientul celebrului avangardist teatral.

Nu contează cât de diverse ca gen și calitate sunt spectacolele de la „*Moldfest*”, toate se caracterizează prin necesitatea de exprimare. Aici practic nu vei vedea producții de divertisment. Se pare că anume în formatul de cameră și se poate vorbi despre problemele vitale serioase. În acest sens, scenele de cameră sunt o alternativă a teatrului „mare” modern cu fixarea lor pe comercializare și cultura pop a postmodernismului.

„*Moldfest*”-ul se deosebește de fostele și actualele foruri internaționale locale prin geografia largă a teatrelor din Rusia, în primul rând, de provincie. Una din sarcinile sale este dezvoltarea culturii teatrale ruse. În perioada scurtă de existență a festivalului, publicul din Chișinău a făcut cunoștință nu doar cu noi trupe de la Sankt Petersburg și Moscova, dar și de la Ekaterinburg, Omsk, Samara, Volgda, Abakan, Tyumen... Au aflat despre teatrele de limbă rusă din Kazahstan, Estonia, Germania, Israel, Anglia... Au văzut spectacole românești, evreiești, lituaniene, germane...

O altă trăsătură distinctivă a „*Moldfest*”-ului este asociată cu statutul său. Acesta se poziționează ca un festival-laborator, presupunând, conform ideii organizatorului, schimbul de experiență, ridicarea calificării și măiestriei actorilor, regizorilor, dramaturgilor, criticilor. Participanții săi rămân pe durata întregului festival și Teatrul „*De pe strada Trandafirilor*” devine un teritoriu al comunicării creative continue a practicienilor teatrului. Master-class, prelegeri, dezbateri serale în art-clubul

teatrului atrag un public larg, iar dezbaterile publice ale spectacolelor de către Consiliul de experți sunt uneori mai interesante decât programul obligatoriu. Toate acestea se întâmplă în atmosfera casă-studio, caracteristică trupei lui Harmelin, specificul căreia a fost observat de toți cei care au vorbit despre „*Moldfest*” pe rețelele virtuale, în articole și interviuri.

La ultima ediție a avut loc prezentarea cărții-almanah *Teatrul „De pe strada Trandafirilor”*, realizată de unul din membrii permanenți ai Consiliului de experți, Tatiana Kotovici, în care o secțiune specială este dedicată „*Moldfest*”-ului. Renumitul teatrolog belarus estimează festivalul drept un fenomen semnificativ în spațiul teatral din Chișinău și drept o pagină nouă, foarte bogată și cu multiple fațete, a vieții elevilor lui Iuri Harmelin.

Într-adevăr, proiectul festivalier le-a dat actorilor un stimulent puternic pentru dezvoltarea internă, scoțându-i din mediul anterior relativ închis. Trupa lui Harmelin participă la diverse și prestigioase forumuri teatrale, merge în turnee la nesfârșit. Teatrul și-a făcut o mulțime de prieteni și asociați. Au apărut proiecte teatrale comune. Aceasta este, probabil, unica echipă care a stabilit un dialog cu critica de teatru. Analizele din timpul festivalului ale premierelor anuale de către criticii de teatru renumiți le permit harmelienilor o evaluare sobră a propriilor realizări și eșecuri, ajutându-i să înțeleagă vectorul creației și posibilitățile reale.

Festivalul este un proces în timp. Fiecare nou „*Moldfest*” se dezvoltă în felul său, ținând cont de „lecțiile” precedente, de situația socială. Ediția a VI-a a atras atenția prin numărul sporit de spectacole în diferite limbi. Într-un interviu acordat ziarului „*Economic Review*”, consultantul-șef al „*Moldfest*”-ului, Nina Mazur (Hannover, Germania), a explicat acest fapt astfel: „Festivalul, din unul mic, creat pentru diaspora vorbitoare de limbă rusă, a crescut într-un adevărat festival internațional de proporții mari. Sună limbi diferite, dar ideea principală nu este cea națională, care este întotdeauna îngustă, ci internațională, care costă scump în lumea de astăzi”. Între timp, prin amplificarea tendinței actuale, „*Moldfest*”-ul riscă să-și piardă „atuul”. Festivalul Internațional Bienala Teatrului „Eugene Ionesco” din Chișinău există din anul 1994. Este dificil să concurezi cu el, dar să devii un epigon „de format mic” nu e complicat. Despre acest pericol, din experiența mea, „s-a semnalat” printr-un oarecare declin al interesului spectatorilor în ultima ediție a „*Moldfest*”-ului.

Victor Gherlac – legenda teatrului moldovenesc

La 19 ianuarie 2015 s-au împlinit 100 de ani de la nașterea lui Victor Gherlac, supranumit „Stanislavski” al teatrului moldovenesc. Din fragedă copilărie a absorbit seva pământului natal, frumusețea fermecătoare a livezilor și viilor de pe malurile Nistrului, misterul muzicii corale bisericești, al cântecelor populare și al romanțelor. La începutul anilor '30 ai secolului al XX-lea, la lecțiile din studioul vestitului pedagog teatral Alexandru Adașev (în studioul căruia Constantin Stanislavski își proba sistemul său), a început, într-un fel, formarea personalității creatoare a lui Victor Gherlac. Măiestria sa actoricească și regizorală s-a perfecționat și în timpul studiilor la Institutul Muzical-Teatral din Odesa, apoi la Moscova, la GITIS, Facultatea de Regie, clasa lui V. Sahnovski, teoretician de excepție al artei teatrale, și a celebrului regizor B. Zakhava, ucenic și adept al lui E. Vahtangov, discipol al lui Stanislavski. Astfel, pe tradițiile populare și cele muzicale din familia lui Gherlac se suprapun tradițiile școlii teatrale ruse, cu formele ei riguros elaborate.

Inspirat de ideea luptei pentru adevăr, dreptate și o viață fericită pe acest pământ, absolvent al Institutului de Stat de Artă Teatrală din Moscova, anul 1940, Gherlac dorea cu ardoare să creeze personaje eroice care pledează cu abnegație pentru demnitate și libertate.

El montează un impresionant spectacol muzical-dramatic, care s-a bucurat de un mare succes, *Ștefan Bâtcă*, rolul principal fiind interpretat de Eugen Ureche.

Chiar din prima zi de război, V. Gherlac a plecat pe front ca voluntar. În 1943, fiind rănit, a fost trimis împreună cu alți actori în orașul Mary, Turkmenia, pentru a organiza un teatru mixt moldovenesc-rus, în calitate de conducător al trupei de actori moldoveni. V. Gherlac și-a asumat responsabilitatea de a transmite, prin intermediul artei, mesaje ce corespund unor timpuri de război, de eroism. Una din realizările sale din acea perioadă a fost reînnoirea spectacolului muzical-dramatic *Haiducii*, de I. Rom-Lebedev, compozitor S. Bugaciovski, care a fost pus în scenă pentru prima dată în anul 1937, de I. Edelman, având un



mare succes de-a lungul anilor. Atamanul haiducilor, Iancu, interpretat de actorul E. Ureche, a devenit întruchiparea unui erou puternic și necruțător față de dușmani, încredințat în victorie. În ariile și monologurile muzicale, vocea sa răsună ademenitor, trezind în inimile spectatorilor sentimente de furie și revoltă împotriva dușmanilor.

În 1945, V. Gherlac a marcat ajunul Zilei Victoriei, la 6 mai, cu un spectacol muzical remarcabil *O noapte de mai*, adaptare scenică de M. Starițki după nuvela lui N. Gogol, muzică de N. Lîsenko. După această performanță el începe să manifeste un interes deosebit față de cuvânt în contextul de ansamblu, atribuindu-i o importanță egală cu cea a muzicii și coregrafiei.

În spectacolul muzical-dramatic *Kotovski*, semnat de Lukianov și Ananko, Eugen Ureche a creat chipul unui erou curajos, necruțător față de dușmani, apărător al poporului și al țării sale. Cu toate că personajele erau schematice, spectacolul s-a bucurat de succes la public. Într-o anumită măsură, aceasta s-a datorat scenelor muzicale și coregrafice, dansante, bazate pe elemente folclorice. Variantele scenice ale dansurilor populare *Catanuța*, *Sâsâiacul* și *Sârba* imprimau o anumită nuanță în caracterizarea țăranilor moldoveni.

Interesul deosebit al spectatorilor pentru reprezentațiile muzical-teatrale l-a făcut pe V. Gherlac să creeze spectacole naționale în genul dramei și comediei muzicale. În primăvara anului 1951, el pune în scenă povestea fantastică *Buzduganul fermecat*, scrisă de Liviu Deleanu în formă versificată, pe muzica lui Șt. Neaga și S. Zlatov, în coregrafia lui N. Colocolnicov. Eroul principal, Voinicel, un flăcău din popor, interpretat de M. Apostolov, cu buzduganul fermecat în mâini, amintea de bogătarii din bălăne, care apărau poporul lor de cotropitorii străini. Chinurile îndurate de popor sub jugul zmeului rău erau reflectate artistic prin dansul femeilor-roabe. Astfel, în dansul clasic înviau fete și flăcăi, prefăcuți în flori de zmeul cu șapte capete. Prin mijloacele expresive, se apropia de spectacolul de balet *Valea fermecată a florilor*.

Montată de V. Gherlac la sfârșitul anului 1951, prima comedie muzicală moldovenească, *Fericirea Mărioarei*, de L. Corneanu și poetul E. Gherken, pe muzica lui E. Coca și C. Benț, în coregrafia lui N. Colocolnicov, cu toate că subiectul era unul artificial, iar personajele schematice, s-a bucurat totuși de mult succes la public. În decorurile plastice ale lui C. Lodzeiski și A. Șubin apăreau imagini ale naturii moldave, livezi în floare și vii. Frumusețea costumelor populare sublinia frumusețea suflete-roilor.

Spectacolul *Sânziana și Pepelea* după V. Alecsandri, regizorul V. Gherlac l-a rezolvat în genul feeiei satirice, muzica aparținând compozitorului român Jan Vasilescu, ce determina aspectul internațional-plastic al acțiunii teatrale. Interpretii rolului lui Pepelea au fost actori-cântăreți, la început Badaș, apoi Cocoș, care poseda o voce de cântăreț de operă, fapt ce a permis o extindere a partidei vocale. Acompaniamentul orchestral contribuia, totodată, și la caracterizarea personajelor, relevând armonia frumuseții lor sufletești. Variate scene de pantomimă și coregrafice, printre care erau și dansuri clasice, au pregătit, într-un fel, trupa pentru interpretarea baletului.

În spectacolul după povestea lui I. Creangă *Soacra cu trei nurori* (scenariul Jan Vasilescu) nu erau incluse nici muzică, nici dansuri, cu excepția unor cântece și dansuri auxiliare. Totuși, în acțiunea dramatică interioară se observă rolul motive-roilor muzical-coregrafice moldovenești.

În *Dunăre zbuciumată* de Emilian Bucov, pe muzica lui Valeri Poleacov și Alexei Stârcea, acțiunea spectacolului se transmitea printr-o fuziune organică dintre cuvânt, cântec și dans. Tema prin-

cipală este realizată în cheia unei drame populare sau chiar a tragediei, dar se manifestă pregnant și latura comico-satirică, care uneori ajungea până la grotesc sau la bufonadă.

Împreună cu compozitorul Nikolai Cerneatin-ski, regizorul V. Gherlac a realizat o structură muzical-dinamică a spectacolului *Ovidiu* de Vasile Alecsandri. Mizanscenele ce se înscriu organic în această structură, schimbându-se consecutiv, creau tablouri ale unei vieți false, pline de bogăție și de îngâmfare a aristocrației romane. Iar în scenele cu Ovidiu, regizorul a subliniat armonia, frumusețea formelor eline care l-au fascinat pe poet în arta romană.

La montarea comediei satirice *Dalskabaty, sat cu păcate. Diavolul în deplasare*, după lucrarea omonimă a scriitorului ceh Jan Drda, regizorul V. Gherlac s-a bazat pe folclorul ceh – pe muzica și dansul tradițional. Învingând ispitele de îmbogățire, trimise de „lumea diavolească” locuitorilor satului Dalskabaty, aceștia au ajuns să înțeleagă adevăratele valori ale vieții umane. Decorurile pitorești și costumele cehe stilizate (pictor B. Nesvedov), diferite dansuri – în stil varieteu, dansul dracilor, polca cehă – în coregrafia lui N. Colocolnicov, scenele corale sub conducerea lui E. Bogdanovski și acompaniamentul orchestral al întregii acțiuni a spectacolului sub bagheta dirijorului F. Evtodienco creau o reprezentație teatralizată în culori vii, dar nelipsită și de semnificații etice.

Pentru prima dată în Moldova, Victor Gherlac a pus în scenă o drama eroică, muzical-plastică (muzica Pavel Rivilis, coregrafia Iuri Zarețki), intitulată *Eroica*, după monodrama lui Gheorghe Marlariuc. Spectacolul creează o atmosferă romantic-eroică, plină de dramatismul vieții omenești.

De asemenea, V. Gherlac a montat pentru prima dată spectacolul muzical-simbolic *O nuntă sângeroasă*, după tragedia lui Garcia Lorca. Muzica populară spaniolă fermecătoare, în interpretare corală și solo, dansurile spaniole creau atmosfera unei poezii cosmice, care este transfigurată în dramaturgia marelui poet spaniol.

Muzicalitatea nativă a lui Gherlac se simțea și în spectacolele dramatice în care imaginea eroilor era relevată prin realism psihologic. În tragedia lui W. Shakespeare, *Regele Lear*, regizorul a văzut posibilitatea de a realiza scenic o temă care îl urmărea permanent, și anume „umanizarea omului”, când în luptă cu sine, cu oamenii-dușmani din regimul de stat, el capătă putere sufletească și devine Om. Toate acțiunile din spectacol erau susținute de muzica lui D. Șostakovici, ce contribuia la schim-

bările plastice, emoțional-fizice și la aprofundarea în punctele culminante a chipului lui Lear în interpretarea lui C. Știrbu.

În spectacolul *Casa mare* de Ion Druță, urmând remarca dramaturgului, care descrie cu dragoste locul principal al desfășurării acțiunii – casa mare, pictorul A. Șubin a ținut seama de orice detaliu esențial, pe care îl teatralizează cu măiestrie, subliniind plasticitatea fiecăruia dintre ele. Chipul Vasiluței, creat de Domnica Darienco, plin de viață și de frumusețe, a intrat în istoria artei teatrale moldovenești ca exemplu de întruchipare autentică a caracterului popular moldovenesc și a calităților umane superioare. În țesătura dramatică a acestui spectacol, muzica lui V. Poleacov, bazată pe cântece și melodii coregrafice naționale, a constituit una dintre structurile principale.

Spectacolul *Omul și lupul* de Anhela Ghimer era „îmbibat” parcă de muzica lui B. Mokrousov,

determinând, în mare măsură, intonațiile plastice ale întregii acțiuni teatrale. Nu întâmplător, V. Gherlac, cu mare ușurință, a montat și operete, printre succesele sale fiind *Trembita* de Iuri Miliutin, *Valsul din Sevastopol* de Constantin Listov, *O sută de draci și o fată* de Tihon Hrennikov, precum și opera cu cor și dansuri *Zaporojeanul peste Dunăre* de Simion Gulak-Artiomovski.

Toate aceste spectacole constituie o întreagă epocă a teatrului moldovenesc din anii '40–60 ai secolului al XX-lea.

V. Gherlac este fondatorul Uniunii Teatrale din Republica Moldova și primul președinte al acesteia, lector, iar mai târziu șeful Catedrei de actorie a Institutului de Arte „G. Musicescu” din Chișinău.

În anul 1958 i s-a conferit titlul de Artist al Poporului din RSSM. A fost decorat cu *Ordinul Lenin*, ordinul *Drapelul Roșu de Muncă*.

Elfrida KOROLIOVA

Jubileul Elfridei Koroliova

La 12 mai 2015 a sărbătorit jubileul Elfrida Koroliova, doctor în studiul artelor, unul din colaboratorii științifici principali ai Academiei de Științe a Moldovei, autor a 12 monografii și în jur de 100 de articole publicate în Moldova și peste hotare. Pe parcursul multor ani, Elfrida Koroliova a cercetat diverse tipuri ale dansului, a studiat căile de dezvoltare a teatrului dramatic și a celui de balet. Cercetările ei în domeniul artei teatrale în Republica Moldova reprezintă o contribuție substanțială în teatrologia contemporană autohtonă. Iar observațiile arheologice ale cercetătoarei au permis savanților să privească dintr-o altă perspectivă epocile antice în istoria umanității și să evalueze rolul dansului în apariția artei.

