

INSTITUTUL PATRIMONIULUI CULTURAL
CENTRUL STUDIUL ARTELOR

Categoria A

ART A

SERIA ARTE AUDIOVIZUALE

**MUZICĂ
TEATRU
CINEMA**

**Serie nouă
Vol. XXXII, nr. 2**

Indexată în bazele de date

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

CHIȘINĂU ♦ 2023

Colegiul de redacție

Dr. hab. Victor Ghilaș – redactor șef
Dr. Violina Galaicu – redactor-șef adjunct
Dr. Alexandru Bohanțov – secretar responsabil

Dr. George Banu (Paris, Franța)

Academician Mihai Cimpoi

Dr. hab. Aurelian Dănilă

Prof. Jean-Pierre Han (Paris, Franța)

Dr. hab. Nelly Kornienko (Kiev, Ucraina)

Dr. hab. Natalia Krivulea (Moscova, Rusia)

Academician Gheorghe Mustea

Dr. Dumitru Olărescu

Mgr. Maria Pischlöger (Viena, Austria)

Dr. hab. Ana-Maria Plămădeală

Dr. Violeta Tîpa

Academician Cornel Țăranu (Cluj-Napoca, România)

Procesare computerizate și tehnoredactare: Dragomir Șarban

Lector (limba română): Tamara Osmochescu

Lector (limba engleză): dr. Ana Gorea

Lector (limba franceză): dr. Victor Untilă

Lector (limba rusă): dr. Tatiana Zaicovschi

Studiile din acest volum au fost supuse recenzării, discutate în cadrul secției Arte audiovizuale, Centrul Studiul Artelor al Institutului Patrimoniului Cultural, aprobate și recomandate pentru publicare de către Consiliul științific al Institutului Patrimoniului Cultural, proces-verbal nr. 5 din 29 septembrie 2023

Studiile cercetătorilor Institutului Patrimoniului Cultural, publicate în acest număr al revistei, au fost elaborate în cadrul Programului de Stat (2020-2023), proiectul de cercetare 20.80009.1606.12 – Dimensiunea identitară a artelor din Republica Moldova ca factor activ al dezvoltării durabile a societății în contextul dialogului intercultural european. Coordonator: dr. Violeta Tîpa.

Descrierea CIP a Camerei Naționale a Cărții

Arta/Institutul Patrimoniului Cultural, Centrul Studiul Artelor; col. red.: Victor Ghilaș (red.-șef)... – Chișinău: 2023 – ISSN 2345-1181, 2023: Arte audiovizuale. Muzică, teatru, cinema. Serie nouă. Vol. XXXII, nr. 2, 2023. Bibliografie și note la sfârșitul articolului. Tiraj 100 ex.

ISSN 2345-1181

E-ISSN 2537-6136

©Institutul Patrimoniului Cultural, 2023

CUPRINS

◆ ARTA MUZICALĂ

Victor GHILAȘ

Trei dansuri valahe din secolul al XIX-lea în colecția de melodii a lui Edward Jones. 7

Violina GALAICU

Ipostaze ale adaptării melosului psaltic la prozodia și topica limbii române în prima jumătate a secolului al XIX-lea. 12

Vasile CHISELIȚĂ

Problema autenticității în repertoriul orchestrei „Folclor”: politici instituționale ale Teleradiodifuziunii Moldovenești, reflecții în presa sovietică din anii 1970-1980. 20

Dumitru CALMĂȘ

Nivelul de cercetare a genului de sonată pentru acordeon/baian în literatura de specialitate 29

Galina CHIFORIȘIN

Fantezie pe o temă de G. Enescu pentru clarinet și orchestră de Oleg Negruța 36

◆ ARTA TEATRALĂ

Ana GHILAȘ

Identitățile personajului în monodramă 41

Elfrida COROLIOVA

Particularitățile artistice ale regiei lui Alexandru Grecu din ultimul deceniu al secolului XX 45

Dorina HALIL-BUTUCIO (Germania)

Războiul de pe Nistru din 1992 în dramaturgia contemporană din Republica Moldova. 52

Elena PRUS

Modelul dramatic al romanului francez al secolului al XIX-lea 60

Vivien BONDEA (Ungaria)