Elfrida Koroliova s-a născut în 1935 în orașul Gorki (astăzi Nijni Novgorod), Rusia. În pragul celui de-al Doilea Război Mondial, familia a fost evacuată în Bor, un mic orașel situat pe malul opus al Volgăi. Dragostea deosebită față de teatru și capacitățile Elfridei s-au manifestat din fragedă copilărie, când interpreta rolul Albei ca Zăpada la grădiniță, iar în anii de școală, monta dansuri împreună cu colegii, interpretând roluri principale în spectacolele școlare. La unele din olimpiadele școlare, aceste dansuri au fost înalt apreciate. Aceste începuturi reușite au trezit în viitoarea cercetătoare dorința de a deveni balerină. Astfel, fiind în clasa a cincea, ea a fost admisă la școala de balet de pe lângă Teatrul de Operă și Balet „A. Pușkin” din Gorki (astăzi Teatrul Academic de Stat de Operă și Balet „A. Pușkin”). De la vârsta de 12 ani, Elfrida și-a câștigat singură existența. În 1952 a devenit solistă a trupei de balet, în același an fiind admisă la Facultatea de Limbă Engleză a Institutului de Limbi Străine din Gorki, pe care a absolvit-o în 1957. Anul 1957 a fost foarte important în viața Elfridei Koroliova. La Chișinău tocmai se înființase Teatrul de Operă și Balet. Coregraful-șef al teatrului, Alexandru Proțenco, își forma trupa din absolvenții grupului moldovenesc al secției coregrafice din Leningrad, din absolvenții secției de dans popular a Colegiului de Muzică „Șt. Neaga” și din soliști ai diverselor teatre de balet din fosta URSS. Astfel, tânăra dansatoare a



intrat în trupa de balet a teatrului – astăzi, Teatrul de Operă și Balet „M. Bieșu”.

Odată cu nașterea fiicei sale, Elfrida Koroliova a părăsit scena, predând limba engleză la școala nr.16 din Chișinău, unde a condus și un cerc de dans. Tot mai mult au început să o preocupe dansurile populare moldovenești. În anul 1967, Elfrida Koroliova devine metodist-coregraf la Casa de Creație Populară. Pe parcursul a două expediții folclorice în raioanele republicii, ea a colectat materiale prețioase legate de vechile dansuri moldovenești, care se mai interpretau la joc, studiindu-le cu pasiune.

Începând cu anul 1968, activitatea științifică a E. Koroliova este legată de Academia de Științe din republică, unde lucrează până astăzi, parcurgând calea de la colaborator științific inferior la specialist principal în domeniul teatrologiei.

În 1970 a publicat monografia *Хореографическое искусство Молдавии (Arta coregrafică a Moldovei)*, iar în 1972 – articolul *О кинетической структуре молдавских фольклорных танцев*

(Despre structura cinetică a dansurilor folclorice), în culegerea *Etnografia și arta Moldovei*. Studiind dansurile călușarilor, autoarea a devenit interesată de sursele originare ale dansului, despre care a scris în revista *Etnografia sovietică* (1991, nr. 5). În baza unor izvoare arheologice, etnografice și culturale, ea a reușit să releve semnificația, forma și importanța socială a dansurilor epocii paleoliticului și transformarea lor, până la apariția primelor mari civilizații.

În perioada stagiului la Institutul Teoriei și Istoriei Artelor din Moscova, sub îndrumarea Elisavetei Suriș, în 1974, Elfrida Koroliova a susținut teza de doctor în studiul artelor, care a stat la baza monografiei sale *Ранние формы танца (Formele timpurii ale dansului, 1977)*. În același an a apărut monografia *Спектакль, балетмейстер, танцовщик (Spectacolul, coregraful, dansatorul)*, dedicată artei baletului.

Anii 1980, pentru E. Koroliova, au însemnat o continuare a studierii dansului popular și a artei baletului din Moldova. În 1983 apare cartea *Творчество артиста балета. Опыт системного анализа на примере молдавской балетной труппы (Arta artistului de balet. Analize sistematice pe exemplul trupei moldovenești de balet)*, în 1984 – *Молдавский народный танец (Dansul popular moldovenesc (coautori V. Curbet și M. Mardari))*; în 1989 – *Твои танцы, Молдова (Dansurile tale, Moldova)*; în 1990 – *Молдавский балетный театр (Teatrul Moldovenesc de Balet)*. În următorii ani, E. Koroliova continuă să studieze cele mai vechi forme ale dansului. La Minsk, Bielorusia apare monografia sa *Танец и художественная культура: от возникновения человечества до первых великих цивилизаций (Dansul și cultura artistică: de la apariția omenirii până la primele mari civilizații)*, apare articolul *Paleolithic art of the Carpathian-Nister region (Arta paleolitică din regiunea carpato-nistreană)*, în revista *Archeology, Ethnography & Anthropology of Eurasia (Arheologia, etnografia și antropologia din Eurasia)*, în 2011, în Amsterdam. În monografia *Петр Леонарди. Жизнь и судьба (Petru Leonardi. Viața și soarta, 2002)* autoarea descrie viața și arta acestui inegalabil interpret de balet moldovean.

Cercetarea proceselor de devenire a artei teatrale moldovenești este reflectată în monografia *Театр и время (Teatrul și timpul, 2006)*, în care sunt analizate problemele dezvoltării artei teatrale europene, sunt relevate particularitățile plasticii

spectacolului în procesul de preschimbare a artei teatrale. Analiza creației regizorilor Victor Gherlac și Petru Vutcărau introduce teatrul moldovenesc în contextul artei europene a secolului al XX-lea. În monografia *Театр. Классика. Стиль. (Teatrul. Clasică și stilul, 2011)* este analizată arta teatrală în diacronie. Prin prisma stilului baletelor clasice și a montărilor dramatice după subiecte din literatura clasică, E. Koroliova cercetează dezvoltarea artei teatrale din Republica Moldova în ultimul deceniu al secolului al XX-lea.

E. Koroliova își împărtășește cunoștințele sale enciclopedice și bogata experiență de cercetare științifică, cu doctoranzii săi, care și-au susținut tezele sub îndrumarea ei: M. Kostrițkaia, cu tema *Формирование певца-актера и некоторые проблемы становления Оперного театра в Республике Молдова (Formarea actorului-cântăreț și unele probleme ale devenirii Teatrului de Operă din Republica Moldova)*, 1991; Kiev; A. Dănilă, *Opera din Basarabia*, în 1994, Chișinău.

În 2007, an jubiliar al Teatrului Național de Operă și Balet „M. Bieșu”, autoarea a publicat cartea *Teatrul Național de Opera și Balet la 50 de ani* (coautor A. Dănilă). Elfrida Alexandrovna este activă în viața socială, fiind membră al Uniunii Teatrale și a Uniunii Muzicienilor din Moldova, președinte ale Asociației Promotorilor Artei Teatrale pe lângă Uniunea Muzicienilor.

Meritele Elfridei Koroliova au fost înalte apreciate de stat, ea fiind deținătoarea titlurilor de *Om Emerit* (1995), a Diplomei de onoare a Prezidiului AȘM (2001), a Medaliei *Meritul Civic* (2005), a Diplomei și premiului *Moștenire Culturală* pentru cartea *Teatrul Național de Operă și Balet*, a Diplomei de merit AȘM (2010) pentru activitatea științifică prodigioasă și în legătură cu aniversarea a 64 de ani de la fondarea primelor instituții de cercetare ale AȘM, a Premiului „Gheorghe Cincilei” pentru un șir de articole despre Teatrul Național „Satiricus I. L. Caragiale” (2012), a Premiului criticii „Leonid Cemortan” (2014), a medaliei „Dimitrie Cantemir” (2015). Elfrida Koroliova își serbează jubileul în plină ascensiune a forței creatoare. Planuri bogate, orizonturi largi ale intereselor profesionale și căutările intelectuale permanente constituie premisele unor noi cercetări științifice în domeniul artelor. Să-i dorim, așadar, multă sănătate și succes.

Nadejda AXIONOVA

Ion Ungureanu și teatrul vieții sale. Cugetări cu ocazia jubileului

În personalitatea generoasă a lui Ion Ungureanu conviețuiesc, completându-se reciproc, două ipostaze: cea de creator și cea de gânditor teoretician. Iată de ce, situația stranie, dar obișnuită pentru melegurile noastre, când despre o asemenea somitate, cum este Ion Ungureanu, nu există o cercetare, a fost recuperată cu succes. În 2012 Ion Ungureanu editează o carte în două volume, intitulată *Teatrul vieții mele...*, care pune în valoare biografia lui spectaculoasă, reflectată în/prin documente de arhivă, articole, recenzii, interviuri.

Protagonistul lucrării ce reprezintă o versiune original structurată gen literatură biografică („viața oamenilor remarcabili”), apare în/din împletirea diverselor peripeții ale vieții proprii cu toate căutările lui în artă, marcate de îndoieli, dezamăgiri și contradicții, de bucurii și de amărăciuni. Ca un subiect complementar vine convorbirea autorului cu trecutul care se desfășoară în/prin comentarii (remarci) și dialoguri.

Personalitate pasionată care ne cucerește prin credința-i adevărată, Ion Ungureanu astăzi „regizează” epoca teatrală de altădată, convingându-ne și aducând dovezi, încercând să spună totul până la capăt și să joace până la capăt rolul său în/din teatrul vieții. Înclinația intelectualilor pentru reflexie îl duce la mai multe precizări, la momente de luciditate în efortul său de a scoate în evidență probleme atât de esențiale pe timpuri, dar care, în mod paradoxal, nici azi nu s-au pierdut acuitatea lor inițială. El, care a suferit destul din cauza ideologiei criminale a funcționarilor Moldovei sovietice, nu se mulțumește doar cu accentuarea, devenită deja obsedantă, a problemei „Artistul și Puterea”. Pentru dânsul e mult mai importantă conștientizarea experienței spirituale a generației sale. Astfel, în paginile cărții treptat se reliefează dimensiunea harului și a personalității autorului.

Modul lui de existență în arta teatrală denotă prezența inițială a unei suprasarcini, de aceea a și reușit să facă atât de mult. Ion Ungureanu și-a trăit viața de parcă simțind, în interior, o vocație deosebită pentru a îndeplini o misiune. Aceste noțiuni



din dicționarul romantismului azi nu mai sunt la modă, dar, fiind fidel teatrului legendar al tinereții sale, Ion Ungureanu rămâne romantic.

În amintirile lui, împodobite cu intonații de mai multe culori și ritmuri (s-a păstrat temperamentul actoricesc, ce mai!), apare din nou lumea miraculoasă a „Lucașului” anilor 1950–1960. Citind cartea, parcă simți fericirea de atunci a tinerilor de a fi studenți la Școala Teatrală „Boris Șciukin” din Moscova, îi vedem pe dascălii lor iubiți și idolatrizați, urmărim timpul de ascensiune spirituală, când au fondat teatrul propriu cu o trupă de actori foarte talentați și uniți pentru bucuria creației, trăind viața ca o sărbătoare și împărțind această senzație cu spectatorii... Misiunea de a aduce cititorilor „lumina stelei ce-a apus” Ion Ungureanu o îndeplinește perfect: aici își spune cuvântul natura talentului de regizor, deoarece și în spectacolele sale el tinde spre reconstituirea invizibilului, spre exprimarea gândului în/prin mai multe simboluri scenice.

De la înălțimea secolului nou, importanța anilor petrecuți la „Lucașul” nu poate fi legată doar de activitatea lui Ion Ungureanu ca regizorșef. Conștientizarea principiilor estetice, propusă de dânsul nu doar pentru „Lucașul”, ci pentru teatrul național ca atare, e legată de interpretarea creativă a culturii și folclorului acestui popor, de concepția vahtangoviană a realismului fantastic,

de tradițiile teatrului cehovian – toate fiind mai mult decât actuale și astăzi, când folclorul e utilizat în spectacole doar ca un element etnografic, iar curentul vahtangovian se înțelege doar ca o școală a măiestriei, nemaivorbind de noțiunea „viața spiritului uman” care e dată afară din scena teatrului contemporan. Analiza pertinentă a pieselor și a spectacolelor, precum și gândurile împrăștiate pe paginile cărții *Teatrul vieții mele...* – fie legate de conexiunea realității artistice cu adevărul teatral sau de întrepătrunderea ritmului scenic în dezvoltarea acțiunii, fie centrate pe esența personalității actorului în procesul creării chipului unui personaj sau despre simbolurile spațiului și timpului în spectacol – toate pot servi drept lecții pentru cugetul însetat de cunoaștere a regizorului care practică arta teatrală.

Or, Ion Ungureanu a fost nevoit să realizeze ideile sale artistice cu alți actori și pe alte scene, departe de „Lucefărul”, și această vină involuntară îl chinuiește până acum. Pesemne, a fost cel mai dureros și amar moment al vieții sale și anume el a devenit drept punct de plecare pentru o nouă etapă în creație, care l-a salvat. La Moscova (la Malii Teatr, la „Sovremennik”, la Teatrul Armatei) regizorul a conlucrat cu actori proeminenți, care l-au susținut, devenind tovarăși de idei. Aici a venit maturitatea profesională și renumele-i. Ion Ungureanu a reușit să păstreze conexiunea vie cu cultura propriului popor datorită, în primul rând, pieselor lui Ion Druță, montate pe scenele din Moscova și Tallinn, cugetând, în albia scrisului druzian, despre izvoarele spirituale ale neamului, despre corelații dintre bine și rău, despre viața trecătoare a omului și veșnicia adevărilor creștine...

Spectacolele lui Ion Ungureanu au pus în fața societății niște probleme existențiale, la prima vedere simple, dar amintind de valori umane universale. Și ecurile spectatorilor de atunci ne uimesc prin gradul pătrunderii în esență, când ceea ce se petrecea în scenă era perceput și trăit ca ceva având legătură cu viața personală a fiecăruia. Prețuirea publicului larg și coincidența rarismă a atitudinii acestuia cu opiniile criticilor exigenți

de teatru este caracteristică nu doar pentru montările lui druziene, dar și pentru spectacole după piesele altor dramaturgi (ex.: *Doctorul Stockman* de H. Ibsen, *Omul pentru eternitate* de R. Balt, *Molva* de A. Salinski, *Macbeth* de W. Shakespeare etc.). Mulți actori celebri din teatrele moscovite au jucat cele mai bune roluri anume în spectacolele montate de Ion Ungureanu, intrând în istoria artei actoricești moderne.

Pe fundalul artei regizorale din acea epocă, Ion Ungureanu se evidențiază prin stilul său romantic, dar fără patetism, printr-o deosebită intonație lirică. Personajele sale preferate sunt căutătorii de adevăr care se opun forțelor răului, și apariția lor în calea omului (în cazul dat – a spectatorului din sală) îi oferă șansa unei renașteri spirituale. Spectacolele maestrului, care au descoperit pentru mii de spectatori „tabloul moldovenesc al lumii” confirmă harul lui de a uni pe oameni. Or, cel mai cunoscut regizor din Moldova, chiar și părăsind plaiul natal, a continuat să creeze spațiul teatral comun, în mod real contribuind la înțelegerea reciprocă a oamenilor. În spectacolul după piesa druziană *Biserica albă* el a sesizat rădăcinile istorice ale viitorului dialog între culturi. De altfel, cine dacă nu un intelectual basarabean, format în acest spațiu cultural de intersecție, poate să percepe rudenția cea spirituală profundă a oamenilor...

Adâncit în polifonia timpului, „teatrul vieții” lui Ion Ungureanu ne vorbește despre o generație întreagă a epocii „dezghețului”, despre viața intelectualității anilor 1950–1980. Or, în/prin această carte epoca teatrală și-a găsit un final de succes, misiunea asumată obținând continuare în cele două volume. Credem că moștenirea acelei epoci teatrale mari va fi apreciată pe bună dreptate și solicitată atunci, când societatea din nou va avea nevoie de personalități.

Apariția acestor două volume confesionale și într-un fel testamentare ale lui Ion Ungureanu, suplinesc nostalgia după creația sa scenică, confirmând persistența pasiunii sale pentru cunoaștere, dar și modul ingenios de a nu se despărți de teatrul vieții sale.

Olga GARUSOV

Maestrul Ion Paulencu la 75 de ani

Lumea muzicală academică marchează în acest an un important jubileu de creație – aniversarea a 75-a a Maestrului Ion (Ioan) Paulencu, Artist al Poporului din Republica Moldova, renumit cântăreț liric, posesor al unei formidabile voci de bas, solist al Operei Naționale, conferențiar universitar, profesor de canto, îndrumător al tinereilor talente, actor, scenarist, realizator de emisiuni radiofonice, pasionat culegător și propagandist al moștenirii muzicale tradiționale, fondator și conducător al formațiilor folclorice, președinte al Societății Culturale „Salvați Folclorul”, personalitate culturală polivalentă, un veritabil exponent al tezaurelor umane vii.

Născut la 5 decembrie 1940, în comuna Voloca din apropierea Cernăuților, într-o familie de gospodari români din Bucovina, viitorul artist a avut de înfruntat multe greutăți până să devină cântăreț de operă. Copilăria sa fu profund marcată de vicisitudinile celei de-a doua conflagrații mondiale. La vârsta de doar 5 ani, el rămâne orfan de tată. Părintele său, Gheorghe, căzuse victimă deportărilor staliniste din 1945, împărțind soarta nefastă de martir al muncilor silnice la o uzină din Harkov, unde a și decedat, răpus de tifos, în anul 1946. Astfel, micuțul Ion, alături de sora mai mare și fratele mai mic, va fi educat de maică-sa, Zenovia, care nu-și dorea decât ca el, în viitor, să rămână în satul natal, unde să învețe o meserie, să-și dureze o casă, să devină un bun gospodar și familist, întocmai ca tatăl său.

După absolvirea școlii primare, în anul 1954, se angajează temporar ca simplu muncitor la căile ferate, la parcul de tramvaie din Cernăuți, la rețeaua de drumuri regionale. În perioada anilor 1961–1966 însușește și profesiază meseria de cizmar, de altfel una foarte apreciată și rentabilă la acea vreme. În adâncul sufletului însă, protagonistul nutrea o mare dragoste față de muzică și visa să devină artist. Primul contact cu arta cântului îl realizase în anul 1950, la vârsta de zece ani, grație participării în corul bisericesc din satul natal, un cor foarte cunoscut pentru măiestria sa interpretativă în toată regiunea Bucovinei. Conducătorii și membrii corului au remarcat de îndată calitățile vocale excep-



ționale ale lui Nicuță a Zenoviei, cum i se spunea în sat pe atunci. Lui i se încredințează, succesiv, diverse partituri corale, de la tenori până la baritoni și bași. Astfel, timp de peste 16 ani, tânărul învățacel a asimilat, la auz, un vast repertoriu liturgic, inclusiv creații de P. I. Ceaikovski și M. Berezovschi. Sătenii începură să vadă în el un potențial dirijor al corului. În același timp, directorul școlii din sat, Nicolae Pitei, l-a atras și în activitatea artistică de amatori. Cu acesta a și evoluat în scenă pentru prima dată, interpretând în duo celebra romanță „Se scuturau toți trandafirii”, o romanță de succes, cu care și-a anunțat vocația nativă de cântăreț. A concurat la diverse festivaluri regionale și republicane, mereu ocupând locuri de frunte. În tinerețe, talentul său s-a inspirat profund din marea zestre culturală a satului. Ion participa la mai toate horele duminicale, la nunțile, clăcile, șezătorile, serbările și petrecerile cu muzică. A învățat să cânte cu măiestrie la mai multe instrumente tradiționale: cavalul, fluierul mare, tilinca, drâmba, muzicuța, ocarina, cimpoiul, fluierul îngemănat, frunza, solzul ș.a.

Din astfel de surse, el și-a configurat universul său spiritual, preferințele și interesele estetice. La baștină, se căsătorește cu consăteana sa, Stela, reușind să își construiască o casă, să își dureze o frumoasă gospodărie, să dea viață unui copil, întocmai cum își dorea maică-sa. Lucrurile se așezaseră parcă în albia lor firească, iar idealul de a deveni un mare artist se atenuase oarecum.

O turnură determinantă în destinul de creație al lui Ion Paulencu intervine însă în anul 1966, la vârsta de 26 ani. Dorind să devină dirijorul corului din sat, el se vede nevoit să solicite lecții de teorie muzicală și solfegii consăteanului său Dionis Bănanu, pe atunci, tânăr absolvent al studiului de operă din Cernăuți. Auzindu-l cum cântă și ce calități vocale excepționale posedă, acesta îi recomandă insistent să plece la studii la Conservatorul din Chișinău. Zis și făcut. Nici vârsta și nici starea familială nu-l putu opri din drum. La Conservatorul din Chișinău, comisia de examinare îi refuză însă documentele, invocând, fără a-l asculta în prealabil, limita de vârstă. Deprimat, tânărul aspirant hotărî să-și verse amarul într-o aulă alăturată comisiei, unde se apucă să cânte *a capella*, pentru sine, din toată inima, câteva din doinele și cântecele strămoșești, pe care le adusese de la baștină. „Concertul” său spontan a impresionat atât de mult profesorii și concurenții aflați prin apropiere, încât comisia de examinare acceptă să îl asculte. La capătul audierii a peste 20 de cântece și doine, uluiți de raritatea și frumusețea vocii sale de bas, profesorii Nicolae Chiosa și Arnold Azrikan, cu sprijinul rectoratului, au decis să facă demersuri speciale către Ministerul Culturii, pentru a-i permite lui Ion Paulencu, ca în caz de excepție, să facă studii la Conservator, ceea ce s-a și întâmplat. Astfel, în anul 1966 începe adevărata etapă a formării sale profesionale în domeniul artei lirice. În perioada anilor 1966–1972 și-a urmat asiduu studiile preuniversitare și cele universitare, avându-i, succesiv, ca mentori, pe profesorii N. Maiburov și N. Chiosa, iar în anii finali – pe cunoscuta artistă lirică Polina Botezat, aceasta din urmă având, în opinia jubiliarului, un rol decisiv în formarea și consolidarea culturii sale vocale academice.

După absolvirea cu succes a Institutului de Stat al Artelor „G. Musicescu”, în anul 1972, Ion Paulencu este angajat ca solist la Teatrul Național de Operă și Balet din Chișinău (astăzi – purtător al numelui „Maria Bieșu”), unde desfășoară o prodigioasă carieră lirică până în prezent. A susținut sute de spectacole de operă în țară și în

străinătate (întreg spațiul ex-URSS, Franța, Spania, Portugalia, Marea Britanie, Irlanda, Italia, România, Tailanda). Lui i-au fost încredințate peste 60 dintre cele mai importante roluri pentru bași din creația operistică universală și națională. Printre acestea evidențiem următoarele: Padre Guardianio din opera „Forța destinului”, Regele Filip și Inchizitorul din „Don Carlo”, Regele și marele preot Ramfis din „Aida”, Zaccaria din „Nabucco”, Monterone și Sparafucile din „Rigoletto”, Ferando din „Trubadurul” de G. Verdi; Raimondo din „Lucia di Lammermoor”, Colline din „Boema”, Regele Timur din „Turandot” de G. Puccini; Don Basilio din „Bărbierul din Sevilla” de G. Rossini; Maestro din „Maestro di Cappella” de D. Cimarosa; Farmacistul din „Clopotețul” de G. Donizetti; Oroveso din „Norma” de V. Bellini; Mefisto din „Faust” de Ch. Gounod; regele Rene din „Iolanta”, Cneazul Gremin din „Evgheeni Oneghin”, Surin din „Dama de pică” de P. I. Ceaikovski; Cneazul Galițki și Hanul Konciak din „Cneazul Igor” de A. Borodin; Alexandru Lăpușneanu din opera omonimă de Gh. Mustea; Decebal din omonima de T. Zgureanu și multe altele.

În fondurile Companiei de Stat „Teleradio-Moldova” a înregistrat peste 300 de creații muzicale, printre care și arii de operă, inclusiv în jur de 40 de romanțe ale compozitorilor ruși, traduse în română, precum și circa 30 de romanțe ale autorilor autohtoni (T. Zgureanu, B. Dubossarschi, S. Lungu, S. Buzilă, C. Rusnac, Gh. Neaga, S. Ciuhrii ș.a.). De asemenea, artistul s-a realizat în rolul principal al filmului televizat „Domenico Cimarosa – Maestro Cappella”.

În plan paralel, maestrul Ion Paulencu a continuat să valorifice comorile cântecului tradițional românesc, moștenite din familie și din satul natal, rămânând astfel fidel vocației de rapsod popular. Încă din timpul studenției, în anii 1968–1972, activează ca solist al orchestrei populare „Folclor”, proaspăt fondată în cadrul Radio-teledifuziunii moldovenești, sub bagheta regretatului violonist și dirijor Dumitru Blajinu. Se poate spune că Maestrului Blajinu el îi datorează „unda verde” în cariera promovării cântecului popular la radio. Anume Blajinu i-a semnat aranjamentul la primul său cântec: *Sus îi luna, jos îi norul*. Cu orchestra „Folclor”, cântărețul a înregistrat peste 30 de doine și cântece tradiționale, unele în aranjament propriu (*Mi-am ales o mândră dragă; De ce, maică, m-ai făcut; Știi tu, mândro* ș.a.). De asemenea, a colaborat ocazional, întru efectua-

rea unor turnee artistice, cu orchestra populară „Fluieraș” a Filarmonicii Naționale (Olimpiada Mondială de la Moscova, 1980), ansamblul „Miorița”, condus de Vasile Goia, ansamblul Institutului de Arte, condus de prof. Vasi-le Crăciun (Franța, Germania, Japonia, România, Italia).

Din anul 1985, concomitent cu activitatea la Opera Națională, maestrul Ion Paulencu se dedică carierei didactice universitare în domeniul cântului, în care realizează succese remarcabile. Activează, mai întâi, ca profesor de canto la catedrele „Comedia muzicală” și „Dirijat coral” din cadrul Institutului de Stat al Artelor, iar din anul 1994 – la catedra „Folclor și Canto popular” a aceleiași instituții (actualmente – Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice). Ore de canto predă și la Colegiul Național de Muzică „Ștefan Neaga”, unde a fondat și ansamblul etnofolcloric „Bucovina”, un veritabil laborator de creație, valorificare și propagare a cântecului popular. Domnia sa este posesorul gradului didactic de „conferențiar universitar”. El a pregătit, în premieră, pentru editare o metodă specială la disciplina „Canto popular”. Se bucură de realizările, dar și de aprecierea unei întregi pleiade de discipoli, veritabili exponenți ai propriei școli de canto popular. Mulți dintre studenții săi au obținut valoroase premii la diverse concursuri și festivaluri naționale și internaționale, unii reușind să-și creeze un nume solid pe firmamentul artei populare din Republica Moldova. Printre aceștia: Diamanta Paterău (solistă a orchestrei „Folclor”); Neonela Duplei (solistă a orchestrei Ansamblului „Joc”); Igor Cuciuc, Valentina Polișciuc, Lenuța Negruță, Nătălița Medoni, Dumitru Caulea, Tatiana Straistă, Irina Ciuleaciuc, Mihaela Tabură, cu toții – deținători ai premiilor de frunte la festivalurile-concurs „Crizantema de Aur” (Târgoviște, România), „În grădina cu flori multe” (Cernăuți), „Crizantema de Argint” „Tamara Cobanu”, „Nicolae Sulac”, „Ștefan Neaga”, „Jocurile Delfice” (Chișinău), „Maria Drăgan” (Nisporeni), dar și alți tineri interpreți, precum Viorica Moraru (solistă a orchestrei „Folclor”), Lenuța Gheorghită, Iulian Corochi, Victor Bondari, Alina Munteanu, Augustina Dohot, Dumitru Filip, Vasile Glibiciuc, Nicoale Ciobănică, Veronica Mocanu, demni de moștenirea pe care au primit-o de la profesorul și maestrul Ion Paulencu. Protagonistul a educat la

discipolii săi o atitudine responsabilă și consecventă în opera de identificare, selectare, asimilare și promovare a elementelor de patrimoniu imaterial în noul context cultural al modernității. Cei mai mulți dintre ei și-au asumat, colateral, și funcția de maeștri de ceremonii, dregători și prezentatori pe la nunțile și cumetriile contemporane, grație cărui fapt reușesc să revitalizeze o parte din vechile obiceiuri țărănești, orațiile și conocările tradiționale, cântecele și dansurile rituale, aflate pe cale de dispariție sau demult uitate.

În anul 2010, la postul de radio „Vocea Basarabiei”, jubiliarul a inaugurat emisiunea „Tezaur folcloric românesc”, un important for al artei muzicale, pe care îl moderează duminical, până în prezent, între orele 11.00–13.00. În cadrul acestei emisiuni, maestrul promovează tinerele talente, evocă imaginea marilor personalități ale culturii, consemnează marile evenimente ale muzicii populare, realizează interviuri cu artiștii, cântăreții, instrumentiștii, aranșorii, dirijorii și cercetătorii în domeniu, ia în dezbateri problemele actuale ale artei populare autohtone. Un spațiu generos acordă personalităților emblematice ale culturii autohtone, în special celor care au stat la izvoarele evoluției și înfloririi curentului de muzică neo-tradițională: Nicolae Sulac, Dumitru Blajinu, Serghei Ciuhrii, Vasile Iovu, Maria Drăgan, Angela Păduraru, Teodor Negară, Vasile Marin, Nicolae Glib, Valentina Cojocarul ș.a.

În calitate de coautor, coregizor, actor și interpret, Ion Paulencu s-a produs în filmele „Eu mi-am ales cântecul”, „Cuvânt pentru Mesia”, „Sărbătorile de iarnă în Voloca, Cernăuți”. De asemenea, a finalizat și scenariul piesei „Nunta străbunilor” pentru teatrul dramatic popular, un mare proiect de suflet, în baza căruia speră să creeze un film documentar-etnografic.

Ajuns la venerabila vârstă a împlinirii și a recunoștinței, cu tot respectul și înalta apreciere din partea colaboratorilor Institutului Patrimoniului Cultural al Academiei de Științe a Moldovei, dorim să-i urăm Maestrului Ion Paulencu multă sănătate, prosperitate, satisfacții, oportunități și succese remarcabile în continuare, într-o realizare a tuturor proiectelor culturale.

Vasile CHISELIȚĂ

Vasile Iovu, un slujitor fidel al Syrinx-ului (65 de ani de la naștere)

IOVU Vasile. Naist, flautist și pedagog (născut pe 24 iulie 1950 în satul Bardar, Hâncești). Studii muzicale la liceul de muzică „Eugen Coca” din Chișinău (actualmente liceul de muzică „Ciprian Porumbescu”, 1960–1967) cu Efim Tcaci (flaut), apoi la Institutul de Stat al Artelor „Gavriil Musicescu” (1967–1971) cu Filip Evtodienco și Alexei Bivol (flaut). Este autodidact la nai. A debutat ca instrumentist-solist la nai în Orchestra de muzică populară „Folclor” a Teleradiodifuziunii Naționale (1969), actualmente – a Filarmonicii Naționale „Serghei Lunchevici” din Chișinău. În 1973 a fondat clasa de nai la Institutul de Stat al Artelor „Gavriil Musicescu” (actualmente Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice), în cadrul căreia activează până în prezent. Profesor universitar din 2000. A editat volumul „Metodă de nai” (ediția I-a în 1982; ediția a II-a în 2006). Organizator și conducător artistic al Ansamblului instrumental „Vasile Iovu” (1992). A făcut parte din jurii naționale și internaționale la instrumente aerofone. A colaborat și a întreprins turnee artistice prin țară și peste hotare cu mai multe formații de muzică populară („Creator”, „Fluieraș”, „Lăutarii”, „Mărțișor”, „Miorița”, „Moldoveneasca”, „Mugurel”, „Veselia” din Chișinău, „Ciocârlia” din București, „Ciprian Porumbescu” din Suceava), precum și cu orchestre de muzică academică (Orchestra Simfonică a Filarmonicii de Stat din Moscova, Orchestra Simfonică de Stat din Moscova, Orchestra simfonică a Casei de discuri „Melodia” din Moscova, Orchestra simfonică a Studioului „Mosfilm” din Moscova, Orchestra Simfonică și de Jazz din Sankt Petersburg, Orchestra Simfonică a Filarmonicii „George Enescu” din București, Orchestra Simfonică a Filarmonicii „Moldova” din Iași, Orchestra Simfonică Națională a IPNA Compania „Teleradio Moldova”, Orchestra Națională de Cameră din Chișinău ș.a.). Laureat al mai multor concursuri naționale și internaționale. A fost distins cu titlurile onorifice „Artist emerit” (1980), „Artist al Poporului” (1989); laureat al Premiului Național (2000); deținător al medaliei „Meritul Civic” (1996), cavalier al „Ordinul Republicii” (2001) și



al Ordinul „Meritul cultural” în grad de Ofițer al României (2015). Cetățean de Onoare al municipiului Chișinău (2012).

Discografie: Фольклор. Оркестр молдавской народной музыки (2 piese; Мелодия 33 С 04669-70); Фольклор. Оркестр молдавской народной музыки (1 piesă; Мелодия 33 С 04667-8); Dumitru Blajinu. Vioară. „Folclor”, Orchestra de muzică populară (1 piesă; Мелодия С30 21593 004); Vasile Iovu. Nai. (Мелодия С30 22487 006); În amintirea mamei (13 piese); Dragostea e ca o floare (12 piese); Divertisment. Ansamblul Vasile Iovu (14 piese); Ce am pe lume mai sfânt. Vasile și Maria Iovu (22 piese); Clasic. Ansamblul Vasile Iovu (12 piese); Ecoul Dacilor. Legenda Basarabiei. Vasile Iovu (18 piese); Ave Maria. Ansamblul Vasile Iovu (13 piese); Fest der Panflöte. Klassik. Ensemble Iovu (13 piese).