Relațiile culturii dansului și structura ei socială într-o comunitate rurală moldoveană 66

Svetlana TALPĂ

Dansul folcloric în procesul educațional 72

◆ ARTA CINEMATOGRAFICĂ ȘI TELEVIZIUNEA

Ana-Maria PLĂMĂDEALĂ

Mitul personal al Carpaților reîntregiți al lui Emil Loteanu: ipostaze profesionale 77

Violeta TIPA

Semnificațiile drumului în filmele inspirate din poveștile lui Ion Creangă 81

Dumitru OLĂRESCU

Dilogia cinematografică „Quo vadis, populi?": istorie și destine 89

Alexandru BOHANȚOV

Dileme identitare în contextul globalizării mediatice. 95

Wojciech Adam ŚWIĘCH (Polonia)

Ingerința cenzurii în seriialele și seriialele de televiziune în timpul legii marțiale în Polonia (1981-1983) – context istoric și juridic 101

Natalia KRIVULEA (Rusia)

Esența manipulativă a media vizuală: de la imagini create de om la deepfake-uri generative 108

◆ **ISTORIA ȘTIINȚEI. STUDII INTERDISCIPLINARE**

Constantin MANOLACHE

Academicianul Iakov Prinț (1891-1966) – fondatorul școlii entomologice moldovenești 120

◆ **APARIȚII EDITORIALE**

Elfrida COROLIOVA

Violeta TIPA. Constantin Bălan: ipostazele artisticului 129

Ana GHILAȘ

Эльфрида КОРОЛЕВА. Театр раскрывающий духовные миры 131

Lista autorilor 133

Termene și condiții de publicare a materialelor în revista ARTA. Seria Arte audiovizuale 135

CONTENTS

◆ MUZICAL ART

Victor GHILAŞ <i>Three XIX Century Wallachian Dances in Edward Jones' Melody Collection</i>	7
Violina GALAICU <i>Hypostases of the adaptation of psalter Melos to the prosody and topic of the Romanian language in the first half of the 19th century</i>	12
Vasile CHISELIŢĂ <i>The problem of authenticity in the repertoire of the „Folclor” orchestra: institutional policies of the Moldovan Broadcasting, and reflections in the Soviet press from the 1970s-1980s</i>	20
Dumitru CALMIŞ <i>The research level of the sonata genre for accordion/bayan in specialized literature.</i>	29
Galina CHIFORIŞIN <i>Fantasy on a theme by G. Enescu for clarinet and orchestra by Oleg Negruţa.</i>	36

◆ THEATRICAL ART

Ana GHILAŞ <i>Character identities in monodrama</i>	41
Elfrida COROLYOVA <i>The artistic peculiarities of Alexandru Greco's direction from the last decade of the 20th century</i>	45
Dorina HALIL-BUTUCIOCI (Germany) <i>The war on the Dniester in 1992 in the contemporary drama of Moldova</i>	52
Elena PRUS <i>The Dramatic Model of the 19th Century French Novel</i>	60
Vivien BONTEA (Ungaria) <i>Relations of Dance culture and social structure in a moldavian rural community.</i>	66
Svetlana TALPĂ <i>Folk Dance in the Educational Process</i>	72

◆ CINEMATOGRAPHIC ART AND TELEVISION

Ana-Maria PLĂMĂDEALĂ <i>Emil Loteanu's personal myth of the reunited Carpathians: confessional hypostases</i>	77
Violeta TIPA <i>The meanings of the road in the films inspired by Ion Creangă's stories</i>	81
Dumitru OLĂRESCU <i>Cinematic dialogue “Quo vadis, popule?” by Vlad Druc: history and destinies</i>	89
Alexandru BOHANŢOV <i>Identity dilemmas in the context of media globalization</i>	95

Wojciech Adam ŚWIĘCH (Poland)
The censorship interference in television serials and series during martial law in Poland (1981-1983) – historical and legal context 101

Natalia KRIVULEA (Russia)
The manipulative essence of visual media: from man-made images to generative deepfakes 108

◆ HISTORY OF SCIENCE. INTERDISCIPLINARY STUDIES

Constantin MANOLACHE
Academician Iakov Printz (1891-1966) – the founder of the Moldovan entomological school 120