Filmografie: Studioul „Telefilm-Chișinău”, filmele „Melodii și jocuri pentru nai” (1970), „Tablouri muzicale” și „Cântă Vasile Iovu” (1978), „Maestrul” (1980). „La scrânciobul din vale” (1988).

Vasile Iovu este una dintre personalitățile artistice reprezentative din Republica Moldova, care a semnat o pagină strălucită în istoria muzicii

populare instrumentale a țării. Talentul său nativ, susținut și șlefuit prin muncă, i-a oferit, încă din tinerețe, promițătoare perspective în valorificarea aptitudinilor artistice în aria muzicii culte. Fără să renunțe la aceasta, a ales drumul spre performanță prin muzica populară, pe care o servește cu dăruire încă din anul 1969, reușind să descopere tainele și farmecul naiului – unul din cele mai vechi și, în același timp, unul din cele mai perfecte instrumente muzicale arhaice din lume. Promotor consecvent al acestui instrument pe parcursul carierei sale muzicale de peste patru decenii, Vasile Iovu rămâne a fi un artist de o vitalitate și o valoare deosebită, fiind, prin măiestria sa, prin talentul și destinul în care s-a afirmat strălucit, unul din cei mai apreciați naiști în cultura artistică națională.

Muzica populară profesionistă din Republica Moldova cunoaște o ascensiune fulminantă la sfârșitul anilor '60 ai secolului al XX-lea, odată cu fondarea orchestrei „Folclor”. Naiatul Vasile Iovu face parte din prima generație de instrumentiști, care a stat la originea acestei formații și care, după cum se va dovedi ulterior, îi va aduce un prestigiu artistic excepțional. Forța sa de interpretare a fost susținută de colegii de breaslă din această orchestră, cu care a avut șansa să se afirme tot mai mult pe plan profesional și să atingă apogeul carierei sale artistice.

Muzician complex, Vasile Iovu a ridicat arta interpretativă a naiului la înălțimi de calitate superioară – performanță de excepție în cultura muzicii instrumentale populare est-prutene din jumătatea a doua a secolului al XX-lea. Posedă o libertate de expresie muzicală surprinzătoare, abordând cu destulă dezinvoltură diverse repertorii, așa încât captează atenția publicului de fiecare dată când se produce fie pe scenă, fie la radio sau la televiziune. Sunetul inconfundabil al naiului său exprimă în mod fidel sensul general al mesajului sonor indus. Tehnica impecabilă îi permite să transpună conținutul muzical, precum și afectul momentului, să pună în valoare un repertoriu variat, de la cele mai dificile piese de muzică populară până la cele mai pretențioase partiții din literatura muzicii clasice.

Vasile Iovu s-a impus, întâi de toate, prin bogatul repertoriu de melodii populare valorificate, prin care va afirma, la cel mai înalt diapazon artistic, naiul ca instrument solistic. Artistul știe să exprime nervul bucolic, subtilitatea accentelor ritmice și viteza melodiilor de joc, lirismul pregnant, melodicitatea, ornamentica și caracterul meditativ al mesajului melodiilor doinite, cantabi-

litatea generoasă a cântecelor, virtuozitatea pieselor de concert într-o admirabilă staccatură. Repertoriul său este destul de bine echilibrat ca gen (instrumental, vocal), ca și contrast tematic, agogic și de caracter (suite de melodii), de asemenea ca manieră interpretativă (solistică cu sau fără acompaniament), destinație funcțională (ceremonială, estetică, de divertisment), origine a conținutului artistic (țărănească, orășenească, lăutărească). La nivel de sistem ritmic, repertoriul include piese în ritmul *rubato instrumental* (*Doina, Balada haiducului*), precum și în ritmurile regulate (*giusto*) binare – *orchestic* (sârbe, hore, bătute, brâie), *sincopat* (*Ca la Breaza*), *aksak* ternar și cuaternar (*Geamparale, Cadânja*). Maniera interpretativă personală și tehnica eclatantă a muzicianului este susținută de natura sa inventică, pornind de la structurile muzicale arhetipale, care, în definitiv, incumbă redarea etosului melodicii folclorului.

Totodată, gama repertorială a interpretului cuprinde diferite ipostaze temporale ale istoriei muzicii, din care nu lipsesc stilemele barocului muzical timpuriu, mijlociu și al celui târziu: G. Caccini (1551–1618), A. Corelli (1653–1713), T. Albinoni (1671–1751), A. Vivaldi (1678–1741), J. S. Bach (1685–1750), ecourile clasicismului: Ch. W. Gluck (1714–1787), Fr. J. Haydn (1732–1809), W. A. Mozart (1756–1791), dar nici cele ale romantismului: Fr. Schubert (1797–1828), E. Grieg (1843–1907), P. I. Ceaikovski (1840–1893) sau mesajele muzicii românești: C. Dumitrescu (1847–1928), C. Porumbescu (1853–1883), Gr. Dinicu (1889–1949), E. Doga (n. 1937), T. Chiriac (n. 1949), Gh. Mustea (n. 1951), C. Rusnac (n. 1948) ș.a., caracteristice secolelor XIX–XX. În acest sens, meritul lui Vasile Iovu rezidă în faptul că a îmbogățit substanțial literatura muzicală a naiului, în general una restrânsă la muzica populară, stimulându-și astfel colegii de breaslă pentru căutări similare.

Ascultând naiul lui Vasile Iovu, este greu să stabilești ce poți aprecia mai întâi: tehnica ireproșabilă, sensibilitatea artistică îmbinată armonios cu măiestria de a transmite limbajul emoțiilor, lejeritatea naturală de a trece de la un repertoriu, stil, epocă, școală muzicală la alta, abilitatea profesionistă și creatoare de a adapta pentru nai piese complexe specifice pentru alte instrumente? Cel mai probabil ar fi, credem, sinteza acestora, iar pe deasupra, bucuria de a comunica prin filiera acusticii instrumentului. Calitățile definitorii ale discursului melodic se regăsesc în dramaturgia sonoră încărcată de culoare și ritm, în rafinamentul

și cultura generoasă a sunetului, în expresivitatea frazării muzicale, ca și în finețea dozării nuanțelor, timbrurilor și tempourilor, în subtilitatea și plasticitatea dispozițiilor instrumentale. Naiul artistului surprinde ascultătorul prin eleganța sonorității, etalată chiar de la prima atingere a tuburilor cu buzele, jalonând configurările estetice și sensurile inițiatice ale liniei melodice. Toate acestea la un loc ilustrează, o dată în plus, posibilitățile tehnice și de expresie nebănuite ale naiului.

Pasionat de flautul lui Pan, Vasile Iovu promovează pedagogia instrumentului, transmițând experiența sa tinerilor interesați de acest „aparat sonor” prin activitatea didactică, pe care o face cu multă responsabilitate și dăruire. A pus începuturile învățământului instituționalizat al instrumentului, fondând acum patruzeci de ani clasa de nai în cadrul Institutului de Stat al Artelor „Gavriil Musicescu”, care funcționează până în prezent. În cadrul acesteia, a educat și a lansat în viața muzicală o întreagă pleiadă de instrumentiști, mulți dintre ei reușind să-și impună talentul, să-i urmeze crezul artistic mai departe și să asigure continuitate tradițiilor muzicale autohtone, să promoveze valorile acestora în circuitul de bunuri culturale naționale și internaționale prin intermediul artei interpretative (Vasile Bejenaru, Gheorghe Danilescu, Cătălin Dascăl, Andrei Donțu, Marin Gheras, Mihai Giurgiu, Danil Holban, Nelu Laiu, Igor Podgoreanu, ș.a.). Artist de aleasă cultură muzicală, Vasile Iovu a avansat în pedagogia naiului o serie de principii, metode didactice, verificate și validate în bogata sa practică profesională, pe care le-a expus în lucrarea „Metodă de nai” (două ediții), imprimând o ținută modernă, profesionistă în arta instrumentului. Printre acestea figurează cultivarea emisiei sonore optime, poziția mâinilor, respirația, dezvoltarea articulației specifice naiului, dirijarea coloanei de aer, exersarea agilității, flexibilității, a vibrato-ului, a diferitelor forme de atacuri și moduri de susținere a sunetelor, frazarea estetică ș.a.

A cântat pe cele mai prestigioase scene și săli de concert din lume, arta sa interpretativă fiind apreciată în Europa: Austria (Catedrala Votiv Kirche), Franța (Saint-Julien-le-Pauvre din Paris, Sala de Congrese din Strasbourg), Germania (Sala Mozart din Mannheim, Sala Beethoven din Bonn, Filarmonica din Berlin), Italia (Catedrala Santa Maria), România (Sala Palatului), Cehoslovacia, Elveția, Marea Britanie, Olanda. S-a învrednicit de prețuirea unor personalități notorii din lumea



muzicii. Are în spate alte trei continente, unde a concertat: Africa – Mozambic; America – Canada, Cuba, Nicaragua, Statele Unite ale Americii; Asia – Filipine, India, Japonia, Nepal, Qatar, Sri Lanka; Australia, fapt ce îi înnobilează cariera artistică, conferindu-i valoare și notorietate.

Prezența constantă pe scenele din țară și din străinătate denotă valoarea profesională a lui Vasile Iovu, valoare recunoscută de figuri notorii din lumea muzicii, precum sunt interpreții Maria Bieșu, Mihail Muntean, Ana Strezeva, Natalia Sviridenko, Gheorghe Zamfir, compozitorii Boris Dubosarschi, Anatol Chiriac, Tudor Chiriac, Eugen Doga, Gheorghe Mustea; dirijorii Anatoli Badhen, Yuri Botnari, Vladimir Fedoseev, Boris Frumkin, Traian Ichim, Jansug Kahidze, Constantin Kremet, Gheorghe Mustea, Romeo Râmbu, Alexandru Samoilă.

Ajuns în deplinătatea maturității artistice, Vasile Iovu poate fi considerat un reper pe harta interpretativă a naiului din stânga Prutului. Reprezentant de elită al actului de cultură națională, el rămâne a fi o personalitate muzicală distinctă prin coloratura și valoarea interpretativă dată acestui instrument de tradiție milenară.

Ad multos et felices annos!

Victor GHILAȘ

Rezistența prin cultură a Valentinei Tăzlăuanu

În avantextul numărului omagial al revistei „Sud-Est cultural”, Valentina Tăzlăuanu, redactorul-șef de la înființarea publicației până în prezent, scrie: „Ne place să credem că tot ce ține de cultură reprezintă o formă de rezistență a binelui, a frumosului, a adevărului în fața vicisitudinilor timpului și istoriei”. Timp de un sfert de veac, nouă ne-a plăcut să citim argumentele doamnei Tăzlăuanu de pe pagina nr. 1 a revistei, care ne convingeau despre „întoarcerea la origini” și „cunoașterea de sine”, despre „vocația pentru cultură” și „memoria culturii”, „despre fenomene, paradigme și teatru” și „nevoia de catharsis” etc.

Există sau nu o simbolistică a cifrelor, dar criticul de teatru și cinema, eseistul, publicistul, scriitorul Valentina Tăzlăuanu, născută pe 5 ianuarie 1950, împlinește frumoasa vârstă de 65 de ani atunci când „Sud-Est cultural” face 25 de ani. Fericită coincidență a fost și numirea la cârma revistei a omului potrivit la locul și... timpul potrivit. Într-adevăr, biografia „Sud-Est”-ului s-a confundat cu biografia redactorului, dar și a colaboratorilor și cititorilor. Anume prin statutul său cultivat și, de ce nu, elitist, această publicație, alături de puținele din țară, a „schimbat la față” timpul, lumea, cultura... Programul multiaspectual, obiectivele clare, materialele de calitate, ținuta enciclopedică etc. au creat și susținut acel câmp deschis de creativitate, care a avut și va avea un impact profund asupra lectorilor dintr-un areal cultural tot mai larg, atât general românesc, cât și european...

Revista „Sud-Est” a fost și gazda renumitelor sale colocvii, Valentina Tăzlăuanu jucându-și perfect rolul de organizator și coordonator nu doar a acestor „ședințe junimiste”, ci și a altor mese rotunde, dezbateri, discuții pe teme de actualitate din sfera culturală și de interes general.

Absolventă a Facultății de Jurnalistică a Universității de Stat din Chișinău, își începe cariera profesională în calitate de redactor la Radioul Național (1973–1977), apoi activează în calitate de redactor la Comitetul de Stat pentru Edituri, a fost mai mulți ani șefă a secției „Artă” la săptămânalul „Literatura și arta” (1977–1990 și a fost aleasă viceministru al culturii (1997–2000), dând dovadă



întotdeauna de verticalitate și de curaj civic. La „Literatura și Artă” a susținut insistent publicarea unor recenzii ce criticau filmele adulatoare ale perioadei stagnării și a unor articole ce diagnosticau starea critică a studioului „Moldova-Film”. La acest studiu s-a afirmat și în calitate de scenaristă. Totodată, a scris selectiv recenzii la cele mai reprezentative filme moldovenești, promovând astfel doar valorile veritabile.

În numeroasele articole despre viața teatrală și cinematografică din Republica Moldova, în eseurile și studiile publicate în diverse alte ziare și reviste de profil, în prefețele și articolele pentru volume și antologii și-a etalat stilul inconfundabil, caracterizat printr-un discurs sobru și lucid, printr-un limbaj profesionist și modern, printr-o simetrie bine proporționată, prin ochirea directă în miezul lucrurilor... Ceea ce caracterizează și deosebește scriitura dnei Valentina Tăzlăuanu este o vedere a procesului cultural dintr-o perspectivă de sus: fenomenele culturale sunt prezentate atât printr-o lupă care mărește – nu iluzia, ci realitatea –, cât și printr-o lupă care surprinde orice detaliu. Astfel, asumându-și rolul unui cronicar obiectiv al letopișetelor culturii naționale, Valentina Tăzlăuanu este unul din cei mai buni spectatori cultivați de la noi.

În cărțile sale, reputatul eseist și critic de teatru își / ne demonstrează avizat, concludent și elegant „Măsura de prezență” (1991) în „Discursuri paralele” (2005) într-o „Lume după Hamlet” (2011). Titlul sugestiv al ultimei sale monografii ne trimite intertextual – la shakespeareana „lu-

mea-i un teatru...” și temporal – la tot ce se întâmplă posterior epocii prințului danez.

Atât în primul capitol al acestei cărți, cât și în prefața la volumul bilingv *Patru texte. Patru autori*, Valentina Tăzlăuanu surprinde exact locul și evoluția dramaturgiei naționale, căci, cum scrie autoarea, „Dacă e să ne referim la faimoasa rezistență prin cultură”..., rezistența prin dramaturgie va trebui pusă cu necesitate în relație cu cea prin teatru” (p. 5). Vorbind cu o profundă cunoștință de cauză/e despre dramaturgia basarabeană în texte/contexte, piese, teme, autori, paradigme și compatibilități, Valentina Tăzlăuanu, ca un veritabil teoretician-practician, face acel studiu esențial și necesar de forare din interior spre exterior a relației dificile: dramaturgie versus teatru. Or, criticul doct și obiectiv și-a îndreptat repetat privirea interogativă și inteligentă asupra fenomenului dramaturgic autohton, evitat sau puțin frecventat de alți teatrologi.

Materialul reflecțiilor sale critice sunt regizorii, teatrele, spectacolele din Republica Moldova și din afară, pe care îi vede „în cadru și dincolo de cadru” (p. 71). Fie că „reflectează”, fie că „improvizează”, fie că „face paranteze” cu referire la diverse fenomene culturale, fiecare exercițiu exegetic este, de fapt, o lecție perfect plănuită, scrisă și predată cu o conștiință sinceră și asumată de mentor.

Studiile Valentinei Tăzlăuanu conțin o multitudine de link-uri culturale, la care însă nu te poți conecta dacă nu ai o pregătire artistică elementară și nici nu le poți accesa dacă nu ai pătruns cu dragoste și dăruire, cum face autoarea, în „lumea după Hamlet...”.

Un critic de teatru modern se formează, crește și se legitimează, mai ales, la festivalurile teatrale naționale și internaționale, care, în ultimii ani, și-au mărit numărul. Deci, în cărțile dnei Tăzlăuanu nu lipsesc experiențele și perspectivele sale festivalie-

re, expuse din postura privitorului, a teatrologului, a criticului, a sociologului... „Nevoia de echilibru” a mediului teatral autohton autoarea a simțit-o în necesitatea, temeritatea și continuitatea Bienalelor Teatrului „E. Ionesco”. „Un stil în devenire” a văzut la Festivalul Național de Teatru de la București..., prezentându-ne în numărul mare de „Secvențe de festival”, o gală a celor mai interesante și provocative spectacole, personalități regizorale, repere teatrale est-europene, peisaje cu post-dramatici... Participând și la alte festivaluri internaționale prestigioase, Valentina Tăzlăuanu a avut șansa să dialogheze cu mari personalități din lumea teatrului. Membră a juriilor multor festivaluri teatrale, Valentina Tăzlăuanu revela adevărul unor/despre spectacole, reinventându-și mereu perspectivele... Este membră activă și conștiincioasă a PEN-clubului, a Uniunii Scriitorilor, a Uniunii Jurnaliștilor și a Uniunii Teatrale din Moldova.

Nu doar pe plan internațional, punctul culminant al dialogului dintre critică și teatre sunt mențiunile pe care le desemnează primii și au onoarea să le câștige ceilalți, mai rar viceversa. În mai multe articole, criticul reflectă ambele fețe ale acestei medalii, (de)mascarea reversului fiind cu atât mai savuroasă. Or, la Gala „UNITEM”, Valentina Tăzlăuanu a fost distinsă cu Premiul „Leonid Cemortan” pentru critica teatrală. În același an, acestui Om de cultură înaltă i s-a conferit și titlul de Maestru în Artă.

A scrie despre Valentina Tăzlăuanu vine din nevoia zilnică de a avea valori și de a le promova. A scrie despre revista „Sud-Est cultural” vine din necesitatea veșnică de a avea parte de normalitate și de un viitor. Revistei „Sud-Est cultural” și Valentinei Tăzlăuanu îi/ne dorim să fim ucenici la lecțiile de rezistență prin cultură mulți ani înainte (!).

Dorina KHALIL-BUTUCIO

Filmul „Ultima lună de toamnă” – 50 de ani de la premieră

Там за полями, за лесами, за горизонтами...

Фильм «Последний месяц осени» снятый Вадимом Дербеневым с Евгением Лебедевым в главной роли, мог, по своим достоинствам, прозвучать во всех широтах. Это была большая творческая удача, я бы даже сказал, событие. Он и в самом деле взлетел было, но Иван Иванович Бодюл, бывший в те шестидесятые здесь в Молдавии тем, что принято называть царь и бог и воинский начальник, сорвал его полет.

Сказали – вреден идеологически. Фильм снят по моей повести и по моему же сценарию, а Иван Иванович не выносил меня как писателя. Мы были с ним несовместимы. Художник и политик принадлежат к разным видам, они по-разному воспринимают и мир, и саму жизнь, по-разному видят ее развитие.

У нас с ним были долгие споры по поводу этого фильма.

Вот, к примеру, он мне говорит:

- В этом фильме двое сироток волокут охапку хвороста и тащат за собой полудохлую козу. Давай поедem по Молдавии. Завалены вокзалы дешевым углем, бензин, солярка, электричество стоят копейки, ну кто сегодня ходит в лес за хворостом, тем более посылает своих детишек? Где ты видел таких коз?

- Ваша правда, Иван Иванович, говорю я. Действительно, угля полно, даже мой отец купил тоны две, хотя они ему не очень нужны. Бензин и солярку, чего греха таить, часто излишки сливают в канавы, но дело в том, что художник подчинен своей интуиции, а моя интуиция мне говорит, что там, за полями, за лесами, за горизонтом, нас ждут большие холода, мы будем мерзнуть, и каждая хворостинка будет для нас даром небесным.

- За горизонтом вам нечего болтаться, там работает Политбюро, Высшее руководство страны... Твое дело изображать жизнь такой,

какая она есть на сегодняшний день, но с позиций социалистического реализма. Вот у тебя полусумасшедшая старуха, вернувшаяся с высылки, опять копит добро. Во-первых, многие их тех, кого мы высылали, они там так обстроились, что и не думают возвращаться. Им там даже лучше, чем было здесь. А во-вторых, почему вы изобразили ее полусумасшедшей! Тех, которых реабилитировали, очень зубасты, очень даже в своем уме.

- Побойтесь Бога, Иван Иванович! Из мест высылки возвращаются одни тени, одни оболочки. Их жалеть надо, помогать интегрироваться, а не следить за каждым их шагом. А во-вторых, интуиция мне говорит, что там, за полями, за лесами, за горизонтом, уже пишется великая книга о той, величайшей нашей трагедии, книга, которая возможно, потрясет всех и вся.

- Такая интуиция не что иное как мираж, а миражи мучают тех, кто прогуливал уроки марксизм-ленинизма. Жалко Лебедева, великий актер. И Дербенев поставил прекрасный фильм, но что они изображают? Горькое одиночество. Только что прошел по стране прекрасный фильм «Большая семья». А вы что несете? Смысл твоей повести, а теперь и фильма, это развал уклада жизни, развал семьи, и в полупустой деревне одни умирающие старики. Давай поедem по селам. На свадьбах приглашенных некуда усаживать. Школы полны ребятишек, клубы полны молодежи, общее колхозное собрание некуда вместить, а ты как та скрипучая старуха, все от том, об одиночестве человеческом!

- Иван Иванович, говорю я. Вы и я знаем, что по плотности населения мы занимаем первое место в Советском Союзе, переизбыток рабочих рук, но интуиция мне подсказывает что там, за полями, за лесами, за

горизонтом, нас ждут пустые села, одинокие старики и разлетевшиеся по всему миру родные чада...

- Напрасно тебя допустили к печатному слову. Ты опасен, мажешь все черной краской. Образ солнечной Молдовы гуляет по всему миру, мы народ веселый, радушный, гостеприимный, как говорил Пушкин, племя поющих и пляшущих, а на вашем фильме в зале всхлипывают. На наши деньги нам же всхлипывать?!

- По части песен вы правы, Иван Иванович! «Мой белый город» и «Смуглянку молда-

ванку» поет вся страна, но что мне делать, если моя интуиция мне говорит что там за полями, за лесами, за горизонтом, нам будет уже не до песен, не до плясок...

Прошли полвека. Иван Иванович умолк, царствие ему небесное, уплыл за горизонт Политбюро, на улице стоит новый век, над Кишиневом моросит мелкий дождь, а мы в зале кинотеатра «Одеон» смотрим «Последний месяц осени» Отмечаем его пятидесятилетие, и поседевшая, измученная тяжелой жизнью зрительница, украдкой вытирает слезу...

Ион ДРУЦЭ

Октябрь 2015

P.S. Ne-a impresionat în mod deosebit durerea răvășitoare a Maestrului Ion Druță, provocată de nedreptatea comisă fața de una dintre cele mai inspirate creații ale sale „Ultima lună de toamnă”. Am semnalat în nenumărate rânduri potențialul cinematografic excepțional al scriitorului, prea puțin fructificat în filmul național. Elegia „Ultima lună de toamnă”, cu statut de opera clasică, relevă traiectoria dramatică a filmului autohton: de la fulminanta Ascensiune de la mijlocul anilor 60, consolidată în cazul de față atât de premiile la prestigioasele festivaluri internaționale Cannes, Mar del Plata, cât și de Premiul de Stat al RSSM din

1967, până la Căderea în tentaculele cenzurii comuniste la Ședința biroului CC al PCM din 7 aprilie 1970, unde opera cinematografică de excepție, la rând cu alte pelicule de o autentică valoare artistică, a fost criticată vehement de liderul de partid Bodiul, ceea ce a condus dacă nu de iure atunci de facto la extirparea filmului din circuitul cinematografic pentru aproape două decenii. „Ultima lună de toamnă” a fost reabilitată și readusă pe ecran în 1987.

Lacrimile spectatoarei la revederea peliculei după o jumătate de secol, surprinse de Ion Druță, demonstrează o dată în plus de partea cui a fost și rămâne de-a pururi Adevărul și Dreptatea.

Ana-Maria PLĂMĂDEALĂ

In memoriam Dumitru Blajinu

Cultura Moldovei și a întregului spațiu românesc a suferit în anul 2015 o pierdere incomensurabilă, insurmontabilă și irecuperabilă. Ne-a părăsit întru cele veșnice Dumitru Blajinu – marele muzician, violonist, dirijor, folclorist, compozitor, personalitate polivalentă, reformator și militant al culturii naționale, director de viziuni novatoare în evoluția muzicii neo-tradiționale, mentor, susținător și edificator al unor întregi generații de artiști, interpreți, cântăreți, instrumentiști, aranžori, figură emblematică în istoria artei muzicale autohtone contemporane de sorginte folclorică, model de venerație, inspirație și imitație, veritabil tezaur uman în universul patrimoniului imaterial al țării. A plecat dintre noi molcom, liniștit și blajin, precum însuși numele propriu de parcă îi ceruse, lăsând în suflul tuturor celor care l-au cunoscut, apreciat și iubit un gol imens, o mare durere, un apăsător sentiment de stupeoare.

În perioada pascală a acestui an, întru documentarea la tema de cercetare a istoriei muzicii neo-tradiționale, intenționam să realizez un amplu interviu biografic special cu Maestrul Blajinu, pentru care primisem și acceptul prealabil al Domniei Sale. N-a fost însă să fie. Problemele-i de sănătate îl determinase să tot amâne întvederea noastră, până când am aflat, cu regret, din relatările mass-media, că pe data de 6 iulie s-a stins din viață. Au rămas în urmă amintirile, din păcate, mai puțin mărturisite ale colegilor săi de breaslă, consemnările precare și deseori mult prea superficiale și contradictorii, marcate de vigilența „ochiului ideologic” al partidului dictator, din presa vremii și – desigur – materialele de arhivă, procesele-verbale ale consiliilor artistice, fișele autobiografice, programele de concert, cartoteca înregistrărilor la IPNA – Compania „Teleradio-Moldova”, interviurile cu colportorii folclorici din teren ș.a., apte a dezvoltării, fie și parțial, etapele evoluției sale, tainele procesului anevoios al devenirii, afirmării și dăinuirii sale ca artist, om, personalitate notorie în viața culturală a țării. Rezultatul palpabil și dovada muncii sale titanice rămân a fi însă miile de înregistrări muzicale în fondul de aur al instituțiilor



ei audiovizuale citate mai sus, dar și bogata producție discografică, partiturile creațiilor semnate de Maestrul Blajinu în calitate de autor, coautor și aranžor, inclusiv materialele muzicale, plasate pe site-urile de internet ș.a.

Dumitru Blajinu s-a născut pe data de 10 noiembrie 1934, în comuna Pererâta, plasa Lipcani, județul Hotin, România, într-o familie de lăutari ereditari. Tatăl său, Nicolae, veteran de război, s-a afirmat în perioada interbelică drept unul dintre cei mai iscusiți contrabasiști și țambalagii de prin părțile locului, iar fratele său mai mare, Ion (n. 1930), moștenitor al meseriei paterne, a devenit și el, după marea conflagrație, un bun țambalagiu și acordeonist. Mamă-sa, Elena, era rudă apropiată cu Dochiața, mama lui Grigore Vieru, viitorul mare scriitor al literaturii române moderne. Conform mărturisirilor regretatului muzician, în casa părintească aveau loc frecvente repetiții ale tarafului lăutăresc de nuntă, compus din reprezentanții celor două familii înrudite: familia Vieru (Ion Vieru, n. 1914, „primașul” și violonistul virtuoz, tatăl său Istrate – bracistul și conducătorul formației) și, respectiv, familia Blajinu (tatăl Nicolae – contrabasistul, și fratele său Ion – țambalagiul). Copiii fiind, Dumitru Blajinu și Grigore Vieru asistau deseori la aceste repetiții înaripate, ascultând ore în șir melodiile populare, copleșiți de dulceața și frumusețea timbrurilor instrumentale. Prin anii 1945-1946, la vârsta de 11-12 ani, în componența tarafului familial intră și Dumitru, care reușise deja să stăpânească suficient de bine vioara. Prima

consemnare a evoluției publice a tânărului violonist evocă concertul final al Olimpiadei republicane a artiștilor amatori din anul 1946, în cadrul căruia, asistat de tatăl său la țambalul mic, a interpretat trei melodii: *Vals*, *Marș* și *Polcă* (ANRM, F. 2937, inv. 1, d. 9, f. 4). În anii ce vor urma, protagonistul își perfecționează sensibil măiestria violonistică și cea de acordeonist, cântând pe la nunți, făcând ucenicia și luând lecții particulare de la cei mai buni lăutari ai nordului basarabean și bucovinean, rezidenți în perimetrul cuprins între Edineț, Nouasulița și Herța. Printre aceștia: Nicolae Lupu și Nazarie Bâșca din Marșineț, Mișa Duda din Nouasulița, Stasic Ciobanu din Edineț, Toader Captari din Costiceni. Acesta din urmă, fiind și un vestit meșter de instrumente populare aerofone, îi oferă, în premieră, lecții de nai și-i face cadou unul dintre cele mai bune instrumente construite de el, pe care, în 1969, Dumitru Blajinu îl va pune în mâna lui Vasile Iovu, viitorul maestru de nai, deschizând astfel calea formării unei adevărate școli de nai în ex-RSS Moldovenească.

Au urmat anii profesionalizării, școlarizării academice și activității instituționale. Mai întâi, urmează cursurile externe ale Universității populare a Casei centrale a creației populare „N. K. Krupskiaia” din Moscova (1956–1957), unde studiază teoria muzicii și orchestrația. Se angajează ca instrumentist în orchestra Teatrului Musical-Dramatic „Vasile Alecsandri” din Bălți (1957–1959). Între anii 1960 și 1961 este acordeonist la Casa de cultură din Lipcani. La unul din concertele festive, în scena casei de cultură din Larga îl descoperă pe Mihail Munteanu, viitorul mare cântăreț liric. O scurtă perioadă (1961–1962) activează ca maestru de concert al Ansamblului de Dansuri Populare „Joc” (cond. – Vl. Curbet), iar mai apoi (1962–1965) – în Ansamblul de tineret din Chișinău, condus de reputatul violonist Isidor Burdin, de la care învață cele mai importante metode de lucru cu taraful de concert. Între anii 1966 și 1967 este director artistic și dirijor al Orchestrei de muzică populară a Institutului Politehnic, conduce orchestra ansamblului „Veselia” din cadrul trustului „Kișiniovstroï”, devine laureat al Festivalului internațional al tineretului și studenților (Moscova, 1967).

La răspântia anilor 1967–1968, în cadrul Radioteledifuziunii de Stat moldovenești, astăzi – IPNA Compania „Teleradio-Moldova”, pe valul „noii unde folclorice”, din ex-URSS, Dumitru Blajinu fondează orchestra populară profesionistă de studio „Folclor”, cel mai mare proiect cultural



al său, prin care reușește să lărgască și să consolideze baza unei noi direcții stilistice în evoluția muzicii tradiționale autohtone, cunoscut astăzi sub conceptul de „muzică neo-tradițională”. Orchestra „Folclor” a devenit un veritabil laborator de creație, o instituție culturală de prim rang, un factor și agent social important în peisajul artistic din Republica Moldova. El a contribuit enorm la formarea și afirmarea unor întregi generații de artiști emeriți, cântăreți, instrumentiști, compozitori, aranșori și dirijori (printre aceștia din urmă: Ion Dascăl, Valentin Doni, Petre Neamțu). Timp de peste patru decenii, formarea repertoriului muzical al acestei orchestre a constituit, de facto, un proces de patrimonializare, grație căruia o serie întreagă de elemente ale culturii muzicale orale autohtone au fost convertite, prin fixare scriptică și înregistrare sonoră, în bunuri de patrimoniu imaterial și totodată în subiect al memoriei colective. Pe parcursul a 17 ani (1967–1984), cât timp a fost la pupitrul acestei formidabile orchestre, Maestrul Blajinu a înregistrat, estimativ, circa 1800 de cântece și melodii populare, prelucrări, aranșamente sau stilizări de autor, dintre care 300 de creații de autor, în jur de 40 de melodii instrumentale de diferite forme și 37 de creații în interpretare violonistică proprie.

O direcție importantă în activitatea regretatului maestru constituie culegerea, selectarea, transcrierea și antologarea creației muzicale tradiționale, editarea unei serii de publicații de cântece și piese instrumentale, o bună parte inedite, cele mai multe sub formă de texte muzicale și literare fără acompaniament, iar unele – sub formă de aranșamente.

mente pentru orchestra populară. Printre publicațiile cu valoare antologică se evidențiază: *La vatra satului* (1972); *Primul ghiocel* (1993); *Zi-i, lăută. Cântece, melodii de jocuri populare pentru taraf* (1973); *Ce mi-i drag mie pe lume*, culegere de cântece și piese instrumentale din repertoriul formației de muzică populară „Folclor” (1984); *Satule, vatră frumoasă* (1987); *Cântă inima și dorul* (2000); *Rapsodul Filip Todirașcu* (2002) – o colecție unicat, cu elemente de investigație monografică a repertoriului; *Antologie de folclor muzical. 1107 melodii și cântece din Moldova istorică* (2002); *Alină, dorule, alină. Cântece și melodii populare din Moldova și Bucovina* (2008).

Multe dintre materialele de teren i-au fost prilejuate de activitatea în cadrul Centrului republican științifico-metodic de creație populară și activitate culturală (1985–1994), ulterior – Centrul Național al Creației Populare, unde a ocupat și funcția de șef de secție (2000–2003), responsabil de arhiva fonogramică a acestei instituții.