◆ EDITORIAL PUBLICATION

Elfrida COROLIOVA
Violeta Tipa. Constantin Bălan: the poses of the artistic. 129

Ana GHILAȘ
Elfrida COROLYOVA. Theater revealing spiritual worlds 131

List of collaborators..... 134

Terms and conditions for the publication of materials in the Journal “ARTA”. Audiovisual arts series ... 136

TREI DANSURI VALAHE DIN SECOLUL AL XIX-LEA ÎN COLECȚIA DE MELODII A LUI EDWARD JONES

DOI: <https://doi.org/10.52603/arta.2023.32-2.01>

Rezumat

Trei dansuri valahe din secolul al XIX-lea în colecția de melodii a lui Edward Jones

În centrul atenției demersului se regăsesc trei melodii valahe de dans, în transcripție pianistică, care, alături de muzica altor popoare, sunt incluse într-o culegere de cântece, apărută la începutul secolului al XIX-lea la Londra. Articolul se axează pe analiza morfologică și sintactică a conținutului muzical, încercând să deceleze fațetele discursului sonor, care ar proba apartenența acestuia la fondul muzical românesc. Radiografia, întreprinsă pe parcurs, la nivel de elemente structurale (motiv, frază, profil melodic) și limbaj muzical ca purtător de informație semantică, cognitivă și afectivă (intonajii, scări, moduri, cadențe, modulație), își propune să marcheze particularitățile specifice ale muzicii dansului național în perspectiva melodiilor care se regăsesc în colecția londoneză. Aspectele investigate și concluziile studiului vin să sublinieze ideea interesului manifestat pentru cultura noastră muzicală de tradiție orală și circulația acesteia în străinătate, care, deopotrivă cu recunoașterea calităților ei artistice, configurează specificul etnic redat prin muzică.

Cuvinte-cheie: dansuri valahe, melodii naționale, moduri populare, muzică etnică, frază muzicală, tonulație, modulație.

Summary

Three XIX Century Wallachian Dances in Edward Jones' Melody Collection

In the center of attention of the paper, there are three Wallachian dance melodies in piano transcription, which, together with the music of other peoples, are included in a collection of songs published at the beginning of the 19th century in London. The article focuses on the morphological and syntactic analysis of the musical content, trying to distinguish the facets of the sound discourse, which would prove its belonging to the Romanian musical fund. The radiography, undertaken along the way, at the level of structural elements (motif, phrase, melodic profile) and musical language as a carrier of semantic, cognitive and affective information (intonations, scales, modes, cadences, modulation), aims to mark the specific particularities of the music of the national dance in the perspective of the melodies found in the London collection. The aspects investigated and the conclusions of the study underline the idea of the interest shown for our musical culture of oral tradition and its circulation abroad, which, along with the recognition of its artistic qualities, configures the ethnic specificity rendered through music.

Keywords: Wallachian dances, national songs, folk modes, ethnic music, musical phrase, tonalation, modulation.

În secolul al XIX-lea muzica noastră națională cucerește noi teritorii în spațiul european. Ea se regăsește în diferite culegeri, antologii, creații, prelucrări, aranjamente etc. Una dintre primele mențiuni despre muzica dansului popular din acest secol ne parvine de la galezul Edward Jones, compozitor, aranjour, interpret-harpist, colecționar de muzică. În 1804, la Londra, acesta publică culegerea intitulată "Lyric Airs: consisting of Specimens of Greek, Albanian, Walachian, Turkish, Arabian, Persian, Chinese, and Moorish National Songs and Melodies [...] to which are added, Bases for the Harp, or Piano-forte [...]" („Arii lirice:

compuse din exemple de cântece și melodii naționale grecești, albaneze, valahe, turce, arabe, persane, chinezești și maurești [...] la care se adaugă basuri pentru harpă sau piano-forte [...]"), colecție rezultată în urma călătoriei autorului în Levant. Volumul include muzica a trei dansuri românești, fără a fi precizată proveniența zonală și sursa de informare. Absența acestora însă nu diminuează valoarea muzicologică a documentelor.