Prețioasele sale contribuții artistice, didactice și patrimoniale au fost înalt apreciate prin oferirea unor distincții și premii de stat, printre care: titlul de *Artist Emerit* (1982), *Ordinul Republicii* (1994), *Premiul de Stat al Republicii Moldova* (2014), acesta din urmă simbolizând aportul fundamental, de o viață, a jubiliarului octogenar.

Importanța și adevărata valoare a personalității Maestrului Dumitru Blajinu urmează a fi cercetate și redescoperite în continuare. Opera sa, creația muzicală, activitatea dirijorală, interpretativă și didactică, aportul incontestabil la identificarea, inventarierea, fixarea, salvagardarea și valorificarea elementelor de patrimoniu cultural național în contextul modernității merită să fie obiectul unor studii speciale. Ele vor constitui mereu o sursă a recunoștinței, inspirației și bunului exemplu pentru urmași.

Dumnezeu să-l odihnească și veșnică să fie memoria celui care a fost Dumitru Blajinu.

Vasile CHISELIȚĂ

In memoriam Mihai Volontir

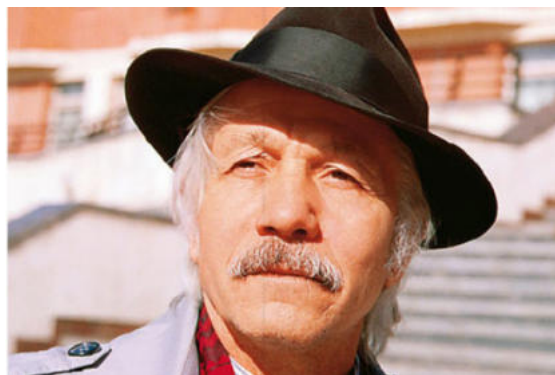
Atât de simplu, atât de neaș la prima vedere, actorul Mihai Volontir se deschide pe neașteptate ca un trimis al unei lumi enigmatice, care te atrage ca un magnet și te cheamă să-i revezi filmele pentru a descoperi până la urmă fenomenul: aici, în această însușire atât de rar întâlnită, se ascunde fascinația irezistibilă a personajelor sale, forța invincibilă de stăpânire a sufletului.

Trecând în revistă rolurile interpretate în teatru și cinematografie de Mihai Volontir, rămâi surprins de faptul că, la drept vorbind, Volontir întruchiează unul și același personaj în diferite ipostaze ale destinului uman. Această calitate a actorului îi face apariția pe ecran și pe scenă mai intimă și mai familiară pentru spectator, conducându-l până la urmă la o tulburătoare autoidentificare cu eroii interpretați.

Actorul își manifestă cu precădere harul, adărând cu înflăcărare și deosebită inspirație la acel tip de reprezentare cinematografică, care relevă momente de o vibrantă tensiune, de un neînchis dramatism.

Cutremurarea actorului față de vitregele destine ce au fost strivite de calvarul istoriei este pe de-a dreptul frapantă. Renunțând la exteriorizări explozive, care îi sunt ostile, Mihai Volontir reușește să redea zbuciumul sufletesc al eroului său printr-o mimică abia perceptibilă. Îi vorbesc doar ochii.

Privirile lui știu să mângâie, să despere, să se revolte, să redea sentimente de cea mai diversă natură. Mobilitatea plastică a actorului vorbește mult mai mult dincolo de replici, Mihai Volontir încetățenindu-se ca excelent reprezentant al mo-



nologului interior. Iată de ce în măiestria sa actricească, un incomparabil mijloc de expresivitate, devine încărcătura emotivă a tăcerii. Anume în astfel de momente spectatorul asistă la destăinuirile unor chinuitoare frământări sufletești, ce dezvăluie speranțele și dramele prin care trece actorul alături de personajul său.

Drama existențială a regăsirii propriului mesaj uman interpătrunde toate rolurile magistrale ale actorului: Ivan Turbincă, Mihai Adam, Carlos Petrace, Dimitrie Cantemir, Ion, Esp, Socrates, Călin Ababii ș.a. Depășind metehnele dramaturgice și regizorale, Mihai Volontir folosește adesea forța de a-și transplanta eroii în alte orizonturi artistice, demiurgul cărora devine însuși actorul. Apogeul „filmului în film” se manifestă în pelicula *Țiganul* al lui Alexandr Blank, în care Mihai Volontir a reușit, în pofida unor curenți regizorale și situații banale, să-și plaseze personajul în universul unei confesiuni umane de o profundă rezonanță.

De la prima la ultima apariție a lui Budulai toată făptura lui Volontir este inundată de sentimentele unui suflet mareș. Spectatorul cutremurat asistă la peregrinările unor sufocante suferințe umane. Timiditatea cu care își exprimă sentimentele confirmă că avem de-a face cu o fire de o rară noblețe și un deosebit rafinament spiritual.

Importanța rolului lui Budulai pentru spectator pare a se datora capacității excepționale a actorului de a-l consola, a-l convinge că orice s-ar întâmpla, oricare cataclisme sociale și politice cu





care ne-am confrunta, există unele virtuți morale și spirituale care nu vor dispărea niciodată.

Nu cred că ar fi o exagerare să considerăm că Budulai a devenit pentru Volontir nu numai un excelent rol, ci, mai curând, un destin. Actorul ne-a dezvăluit un personaj, o viață întreagă, lumea



Mihai Volontir în rolurile sale principale: Dimitrie Cantemir, Ivan Turbincă (*Se caută un paznic*) și Budulai (*Țiganul*)



spirituală a făpturii umane în general. Mai mult decât atât: acest rol poartă amprenta unei involuntare destăinuirii a dramelor existențiale prin care a trecut actorul (și poporul nostru), a sufocantelor deziluzii și dezamăgiri ale neamului. E un rol în care vibrează ecourile triste ale atâtor roluri ne jucate, atâtor năzuințe artistice neîmplinite...

Enigma harului lui Volontir, forța sa invincibilă de stăpânire a sufletului spectatorului trebuie căutate în originile etnopsihologice ale poporului din care face parte, în virtuțile morale ce-l caracterizează. Revelațiile spiritualității seculare ale unui neam, care reverberează cu o fatală persistență în marile talente, predestinează și personalitatea artistică a lui Mihai Volontir. Iată de ce în subconștientul spectatorului se naște convingerea că actorul a pătruns în tainele vieții, a aflat răspunsul la întrebările ce-l frământă.

Acum când inegalabilul și irepetabilul actor Mihai Volontir a trecut în veșnicie, alăturându-se cuminte exponenților de vârf ai generației de aur, am rămas cutremurați încă o dată de fatalitatea neîmplinirii a încă unei personalități artistice de excepție. Ursita tragică nu l-a cruțat pe cel mai fabulos de popular artist al meleagului, care a cucerit sufletele milioane de spectatori, devenind o conștiință și un mit. L-a doborât pe Volontir-omul, ca și pe ceilalți (Ioviță, Lunchevici, Dragan, Loteanu, Vieru, Dolgan, ș.a.), nu boala nemiloasă, ci lipsa aerului artei veritabile, muțenia impusă unui suflet setos de a dialoga cu lumea. Însă nicio forță oarbă nu ar fi în stare să-l desființeze pe Mihai Volontir-actorul, căruia, aidoma personajului său de debut Ivan Turbincă, i-a fost hărăzită nemurirea. Enigma acestui rapsod al eternului uman va dăinui, deoarece denotă încă un pariu câștigat de revelațiile sufletului nostru ancestral, călăuzind noile generații în cunoașterea rosturilor perene ale umanității.

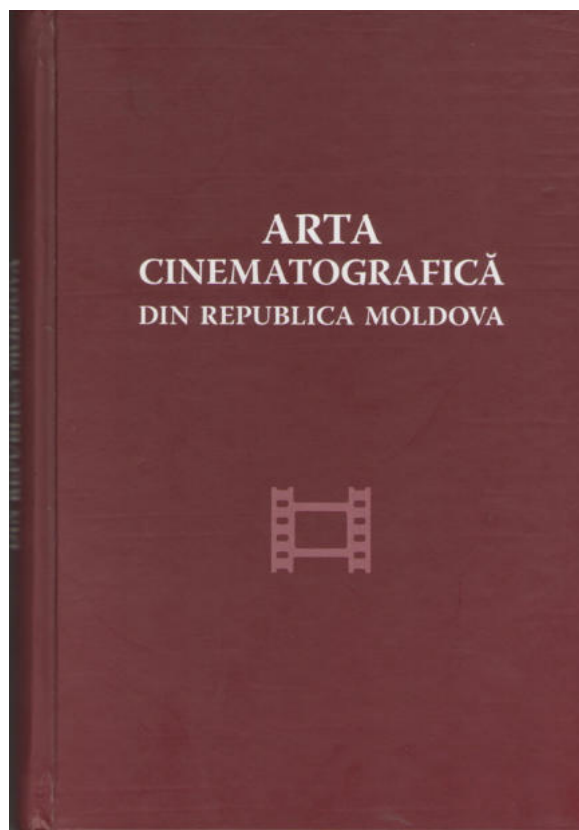
Ana-Maria PLĂMĂDEALĂ

**Arta cinematografică din Republica Moldova,
Chișinău: Grafema Libris, 2014, 640 p.**

Volumul „Arta cinematografică din Republica Moldova”, anticipat de o altă lucrare monografică „Arta muzicală din Republica Moldova: tradiție și contemporaneitate”, ambele apărute în cadrul Centrului Arte Audiovizuale al Institutului Patrimoniului Cultural al Academiei de Științe a Moldovei, constituie rezultatul activității științifice și, pe alocuri, practice, rodul muncii celor trei autori: Ana-Maria Plămădeală, dr. hab. în studiul artelor, cercetător științific principal, Dumitru Olărescu, dr. în studiul artelor, cercetător științific coordonator, Violeta Tipa, dr. în studiul artelor, cercetător științific coordonator. Este salutară această apariție editorială, ea fiind nu doar o noutate științifică din arealul românesc, ci și o memorie în imagini filmice a timpurilor și a oamenilor „sub timpuri”.

Structurat în trei compartimente, studiul relevă interesele științifice, dar și trăirile personale, de multe ori, ale autorilor. Or, filmul de ficțiune și cel de nonficțiune constituie apanajul cercetătorilor Ana-Maria Plămădeală și Dumitru Olărescu, dar și „trădează”, totodată, cunoașterea din interior de către ei a proceselor artistice și non-artistice, ideologice, politice, ca și a unor detalii din laboratorul de creație al filmelor analizate. Altă generație și alt tip de transfigurare artistică prezintă în lucrare și reprezintă ca generație cercetătoarea Violeta Tipa, care urmărește evoluția filmului de animație din Moldova, în special în anii 1970–1980.

Din aceste și alte considerente, desigur, primii doi autori caracterizează în mod detaliat avântul generației lor – șazeciștii, care, cum se știe, a realizat în toate domeniile artei o întoarcere la origini, la izvoare, la mitul național. Dr. hab. A.-M. Plămădeală urmărește calea vieții filmului de ficțiune din Moldova, geneza, afirmarea și căderea lui în perioada 1951–2001. Autoarea utilizează metoda istorică de cercetare, cea estetică, psihologică, mitic-arhetipală, în funcție de valoarea artistică a discursului filmic, dar și de timpul în care a fost creat acesta. Asistăm, astfel, la declanșarea ideilor privind relația scenarist – regizor – actor – operator – compozitor la analiza filmelor lui Emil Loteanu, Mihail Kalik, Vlad Ioviță ș.a. În același



timp, cercetătoarea relevă perspectiva psihologică a eului autorului în evoluția sau involuția imaginarului său artistic, ca și relația estetic – nonestetic, impactul nefast al ideologicului, politicului, al cenzurii în îngrădirea libertății de creație a artistului. În așa fel, un alt aspect asupra căruia insistă și D. Olărescu este relația eul personal al autorului (regizorului, scenaristului, actorului) și eul artistic sau opera de artă (cum sunt prezentați aici E. Loteanu, I. Druță, V. Ioviță, M. Volontir ș.a.). Aproape fiecare peliculă este analizată din două sau mai multe perspective: scenaristul și viziunea lui asupra lumii, regizorul și rolul individualității lui creatoare în transpunerea, transfigurarea imaginarului primului autor (scriitor, scenarist), individualitatea creatoare a actorului, a operatorului, coloana muzicală ș.a. – acestea ar fi, în principiu, perspectivele de abordare a discursului filmic ficțional, întreprins de Ana-Maria Plămădeală.

Prezentând filmul de nonficțiune, cercetătorul D. Olărescu, ca și V. Tipa, face un excurs în istoria documentarului și, respectiv, a filmului de animație. D. Olărescu are în vizor perioada 1928–2011, propunând o clasificare a acestui tip de film în: jurnal de actualități (în care erau abordate diferite teme din viața socială, artistică ș.a.); filmul de scurtmetraj, evidențiind că pelicula *Măria sa Hora* (1959), lucrarea de curs a regizorului E. Loteanu, deschide o altă perspectivă asupra acestui tip de artă; „estetică antidocumentară” numește D. Olărescu specificul filmului *Patria, timpul, cântecul* (1961) al aceuiași regizor E. Loteanu; filme dedicate artei, ansamblurilor de cântece tradiționale, schițe despre artiști.

Rolul scriitorilor-scenariști Gh. Vodă, A. Codru, V. Ioviță ș.a. este relevat în așa-numitul film poetic. Cercetătorul analizează asemenea filme (*Fântâna, Piatră, piatră...*, *Trânta, Nunta*) din perspectiva relației real – simbolic, mitic, evidențiază rolul echipei de creație – scenarișt, regizor, operator – în afirmarea unui mesaj amplu, social-estetic al filmelor, dar și rolul formativ, pentru spectator, al acestora: conștientizarea specificului național și necesitatea armoniei dintre etnic și general-uman în asemenea tipuri de discurs. În acest context, prezintă interes analiza imaginarului artistic al lui V. Ioviță, A. Codru, V. Druc din perspectiva unor motive mito-poetice.

Istoria filmului de animație din Moldova este anticipată de un excurs în istoria acestui tip de discurs artistic pe plan internațional, al celui sovietic inclusiv. Cercetătoarea V. Tipa accentuează astfel și tehnicile/tehnologia creării animației, de aceea la analiza propriu-zisă a acestui tip de film, sugerează autoarea, receptorul ar trebui să fie pregătit întru înțelegerea posibilităților la nivel de transfigurare: volum, animația de păpuși, animația de obiecte, animația prin cartoane decupate, ca și noile tehnologii informaționale.

Autoarea și-a construit discursul critic, urmând anumite principii istorico-analitice: tipul tehnicii de animație, subiectul filmului și, evident, posibilitățile de transfigurare artistică și rolul regizorului, al multiplicatorului, al coloanei sonore, al pictorului. Istoria animației în actuala Republica Moldova este urmărită și interpretată critic, începând cu realizarea artistică a poveștilor lui I. Creangă (regizor A. Mater), accentuând însă asupra filmelor animate realizate la alt nivel artistic din ciclul despre Guguță (pe baza operei lui Spiridon Vangheli), regizor Constantin Bălan, anticipate și acestea de discursul poetic-filosofic al Svetlanei Bodiul în *Melodia, Scara, Elegia*. În filmele pe baza operei lui S. Vangheli este relevat rolul muzicii lui Gheorghe Mustea, al pictorilor în susținerea atmosferei și în înțelegerea mesajului artistic.

Volumul recenzat este, în esență, istoria existenței filmului din Moldova ca artă și ca entitate culturală, este istoria și căderea lui. Nenumăratele trimiteri la sursele de arhivă sau la cele trăite personal de A.-M. Plămădeală și de D. Olărescu (când se referă la istoria creării unor pelicule sau la soarta autorilor, a protagoniștilor filmului) imprimă studiului veridicitate, pe alocuri note subiective, publicistice. În esență însă toți trei autorii fac apel la păstrarea, revigorarea și dezvoltarea celei de-a șaptea artă, întru afirmarea viziunii naționale asupra lumii, dar, în special, a deschiderii spre valorile general-umane și spre contemporaneitate.

Autorii volumului „Arta cinematografică din Republica Moldova” Ana-Maria Plămădeală, Dumitru Olărescu, Violeta Tipa s-au învrednicit de Premiul Academiei de Științe a Moldovei pentru realizări științifice valoroase. De Ziua Independenței a Republicii Moldova, la 27 august, cercetătorilor li s-a decernat Premiul Național pentru merite deosebite în promovarea științei, a cinematografiei naționale.