Cum au ajuns aceste melodii în colecția autorului? Conform unor surse, compozitorul englez de muzică barocă, basul Richard Leveridge ar fi primit de la prietenul lui Dimitrie Cantemir,

ducele francez de Guisse două hore “A Wallachian Dance” („Un dans valah”) și “Matràki, or, The Wallachian Dance” („Matràki sau Dansul valah”), pe care le-ar fi publicat în anul 1727 la Londra în lucrarea “A Collection of Songs, with the Musick by Mr Leveridge in Two Volumes” („O colecție de cântece pe muzica D-lui Leveridge în două volume”), iar E. Jones le-a republicat în secolul următor în culegerea menționată mai sus [2]. Ceea ce este cert se referă la faptul că lui R. Leveridge, într-adevăr, îi aparține lucrarea amintită, care a fost editată în două volume, conținând, în total, 42 de piese – 22 de piese (volumul I) și 20 de piese (volumul II) – pentru voce, două voci, bas continuu, flaut drept, vioară, dar niciuna dintre acestea nu figurează cu denumirile care ne interesează. O altă lucrare a acestui autor, apărută anterior sau ulterior și nici în anul 1727, cu titlul la care ne-am referit, nu cunoaștem. Neavând acoperire documentară peremptorie la etapa actuală a cunoașterii, ne permitem să afirmăm că, relatarea lansată rămâne a fi una ipotetică, lăsând loc deschis unor viitoare cercetări.

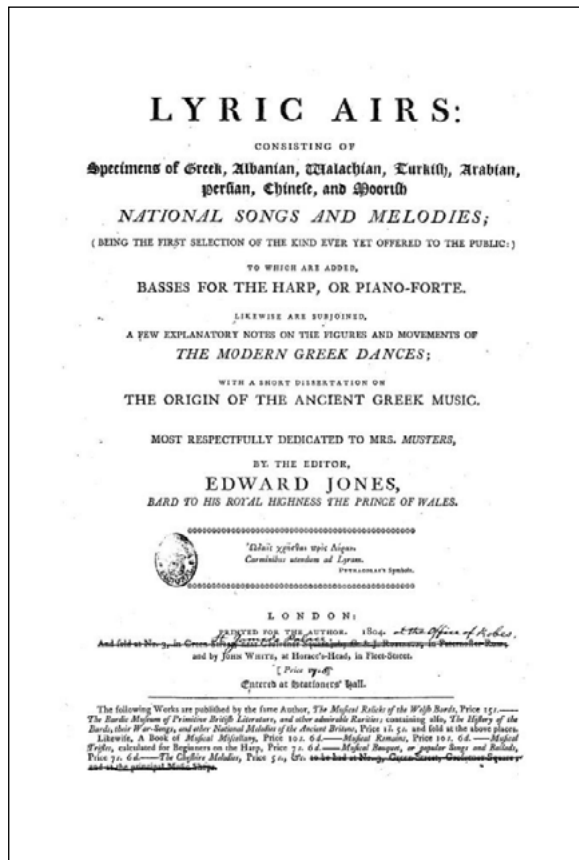


Foaia de titlu a lucrării *A Collection of Songs, with the Musick by Mr Leveridge in Two Volumes* (1727)

Revenind la esența problemei, menționăm câteva detalii despre culegerea lui E. Jones. Partea ei introductivă, care precedă conținutul notografic, este rezervată unor explicații în care sunt prezentate date despre desenul coregrafic al dansurilor grecești moderne, despre muzica antică grecească și cea națională turcească. Totodată, cititorului îi este oferit un comentariu referitor la elementele structurale ale mișcărilor în care se desfășoară dansul numit „Matràki sau Dansul valah” (“Matraki, or, The Wallachian Dance”). Comparându-l cu figurile și pașii dansurilor grecești, autorul precizează că cel valah „este mai puțin variat, atât în figură, cât și în pas (...)”, având „o afinitate mică sau deloc. Mișcarea este lentă și necesită multă precizie. Dansatorii se țin de mâini, iar cea mai esențială parte a misiunii acestora constă în a bate ritmul cu picioarele și în a se întoarce spre dreapta, în timp ce bat cu piciorul stâng, și spre stânga – când bat cu dreptul. Mai întâi bat o dată, apoi de două ori sau dublu, se separă și bat din palme, după care mișcarea este mai rapidă, dansatorii bătând ritmul de trei ori, atât cu mâinile, cât și cu picioarele.” (“is less varied, both in its figure and step (...)”, having “bears little or no affinity. The movement is slow, and requires much precision. The dancers are joined by the hands, and the most essential part of their duty consists in beating time with their feet, and in turning, as they beat with left foot, to the right, and, when with the right, to the left. They first beat once, then twice, or double, disengage, and clap bands; after which the movement is more rapid, the dancers beating time thrice, both with their bands and feet.”) [1, p. 2]. Despre latura artistică a celorlalte două dansuri, în afară de muzica transcrisă, – mișcări, participanți, formă de desfășurare, componență, alte cunoștințe despre identitatea acestora sursa citată evită să ofere detalii.