Ana GHILAȘ

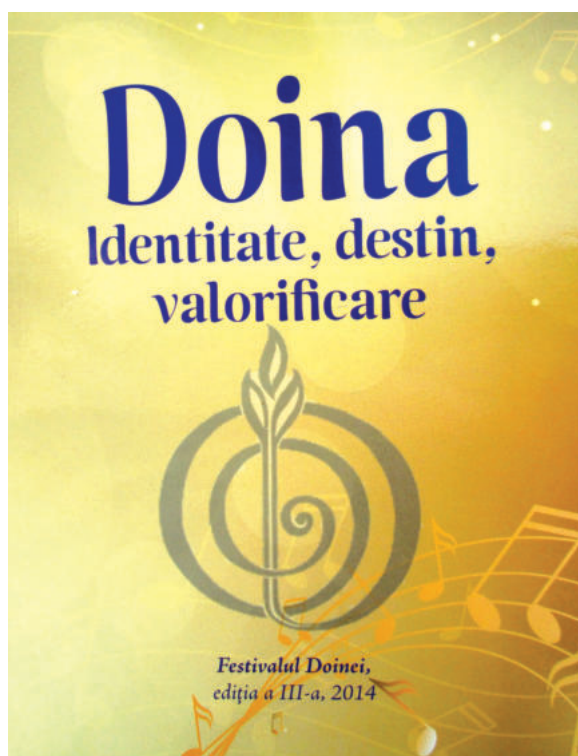
Doina în contemporaneitate

Doina: identitate, destin, valorificare.
Chișinău: Notograf Prim, 2014, 128 p., 21 de transcrieri muzicale, CD cu 22 de înregistrări audio

Cartea de apariție recentă, intitulată „Doina: Identitate, destin, valorificare”, este a treia la număr, care sintetizează rezultatele *Festivalului Doinei* din anul 2014, inițiat acum trei ani. Ca și precedentele, cartea apare sub egida Instituției Publice Naționale a Audiovizualului Compania „Teleradio-Moldova”. Chiar dacă pe anumite segmente se intersectează cu celelalte ediții, fapt ce nu este un dezavantaj, ci mai degrabă manifestă continuitate, aceasta din urmă cumulează și sistematizează incluziv principalele componente ale evenimentului cultural-științific menționat anterior: partea organizatorică, științifică și cea artistică – toate colocate la obiectivele specifice ale actului cultural preconizat. Alături de instituția tutelară, la organizarea și desfășurarea festivalului au fost antrenate și alte instituții din țară, printre care menționăm Ministerul Culturii al Republicii Moldova, Academia de Științe a Moldovei, Centrul Național de Conservare și Promovare a Patrimoniului Cultural Imaterial, Comisia Națională a Republicii Moldova pentru UNESCO, Uniunea Muzicienilor din Moldova, Muzeul Național de Etnografie și Istorie Naturală.

Din punct de vedere al structurii, lucrarea conține un *Cuvânt introductiv* (p. 5-8), comunicările de la simpozionul științific (p. 15-34), un material bazat pe interviu (p. 35-38), un glosar al termenilor de specialitate (p. 98-105). La acestea se adaugă *Lista și Geografia participanților* la ediția a III-a, 2014 a *Festivalului Doinei* (p. 11-13), *Corpusul de melodii* (p. 39-97), *Bibliografie selectivă* (p.106-110), versiunea franceză a *Textului deciziei UNESCO privind includerea Doinei românești în Lista Patrimoniului Cultural intangibil al umanității* (p. 111-112), alte materiale complementare, precum și CD-ul audio atașat volumului.

Cuvântul introductiv, semnat de prof. univ. Constantin Rusnac în cheie eseistică, relevă celor



interesați fenomenul doinei și valoarea estetică a acesteia, prin care individul uman își cântă dorurile, suferințele, tristețile, aspirațiile etc. Autorul vede în *Festivalul Doinei* „un reușit catalizator ce stimulează palpabil revenirea acasă a doinei” (p. 8), îndemnând, totodată, la valorificarea valențelor acestei specii muzicale reprezentative a genului liric.

Focusul analitic al lucrării, asupra căreia vom insista în continuare, este concentrat în jurul celor trei articole științifice prezentate la simpozion, al cărui generic coincide cu titlul cărții.

Primul studiu, scris de dr., conf. univ. Diana Bunea, este axat pe descrierea de ansamblu a *Doinei în Arhiva de folclor a Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice*, care include melodii înregistrate în anii '60 ai secolului trecut în „spațiu

Republicii Moldova, nordul Bucovinei și sudul Basarabiei” (p. 16). Autoarea subliniază că „doina la noi, așa cum se prezintă în colecția arhivei, poate fi apreciată mai degrabă ca *doină-cântec, doină-romanță, doină-baladă*” (p. 17). În acest context, este propus un tabel ce inserează elementele de similitudine și de diferență dintre melodiile de doină și cântecul propriu-zis la nivel muzical, poetic, stilistic, formal, interpretativ ș.a. De asemenea, se încearcă o departajare între doină, categorisită de autoare impropriu drept gen (în loc de specie a genului liric), și stilul doinit. Nu în ultimul rând, semnatară scoate în relief cântarea doinită, prin care se exteriorizează, prin imagini și expresii sugestive, diverse și specifice stări ale spiritului.

Un aspect de sinteză îl are studiul intitulat *Particularități lexicale și fonetice ale dialectului dacoromân și raportul dintre limba literară și graiurile populare în repertoriul Festivalului Doinei*, semnat de dr. Tudor Colac. Analizând repertoriul participanților la cele trei ediții ale *Festivalului Doinei* și la *Festivalul-concurs național al interpreților cântecului folcloric „Maria Drăgan”*, autorul pune în evidență unele trăsături caracteristice ale graiurilor locale raportate la normele expresiei lingvistice cărturărești. Articolul încearcă să ilustreze felul în care actanții celor două acțiuni culturale la nivel practic articulează textele poetice cântate. Confruntând realitatea observată direct la interpreții de folclor, autorul opinează că grupurile de graiuri din Republica Moldova, din regiunile Cernăuți și Odesa au trăsături „comune cu cele din Moldova din dreapta Prutului (...)” (p. 24).

Studiul subsemnatului, *Repere documentare scrise despre doină*, este concentrat pe atestările referitoare la doină, consemnate atât în izvoarele autohtone (cronici, codice, lucrări literare, colecții de melodii ș.a.) cât și în sursele din străinătate – date extrase din mărturiile călătorilor, misionarilor, trubadurilor, preoților, diplomaților etc., aflați în trecere sau stabiliți cu traiul în Țările Române. Probele oferite prezintă cronologia informațiilor, atestate și confirmate documentar, identifică ve-

chimea doinei cu nuanțarea laturii ei estetice, a funcționalității și continuității în spațiul cultural românesc, relatate prin prisma acestor scrieri.

O schiță a portretului de creație a două interprete de seamă ale folclorului de pe Valea Țibleșului (com. Agrieș, Bistrița-Năsăud, România), Lenuța și Teodora Purja – invitate speciale la *Festivalul Doinei*, ediția a III-a, încearcă să contureze Nina Jovmir în materialul *Horitoare autentice la Festivalul Doinei*. Pentru reliefarea portretului, autoarea inițiază un dialog în formă de interviu cu interpretele, deținătoare ale unui vast și divers repertoriu de horea în grumaz, cântecul care exprimă dorul, jalea, singurătatea, suferința, înstrăinarea etc. specific Țării Lăpușului.

Corpusul de melodii conține 21 de piese interpretate de concurenții care au promovat etapa a II-a de preselecție a *Festivalului Doinei*. Autorul transcrierilor muzicale, Gheorghe Nicolaescu, întreprinde efortul de a reda grafic cât mai fidel textele muzicale și poetice, așa cum au fost ele prezentate de interpreți, cu respectarea, pe cât a fost posibil, a graiului local, a ornamenticii și sonorității specifice categoriilor doinite.

De o utilitate aparte se prezintă *Glosarul*, care se dorește a fi un instrument de lucru în vederea comprehensiunii terminologiei uzuale de specialitate, aflată atât în circuitul academic cât și în cel regional, însoțită de explicația cuvintelor sau sintagmelor acesteia.

O reușită a ediției îl reprezintă CD-ul atașat volumului, care include 22 de înregistrări audio de la ediția a III-a a *Festivalului Doinei*, inclusiv recitalul Lenuței și Teodorei Purja.

În ansamblul său, lucrarea este un mijloc de informare cu valoare teoretică (fie și una modestă) și, nu în ultimul rând, de inițiere a interpreților de folclor în maniera de interpretare și receptarea mesajului cântecului de caracter lung, târăgănat. Totodată, atât *Festivalul Doinei* cât și volumele apărute ulterior vin să pună anumite accente privind veridicitatea și corectitudinea comprehensiunii acestei specii lirice muzicale.

Victor GHILAȘ

Tatiana Berezovicova.
Suita instrumentală în creația componistică
din Republica Moldova (secolul XX).
Chișinău: Ed. Pontos, 2015, p. 172

Recenta apariție editorială *Suita instrumentală în creația componistică din Republica Moldova (secolul XX)*, semnată de Tatiana Berezovicova, doctor în studiul artelor, profesor universitar interimar la Catedra muzicologie și compoziție a Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice, nu poate însemna altceva decât un eveniment important produs în cultura muzicală a Republicii Moldova. Prin amploarea sa, prin numărul și calitatea pieselor selectate, prin gradul de profesionalism al analizelor muzicale, monografia se situează în rândul celor mai reprezentative cercetări din muzicologia autohtonă.

Istoria muzicii culte nu cunoaște un gen muzical mai vechi decât cel al suitei instrumentale. Fiindu-i atestată apariția în secolul al XVI-lea, suita a atras atenția compozitorilor din diferite timpuri cu diverse orientări artistice și de stil, continuându-și, până în prezent, spectaculoasa evoluție seculară și care „... prin conținutul expresiv, prin semnificația dramaturgiei și structurii sale, a influențat apariția altor forme și genuri muzicale”.

În mod cu totul deosebit suita s-a dovedit a fi forma ideală pentru opusurile compozitorilor orientați spre izvoarele folclorului muzical. Astfel, alternarea doinei cu melodiile vioaie ale cântecelor populare, ale horelor și sârbelor străbune, au asigurat prezența succesiunii contrastante de mișcare, una din particularitățile de bază a genului de suită. În acest context, autoarea lucrării este convingătoare când susține fructuoasa abordare a suitei instrumentale de către compozitorii din Republica Moldova, a căror activitate, pe parcursul secolului al XX-lea, înregistrează circa 270 de creații.

Structurată tradițional, după principiul unei lucrări de cercetare, ediția cuprinde patru capitole de bază, în care autoarea realizează o prezentare multidimensională a genului de suită instrumentală în creația componistică autohtonă. Acestea sunt precedate de un *Cuvânt înainte*, ce indică premisele realizării acestui studiu și definitivează obiectivul principal al monografiei.



În capitolul I *Etapile evoluției istorice a suitei instrumentale din Republica Moldova*, autoarea delimitează două mari perioade, evidențiind specificul fiecăreia din ele. Prima, cea incipientă, caracterizată prin asimilarea normativelor clasice ale genului, revine anilor 1920–1950. A doua perioadă, cuprinsă între anii 1960–1990, este tratată drept perioadă de maturizare în abordarea genului dat și este împărțită în câteva etape, la fel ca și prima perioadă.

Al doilea capitol, intitulat *Principalele varietăți de gen ale suitei instrumentale*, se axează pe clasificarea parametrilor ce indică varietățile de gen ale suitei în viziunea compozitorilor din Republica Moldova. În baza unor exemple concrete, autoarea examinează aspectul istoric al modelului de gen (preclasic, clasic...).

Cel mai amplu compartiment al lucrării îl constituie capitolul al III-lea – *Structura compozițională a ciclurilor de suită*, compus din cinci subcapitole. Accentul principal aici este pus pe arhitectura suitei instrumentale, care rămâne determinantă în aprecierea formei (bipartită, tripartită...).

Capitolul IV, *Factorii de bază ai unității ciclurilor de suită* a fost rezervat studierii principiilor de gen, stil, limbaj muzical dar și a altor parametri care asigură unitatea compozițională a ciclurilor de suită instrumentală în componistica autohtonă.

Cercetarea include o *Încheiere* de ansamblu, care cuprinde principalele concluzii survenite în urma studiului efectuat, dar și o listă *Bibliografică* selectă, care atrage atenția, în primul rând, prin prezența numeroasă a lucrărilor muzicologilor de

la noi, editate atât în limba română, cât și cea rusă.

Contribuția monografiei este una semnificativă pentru cultura muzicală națională în tot ansamblul ei, deoarece „...analiza procesului de constituire a genului de suită, relevarea direcțiilor și caracteristica etapelor principale parcurse de acest gen, permit nu numai conturarea panoramei generale a evoluției suitei în cadrul culturii naționale, dar și trasarea unor tendințe în dezvoltarea creației artistice moldovenești, în ansamblu”.

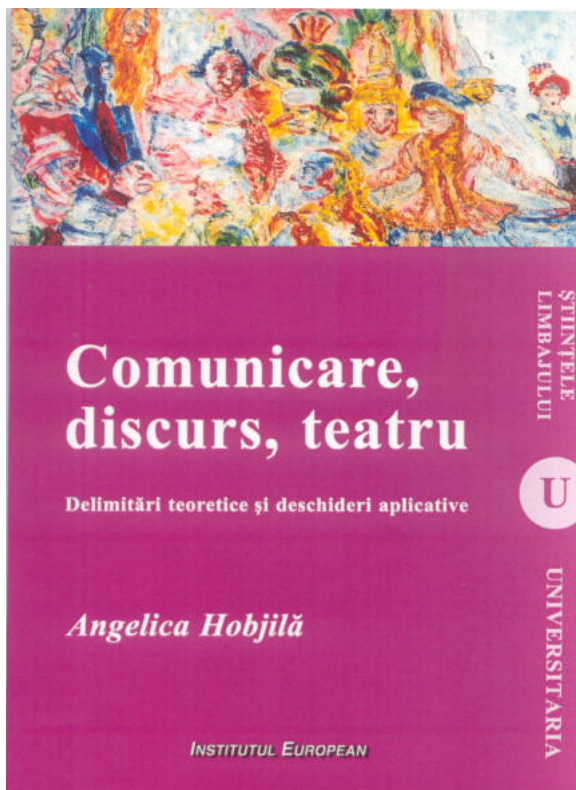
O ultimă subliniere pe care ținem să o facem este că dna Tatiana Berezovicova și-a asumat responsabilitatea de a elabora o lucrare științifică în limba română, care, cu certitudine, își va găsi locul și rostul în istoria culturii muzicale a neamului.

Parascovia ROTARU

Angelica Hobjilă.
Comunicare, discurs, teatru.
Delimitări teoretice și deschideri aplicative.
Iași: Institutul European, 2012, 210 p.

Colaborarea în domeniul științelor socio-umaniste, ca și pluridisciplinaritatea în investigarea diverselor probleme, constituie, la etapa actuală, aspecte importante și stringente în activitatea cercetătorilor și cadrelor didactice. O probă și activitatea cercetătoarei Angelica Hobjilă, doctor conferențiar la Universitatea „Al. I. Cuza” din Iași, care, în colaborare cu colegi din Republica Moldova, investighează probleme ale comunicării interpersonale, didactice, artistice ș.a., un rol special revenindu-i creației lui Spiridon Vangheli. În context, menționăm investigările domniei sale, materializate, până la acest moment, în prezentarea unor comunicări științifice la conferințe internaționale din România și din Republica Moldova, ca și în publicarea articolelor, recenziilor vizând comunicarea în și prin artă (*Armonia artelor în literatura pentru copii a lui Spiridon Vangheli*, în colaborare cu subsemnata (2013), recenzie la studiul *Isprăvile lui Guguță în viziune cinematografică* al Violetei Tipa, doctor în studiul artelor, Institutul Patrimoniului Cultural al AȘM (2014) ș.a.).

Autoarea a șase monografii apărute la editurile Institutului European, Universității „Al. I. Cuza” din Iași, la Casa Editorială Demiurg și la editura „Junimea”, Angelica Hobjilă semnează în 2012 studiul *Comunicare, discurs, teatru. Delimitări teoretice și deschideri aplicative*, apărută la prestigioasa Editură a Institutului European din Iași, unde autoarea a mai publicat încă alte două lucrări. Studiul prezintă un interes deosebit pentru specialiștii în comunicare prin artă, în special cea teatrală și, totodată, pentru mai multe arii curriculare în procesul instructiv-educativ universitar și preuniversitar și merită a fi promovat pentru valoarea ei teoretico-practică, atât pentru cercetătorii din domeniul comunicării, în general, cât și pentru receptorii și interpreții imaginarului artistic dramatic, dată fiind lipsa studiilor de acest tip în spațiul științifico-artistic din Republica Moldova.



Această gamă largă a receptorului-țintă/destinatarului este binevenită și din considerentul că autoarea unește receptorii din domenii adiacente anume prin apelarea la surse teoretice actuale, dar și printr-o cunoaștere amplă a literaturii de specialitate din varii domenii: comunicare, filologie, teatrologie, pedagogie, psihologie ș.a.

Studiul constituie, în primul rând, o sinteză a literaturii ce referă la noțiunile „context”, „comunicare”, „discurs”, „comunicare teatrală” prin abordarea, interpretarea lor de către diferiți specialiști în domeniile respective și în perioade istorice diferite (E. Benveniste, D. Roventă-Frumușani, L. Ezechil, P. Brown & S. C. Levinson, J. Lohisse, J.-C. Abric etc.). Acest aspect al cercetării este binevenit, *recte* necesar pentru orice abordare în științele socio-umane, mai ales ținând seama de

valențele formative, practice: comprehensiunea și utilizarea corectă, în mod adecvat, propriu a termenilor teoretici, ceea ce, deocamdată, în metodologia interpretării imaginarului artistic din domeniul artelor, în special cel dramaturgic-teatral, mai puțin își manifestă prezența.

Structurată în trei capitole, în care sunt abordate consecutiv problemele propuse în titlu, lucrarea are un cuvânt-înainte semnat de dr., profesor universitar Rodica Nagy de la Universitatea „Ștefan cel Mare” din Suceava, care relevă actualitatea studiului, în special prin faptul că autoarea abordează comunicarea ca fapt de limbaj și ca artă și știință totodată. De aceea îi reușește în demersul său „surprinderea trăsăturilor discursului educațional și ale tehnicilor discursive și teatrale” (p. 7). În introducerea autoarei, intitulată ludic și complex totdeodată „în loc de pre-față... Pre-discurs sau... pre-spectacol (al comunicării)”, sunt precizate și explicate obiectivele și structura studiului.

Partea I „Comunicare – discurs – teatru: coordonate teoretice și aplicative” constituie o incursiune în lumea științelor comunicării, fiind accentuate perspectivele contextualizate ale comunicării, comunicarea interpersonală și direcțiile de analiză a acesteia, comunicarea didactică și o altă problemă, comună pentru toate științele ce studiază acest aspect: – rol-mască în relaționarea și comunicarea interumană. „Ca produs, generalizează A. Hobjilă, comunicarea se concretizează într-o diversitate de mesaje (...), într-o diversitate de discursuri (...), ultima fiind „motivată de raportarea particulară a fiecărui locutor, în fiecare situație de comunicare, la coordonatele contextuale (sociale, instituționale, personale (...), culturale (...))” (p. 25). Autoarea demonstrează dexterități de analiză și sinteză prin referirea la noțiunea „discurs” și înțelesurile acestuia de către diferiți cercetători, un excurs teoretic realizat cu pertință și în mod convingător, cu referințe la studii scrise în diferite limbi, în special în ce privește teatrul.

Elementele comunicării se întâlnesc și se unesc în comunicarea cotidiană în care un rol important – în viață și în spectacolul teatral – îl are masca, „un mod de relaționare umană”. De aici și necesitatea cunoașterii aspectelor istorico-teoretice ale discursului teatral pentru cei care realizează/contribuie la dezvoltarea comunicării: pedagogi, regizori, actori, critici de teatru etc.

Comunicarea teatrală este abordată prin revenirea la elementele discursive ale acestuia și la strategiile teatrale. Foarte importante pentru tea-

trologi sunt și notele din lucrare, așa cum spațiul acordat demersului n-a permis desfășurarea pe larg a materiei expuse, dar care ne prezintă o sursă sintetizatoare a evoluției istoriei teatrului, a speciilor dramaturgice și a gândirii teatrale. De aceea se întâlnesc în paginile cărții teoria receptării a lui H. R. Jauss cu cele ale lui U. Eco privind „infinitețea de lecturi posibile” ale unui discurs „pe plan sincron și diacronic” (M. Corti) și, pe de altă parte, „existența modelului de receptare” (I. Pascadi), subsumat gustului estetic al publicului, în general. Astfel că la lectura, analiza și interpretarea textului dramaturgic ori a spectacolului un rol important îi revine metodologiei ce reiese din lecturile receptorului/criticului de teatru. Demersul cercetătoarei A. Hobjilă devine, în acest sens, o posibilitate și o modalitate de aplicare teoretico-practică întru evaluarea comunicării prin artă.

De aici și necesitatea cunoașterii foarte bune, adică adecvate, corecte a limbajului teatral – un „cod valorificat în transmiterea mesajului artistic în cadrul spectacolului de teatru, (...) subsumat artei teatrului, înțelegă ca „artă a cuvântului”, „artă a dicției” și ca „artă a acțiunii”, dar și ca „artă a metamorfozelor” (p. 96). Sunt evidențiate, în contextul acestui tip de comunicare, toate sublimajele, dintre care prezintă interes tipul de scenă și tipul de cortină (aceasta din urmă poate fi: germană/verticală, grecească/laterală, italiană/fluture, franceză, de lumină, de apă etc.), accentuând că se poate vorbi în teatru de un tip de „intertextualitate”, în sensul coroborării textului scris cu cel vorbit, cu „textul gesturilor, cel al mimicii faciale, al dinamicii spațiale a corpurilor, al iluziilor scenografice” etc. Remarc aceste aspecte pentru a argumenta necesitatea investigării, abordării discursului teatral național și din asemenea perspective, ceea ce, cu regret, nu se constată deocamdată în metadiscursul teatral de la noi.

Tot în subcapitolul respectiv sunt evidențiate strategiile comunicării teatrale: cea a dramaturgului, care presupune, în primul rând, necesitatea armonizării literarității textului cu cea a teatralității lui și vizarea, uneori, a publicului-țintă (de exemplu, teatru pentru copii vs. teatru social, teatru politic etc.); strategia regizorală, strategia actoricească, care după K. Stanislavski ar fi „arta trăirii” și „arta reprezentării” sau că actorul „întruchipează” un personaj (îi conferă acestuia corporalitate și individualitate), îl „joacă” (acționează în spiritul lui, al modului în care personajul a fost creat de dramaturg și recreat de regizor) în acest, ultim, sens,

după P. Țuțea, teatrul ar fi „locul unde actorii se mișcă și vorbesc dialogat înăuntrul fanteziei unui autor” (p. 105). Există și strategia actoricească ce constă în „interpretarea” personajului (prin raportare la intențiile dramaturgului și ale regizorului, dar și prin prisma propriei trăiri), actorul acționând și stimulând acțiunea în același timp (p. 105). Un rol aparte în comunicarea teatrală îi revine și strategiei spectatorului, „maniera particulară de raportare a fiecărui membru al publicului la reprezentația scenică, la mesajul acesteia, la performanța teatrală, la valorile vehiculate prin textul-suport, respectiv prin punerea lui în scenă de un anumit regizor etc.” (p. 107). Anume strategia spectatorului, în accepția noastră, constituie deosebirea dintre discursul critic teatral și cel literar, primul accentuând acea „manieră particulară de manifestare la reprezentația scenică”, chiar o anumită doză de empatie, simpatie, antipatie.

În partea a II-a „Tehnici discursive valorificabile în comunicare”, autoarea ia în dezbatere componenta locutorială interogativă a actului comunicativ, cea locutorială enunțiativă și componenta interlocutorială. Sunt explicate și analizate rolul mai multor tehnici de comunicare, pe noi interesându-ne acele tehnici/instrumente pe care le folosește interlocutorul în decodarea mesajului unei comunicări, urmând metodologic ideile lui R. S. Ross și M. G. Ross (p. 154-155): senzația receptorului, interpretarea, comprehensiunea/înțelegerea „ce implică o raportare critică, evaluativă față de ceea ce a transmis locutorul”. Printre factorii ce influențează înțelegerea sunt evidențiați următorii: inteligența receptorului, nivelul vocabularului acestuia, abilitatea de a face asocieri, de a surprinde ideile centrale, cuvintele-cheie, iar noi am adăuga, cu referire la discursul teatral, și imaginile-cheie, mizanscenele, scenografia, muzica spectacolului etc. Celelalte tehnici numite au o mai mică semnificație pentru receptorul textului dramaturgic sau al celui teatral, dar unite împreună (răspunsul, ecoul, reverberarea comunicării (aici: dramaturgice, teatrale), ar constitui elemente ce întregesc structura unui metadiscurs dramaturgic și al celui teatral: „Practic, ipostaza interlocutorială se concretizează, în plan acțional, în succesiunea: percep – decodez/ajung la sens – înțeleg/evaluez/ mă raportez critic la – răspund/reacționez/ dau feedback” (p. 156). Pentru receptorul operei dramatice sau al spectacolului teatral, ultimul aspect „s-ar traduce” prin specii ale criticii de teatru: recenzia, studiul

sau altă formă științifică de receptare și decodare a mesajului artistic.

Partea a III-a abordează „Tehnici teatrale valorificabile în comunicare”, un capitol practic pentru pedagogii care au dorința, capacitățile și cunoștințele să aplice în procesul instructiv-educativ valențele limbajului și ale comunicării teatrale. Esențial este însă modul cum poate fi stabilită relația dintre teatrologie și științele educației, filologie etc. în procesul educativ. De aici, utilitatea tabelor prezentate de A. Hobjilă, realizate după diverse teorii ale comunicării și care vizează indicatorii verbali și paraverbali ai comportamentului comunicativ al locutorului, manifestările verbale, nonverbale și paraverbale ale comportamentului interlocutorului și „traducerea” acestora. Ele sunt urmate, în mod logic, de tehnicile ce pot contribui la formarea și dezvoltarea limbajului teatral, autoarea explicând și valențele lor formative (de exemplu, exerciții de dramatizare a unui text epic, acțiunile „pre-text”, jocul de rol, exerciții de reformulare a unor replici sau exerciții de dicție ș.a.). Un loc aparte este acordat tehnicilor verbale teatrale, cercetătoarea accentuând și relația artelor – teatrul, muzică, literatură, sprijinindu-și conceptele și ideile formativ-educative pe opiniile cercetătorilor K. Stanislavski, V. Vatamanu-Matei, P. Larthomas ș.a. De fapt, bibliografia de la finele lucrării constituie un suport considerabil pentru teatrologi și pentru alți cercetători din domenii adiacente artelor. Îi aflăm aici pe J. Grotowski, *Spre un teatru sărac*, pe M. Corvin, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, pe M.-C. Hubert, *Marile teorii ale teatrului*, pe T. Kowzan, *Littérature et spectacle*, pe A. Popovici, *Limbajul dramatic și orizontul de așteptare estetică*, pe P. Turchet, *Sinergologia: de la limbajul trupului la arta de a citi gândurile celui-lalt*, la psihologie pe P. Ekman, *Emoții date pe față: cum să citim sentimentele de pe chipul uman*, pe V. Vatamanu-Matei *Psihologie și expresivitate scenică*, pe A. Nuță *Inter-realitatea: psihoterapie și spectacol dramatic* ș.a.

Studiul monografic al Angelicăi Hobjilă *Comunicare, discurs, teatru. Delimitări teoretice și deschideri practice*, o sinteză a teoriilor comunicării, în special în ce privește tipul de comunicare teatrală, necesită a fi valorificat atât pentru dimensiunea lui teoretică cât și pentru valențele aplicative (în cercetarea și interpretarea discursului artistic, ca și în procesul instructiv-educativ).

Ana GHILAȘ

LISTA AUTORILOR

AXIONOVA Nadejda, cercetător științific stagiar, Institutul Patrimoniului Cultural al AȘM, e-mail: n_axionova@mail.ru

AGA Ludmila, lector, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

BARBAS Valeria, cercetător științific, Institutul Patrimoniului Cultural, e-mail: valeribarbas@yahoo.com.mx

BOHANTŢOV Alexandru, doctor în studiul artelor, Institutul Patrimoniului Cultural, cercetător științific coordonator, e-mail: bohantsov@gmail.com

CHISELIȚĂ Vasile, doctor în studiul artelor, cercetător științific coordonator, Institutul Patrimoniului Cultural, e-mail: chisvas@yahoo.com

CIURKO Iulia, doctor habilitat în studiul artelor, Universitatea de Stat de arte și cultură, Republica Belarus

DĂNILĂ Aurelian, doctor habilitat în studiul artelor, cercetător științific coordonator, Institutul Patrimoniului Cultural, e-mail: aurelian340@yahoo.com

DRUȚĂ Ion, academician al Academiei de Științe a Moldovei

FOTESCU Irina, doctorandă, IPC

GALAIICU Violina, doctor în studiul artelor, cercetător științific coordonator, Institutul Patrimoniului Cultural, e-mail: violinagalaicu@yahoo.com

GARUSOVA Olga, cercetător științific, Institutul Patrimoniului Cultural, e-mail: garusovaolga@mail.ru

GHILAȘ Ana, doctor în filologie, cercetător științific coordonator Institutul Patrimoniului Cultural, Universitatea de Stat din Moldova, e-mail: ana_ghilas@yahoo.com

GHILAȘ Victor, doctor habilitat în studiul artelor, cercetător științific principal, Institutul Patrimoniului Cultural, e-mail: ghilasvictor@yahoo.com

GÎRBU Ecaterina, lector, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, katerinagbu@gmail.com

KHALIL-BUTUCIOC Dorina, cercetător științific, Institutul Patrimoniului Cultural, e-mail: b_dory2000@yahoo.com

KOROLIOVA Elfrida, doctor în studiul artelor, Institutul Patrimoniului Cultural, e-mail: korels@mail.ru

KRIVULEA Natalia, profesor universitar, doctor în studiul artelor, VGİK, Moscova, Rusia, e-mail: vgik-anima@yandex.ru

NAGACEVSCHI Elena, doctor în studiul artelor, cercetător științific superior, Institutul Patrimoniului Cultural, e-mail: elena.theory@hotmail.com

OLĂRESCU Dumitru, doctor în studiul artelor, cercetător științific coordonator, Institutul Patrimoniului Cultural

PLĂMĂDEALĂ Ana-Maria, doctor habilitat în studiul artelor, cercetător științific principal, Institutul Patrimoniului Cultural, e-mail: arte.audiovizuale@gmail.com

ROTARU Parascovia, doctor în studiul artelor, cercetător științific superior, Institutul Patrimoniului Cultural, e-mail: parascoviarotaru@yahoo.com

STARCIUC Mariana, lector, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, e-mail: mariana.starciuc@mail.ru

TIPA Violeta, doctor în studiul artelor, cercetător științific coordonator, Institutul Patrimoniului Cultural, e-mail: violeta_tipa@yahoo.com

ȚĂRANU Cornel, academician, Academia de Muzică „Gheorghe Dima” din Cluj, România

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 arte.audiovizuale@gmail.com și patrimoniul.cultural.asm@gmail.com și la adresa: Chișinău, bd. Ștefan cel Mare 1, Institutul Patrimoniului Cultural, Centrul Studiul Artelor, bir. 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 1,0 c.a. (40 000 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-jos – 2,5 cm, cu paragrafele de 1 cm. Bibliografia, notele sau lista documentelor citate vor fi plasate conform cerințelor CNAA.

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 (800-1200 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: Axionov V. Studii muzicologice. Chișinău: Media Musica, 2012, p.

Reviste:

Adâscăliței 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 simpoziunilor: 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:

Hârănă 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 biblioteci. In: UniBIB. 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 cu privire la etica publicațiilor științifice în Revista „Arta”, seria „Arte vizuale” și „Arte Audiovizuale”

Revista „Arta”, unica publicație științifică în domeniul artelor din Republica Moldova, urmează politica eticii internaționale a publicațiilor științifice care vizează lupta împotriva contrafacerii și lipsei de onestitate științifică, prevăzute de Codul Eticii Editoriale COPE (Committee on Publication Ethics). Etica profesională contribuie la menținerea calității științifice înalte a manuscriselor prezentate spre analiză colegiului de redacție al revistei și a responsabilității față de cititori. Colegiul de redacție al revistei „ARTA” atenționează asupra inadmisibilității prezenței în manuscrise a diverselor forme de plagiat, fals, fraudă, repetare sau publicare în „surplus” (de exemplu, prezentarea pentru revistă a materialelor publicate anterior), a nerespectării dreptului de autor și a altor abateri științifice care nu corespund politicii eticii publicațiilor științifice și afectează credibilitatea științifică a materialelor publicate.

Lucrările ce nu corespund normelor politicii editoriale a Eticii Științifice, nu vor fi acceptate.

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. 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.

Этические принципы научных публикаций в журнале „ARTA”, серия «Визуальные искусства» и «Аудиовизуальные искусства».

Журнал „ARTA”, единственная научная публикация в Республике Молдова посвященная проблемам искусства, придерживается политики общепризнанных этических норм в сфере научных публикаций направленных на борьбу с научной фальсификацией и недобросовестностью, изложенных в Кодексе редакционной этики COPE (Committee on Publication Ethics). Соблюдение профессиональной этики способствует поддержанию высокого научного качества предложенных на рассмотрение редакционной коллегии журнала рукописей и ответственности перед читательской аудиторией. Редакционная коллегия журнала „ARTA” обращает внимание на недопустимость наличия в рукописях различных форм плагиата, подлога, фальсификаций, повторных или «излишних» публикаций (то есть подачи в журнал материалов, ранее уже опубликованных), несоблюдения принципов авторства и иных форм научной недобросовестности, которые наносят весомый урон уровню и достоверности публикуемого материала.

Рукописи, несоответствующие нормам этики научной публикации, будут отклоняться.