Piesa, intitulată *Matràki sau Dansul valah*, cu indicația de tempo *Moderato*, chiar dacă în unele motive apar formulele ritmice de excepție, precum este trioletul, nu ar avea caracter de sârbă. Precizăm că, în nomenclatorul coregrafic de la noi, dansul cu denumirea „Matràki” nu este cunoscut. Posibil ca autorul să-i fi asemuit sau a confundat onomastica cu arta marțială națională turcească cu același nume, inventată în secolul al XVI-lea de către istoricul și miniaturistul otoman Nasuh Efendi, supranumit Matrakçi sau Matraki, datorită acestui joc. Aidoma celorlalte două incluse în colecție, melodia dansului este scrisă cu

notație guidonică în aranjament specific tehnicii de pian, având o desfășurare amplă.



Foia de titlu a culegerii *Lyric Airs: consisting of Specimens of Greek, Albanian, Walachian, Turkish, Arabian, Persian, Chinese, and Moorish National Songs and Melodies [...]* to which are added, Bases for the Harp, or Piano-forte de E. Jones (1804)

Patru fraze pătrate (16 și 8 măsuri) ale piesei se înlănțuiesc în succesiunea ABCB, fiecare dintre ele repetându-se. Acestea sunt urmate de alte cinci fraze, DEFGH, trei dintre ele fiind de tip pătrat – DEG (8 măsuri), celelalte două au fraze formate din 14 măsuri (F), având două măsuri în plus, și 6 măsuri (H) cu două mai puțin. Melodia se desfășoară pe cadrul unei măsuri binare de 2 timpi cu ritm bisilabic. Desenul melodic este dominat de un contur zigzagat cu cadențare descendentă, având ca sunete finale: treapta I în frazele D și E, treapta III în fraza F, treapta V în frazele G și H.

Componenta sonoră a dansului are la bază moduri heptatonice cu intonații specifice muzicii noastre etnice, care scot în evidență originea lui instrumentală. Prima frază A se așază pe scara mixolidicului, mod popular de stare majoră cu intervalul caracteristic *septima mică* pe tonică (*septima mixolidică*). Conciziunea diatonică se observă

și în următoarele trei fraze BCB. Angrenajul sonor al următoarelor cinci fraze care intră în compoziția piesei, de asemenea de factură instrumentală, se deplasează către un alt centru gravitațional.

Melodia dansului suportă procesul de trecere prin tonulație, care nu prevede schimbarea configurației modale (alias modulația), ci angajează doar despărțirea de tonalitatea inițială și deplasarea ei într-un sistem funcțional nou, spațiul melodic, în cazul de față, transferându-se la o cvartă perfectă ascendentă către un alt centru gravitațional: din majorul *mixolidic* (construire pe sunetul *fa*) în majorul *ionic* (construire pe sunetul *si bemol*) – tonulație la subdominantă, pentru ca mai apoi firul sonor să adopte un mod neobișnuit de *do* cu treptele III și VII oscilante, care vădesc instabilitate sonoră pasageră la nivel de înălțime în construcția frazei H. Aceste deplasări funcționale (gravitaționale) reprezintă mutații de natură temporară, după cum digresiunile liniei melodice nu sunt definitive, aceasta revenind la planul tonal inițial al discursului muzical. Arhitectura sonoră oferită de fundalul armonic al acompaniamentului are particularitatea că, în relația sa cu melodia, acesta nu întotdeauna se delimitează funcțional de ea. Îmbinând figuri arpeggiate, note de acord, planul sonor secund, deseori, se asociază cu fluxul melodic, asumându-și mezialianța cu linia superioară.

15 MATRĂKI. or, The Wallachian Dance.

Matrăki sau Dansul valah publicat în culegerea *Lyric Airs ...* de E. Jones (1804, p. 18)

Melodia *Dansului valah*, care se regăsește în culegere (fără să-i fie specificată denumirea precisă), are arhitectura ternară izometrică, compusă din câte opt măsuri fiecare, cu următoarea particularitate: prima frază se încheie pe medianta superioară (treapta III), iar a doua și a treia – pe tonică (treapta I). Toate frazele sunt compuse din câte opt măsuri. Elementul structural A este alcătuit din două motive repetate identic. Și celelalte unități melodice BC, la fel, sunt organizate frazal. Primele patru măsuri ale frazei a doua B constau din celule melodico-ritmice identice, dezvoltate canonic în mers descendent la secundă, care subintind motivul, iar topica următoarei semifraze consistă dintr-un motiv antecedent și altul consecvent. Ultima frază melodică este construită în formă de variațiune motivică, în primul rând ritmică, ilustrând un relief (mers) sinuos în limitele unei cvarte. Măsurile unu-patru se caracterizează printr-un parcurs sincopat. Formulele sonore auxiliare cu rol decorativ, care suplimentează linia melodică de bază, acestea fiind apogiaturile (simple, duble), în general scurte, anterioare, rezolvate descendent, creează o anumită tensiune muzicală. Termenul *Affettuoso*, care se regăsește la începutul piesei, vine să indice asupra ethos-ului melodiei, a exprimării caracterului ei afectiv și a expresivității acesteia, sugerând, probabil, și specificul de executare a unui dans din repertoriul saloanelor. Materialul sonor are la bază modul diatonic de factură mixtă lidico-mixolidic cu treapta a IV-a mobilă (construire pe sunetul *sol*), care îmbină elementele lidicului și ale mixolidicului, caracteristice folclorului muzical românesc. Asocierea organică a celor două moduri denotă *cvarta mărită* pe tonică (componentă a formațiunii modale lidice), care conferă melodiei expansivitate suplimentară, și *septima mică* pe tonică (componentă a formațiunii modale mixolidice), care posedă o nuanță sonoră depresivă față de majorul natural. Diviziunea modală a octavei, din cauza treptei a IV-a ridicată, ia înfățișarea pentacord + tetracord (5 + 4):



Un dans valah publicat în culegerea *Lyric Airs* ...
de E. Jones (1804, p. 15)

A treia piesă din colecția îngrijită de E. Jones, intitulată ca și precedentă, *Dans valah*, dar în *Alle-gro*, are un caracter vioi, energic, vădind însușirile unui joc, care se încadrează în categoria celor cu mișcare rapidă. Compoziția muzicală lăasă impresia îmbinării prin colaj a două dansuri într-un tot integrat. Destinată interpretării la pian, melodia are o organizare sonoră bimodală (major-minor), cu un număr extins de măsuri. Frazele muzicale sunt, în general, simetrice, adică egale ca dimensiune, cu o singură excepție (fraza B), în care se expun idei melodice, șapte la număr, având ordinea ABCDEFG (8 + 12 + 8) + (8 + + 8 + 8 + 8). Episodic se constată fluctuația treptelor modale. Textura melodiei se suprapune pe fundalul unui acompaniament nepretențios, de felul celui simplist. Structura sonoră este predominant diatonică, fiind însoțită pe alocuri de inflexiuni modale.

În fraza A vom recunoaște două semifraze cu formule melodice și ritmice identice, având ca trăsătură funcțională modul popular lidic (construire pe sunetul *re*), cu o caracteristică calitativă de *cvarta mărită* pe tonică (*cvarta lidică*), disonanță apelativă rezolvată orizontal noninterpolat. Arcul melodic se extinde pe un ambitus care nu depășește sexta. Frazele B și C relevă trei și, respectiv, două semifraze ușor variate. Acompaniamentul are un aspect arpeggiat, combinat cu un *tremolando* al acordului *re* major placat, rezultat din repetarea rapidă a sunetelor asociate ale acestuia. În fraza C, linia melodică, dublată de basul mâinii stângi la interval de decimă, este brodată pe fundalul unei pedale ritmice ostinato în formulă excepțională de cvartolet, care se repetă pe firul unității muzicale, fără a influența mișcarea celorlalte voci. Efectul expresiv, rezultat în urma confruntării ritmurilor – a unuia dinamic, a altuia static, inactiv –, este dat de noua atmosferă sonoră creată, care subliniază o altă culoare și percepție a mesajului artistic, accentuându-i contrastul tematic și sugestia unei scriituri elegante.

Structura muzicală și cea ritmică a următoarelor fraze DEFG ale dansului au asemănări cu cele precedente. Melodia este una la fel de viguroasă cu însemne specifice muzicii noastre etnice. Se impun și aici construcțiile motivice care, din punct de vedere modal, aparțin scării diatonice. Iese în evidență profilul melodic, fix, constituit din utilizarea a două formațiuni modale populare omonime, de aceeași stare, minoră, care adoptă prin împrumut sau contaminare o structură diferită. Prin prezența sensibilei în rezoluția caden-

țială, în canavaua acestora se observă amprenta sistemului tonal.

Un dans valah publicat în culegerea *Lyric Airs* ...
de E. Jones (1804, p. 19)

Fraza E vine cu inflexiuni sonore (schimbarea înălțimii), care denotă prezența frigidului cu treapta II coborâtă, iar următoarea frază F se impune prin prezența minorului „Bach”, având alterate treptele VI și VII prin ridicare cromatică. Se mențin prin repetare ostentativă celulele muzicale, fapt ce-i conferă melodiei o tentă lăutărească. Constanța sunetului *la* în linia inferioară a facturii muzicale a pianului, care se menține pe parcursul frazelor E și G, reprezintă un tip al principiului ostinato de ordin melodic. Acesta conferă discursului sonor o dimensiune suplimentară, care susține reciprocitatea în relațiile de simultaneitate, nuanțează conturul intonațional, asigură o sonoritate contrastantă mișcării vocilor, iar pe altă parte, subliniază și întărește stabilitatea centrului gravitațional, precum și poziția înălțimii modului.

Digresiunea modulatorie a cursului melodic al dansului, despre care menționăm anterior, poartă un caracter vremelnic, așa cum după trecerea din structura *re* major în cea a lui *la* minor, planul sonor revine în forma de organizare sonoră inițială, urmând parcursul „qui egrediebatur et

revertebatur” („du-te-vino”) cu reinstalarea configurației sistemului funcțional precedent al piesei. În așa fel, contrastul muzical, creat dintre formațiuni modale diferite, primenește și diversifică fondul estetic-emoțional, împrăștiează forma de comunicare, înnoiește desfășurarea discursului muzical, atrage varietate de culoare și caractere, generează un climat sonor de altă calitate.

În baza celor expuse, vom sintetiza următoarele concluzii.

Documentele muzicale incluse în colecția lui Edward Jones reprezintă un exemplu de valorificare editorială și de vizibilitate a muzicii noastre etnice care, depășind hotarele țării, se impune în circuitul valorilor culturale europene. Muzica instrumentală, destinată dansului, posedă un limbaj universal, fapt ce-i asigură difuzarea și percepția ei pe arii mai extinse, comparativ cu cea bazată pe text literar. În istoriografie sunt înscrise specimene de muzică ale unuia dintre cele mai reprezentative genuri artistice ale culturii orale naționale, cultivate la începutul secolului al XIX-lea atât în mediul național țărănesc, cât și în cel monden. Este și o expresie, fie și una modestă, care a atras atenția străinilor asupra valențelor artistice ale muzicii și culturii dansului de la noi, care permite să proiecteze în spațiul occidental elementul identitar ca formă de decantare a imaginii profilului etnic. Văzută prin prisma celor trei dansuri, muzica națională face primii pași pe făgașul europenizării, constatare ce se întemeiază pe prezența scărilor diatonice și lipsa celor cromatice (absența secundelor mărite) în materia sonoră analizată, vădind eliberarea ei treptată de influențele orientale.

Referințe bibliografice:

1. Jones E. *Lyric Airs: consisting of Specimens of Greek, Albanian, Walachian, Turkish, Arabian, Persian, Chinese, and Moorish National Songs and Melodies* [...] to which are added, Bases for the Harp, or Piano-forte [...]. London: Printed for The Author, 1804.
2. Disponibil: <https://dragusanul.ro/categoria/lautaria-romaneasca/page/4/> (vizitat 22.03.2023).

Victor Ghilaș

E-mail: ghilasvictor@yahoo.com

ORCID: orcid.org/0000-0001-5011-36

IPOSTAZE ALE ADAPTĂRII MELOSULUI PSALTIC LA PROZODIA ȘI TOPICA LIMBII ROMÂNE ÎN PRIMA JUMĂTATE A SECOLULUI AL XIX-LEA

DOI: <https://doi.org/10.52603/arta.2023.32-2.02>

Rezumat

Ipostaze ale adaptării melosului psaltic la prozodia și topica limbii române în prima jumătate a secolului al XIX-lea

Dacă secolul al XVIII-lea a inițiat – prin *Psaltichia Rumânească* de Filotei sin Agăi Jipei – procesul autohtonizării cântării psaltice din arealul românesc, iar mai apoi i-a asigurat un curs ascendent, prima jumătate a secolului al XIX-lea marchează zenitul demersului, aducând în prim-plan personalități precum Macarie Ieromonahul și Anton Pann.

Atât conceptul macarian de românire a cântării sacre, cât și realizările lui Anton Pann pe acest făgaș au o certă valoare artistică și instructivă și, la vremea lor, s-au afirmat ca atitudini și modele de urmat. Totodată, bizantinistica actuală insistă pe caracterul limitat al acestor contribuții, arătând că cei doi precursori s-au raportat doar la cântarea constantinopolitană de după 1814 și nu au valorificat vechea muzică liturgică autohtonă, nu au luat în calcul cântarea psaltică de la sate, apropiată de matricea folclorică, au ținut în special textul cântării de strună și nu fondul muzical, care se modifică doar în mică măsură.

Cuvinte-cheie: Macarie Ieromonahul, Anton Pann, traducerea repertoriului muzical-religios în limba română, muzicalitatea limbii române.

Summary

Hypostases of the adaptation of psalter Melos to the prosody and topic of the Romanian language in the first half of the 19th century

If the 18th century initiated - through *Psaltichia Rumânească* by Filotei sin Agăi Jipei - the process of autochthonization of psalter singing in the Romanian area, and then it ensured its upward course, the first half of the 19th century marks the zenith of the approach, bringing in the foreground personalities such as Macarie Hieromonk and Anton Pann.

Both the Macarian concept of Romanization of sacred singing, as well as Anton Pann's achievements in this domain, have a certain artistic and instructive value and, in their time, were affirmed as attitudes and models to follow. At the same time, the current Byzantinistics insists on the limited character of these contributions, showing that the two precursors only referred to Constantinopolitan singing after 1814 and did not capitalize on the old autochthonous liturgical music, did not take into account the psalter singing from villages, close to the folkloric matrix. They aimed especially at the text of the pew singing and not at the musical background, which changes only to a small extent.

Keywords: Macarie Hieromonk, Anton Pann, translation of the musical-religious repertoire into Romanian, the musicality of the Romanian language.

Dacă secolul al XVIII-lea a declanșat – prin *Psaltichia Rumânească* de Filotei sin Agăi Jipei – procesul autohtonizării cântării psaltice din arealul românesc, iar mai apoi – a se vedea *Anastasi-matarul* anonim (manuscrisul românesc nr.1106), *Psaltichia românească* a lui Ioan sin Radului Duma Brașoveanu, *Antologhionul românesc* al lui Constantin Ftori Psalt al episcopiei Râmnicului -- i-a asigurat un curs ascendent, secolul al XIX-lea

marchează zenitul demersului, aducând în prim-plan personalități precum Macarie Ieromonahul și Anton Pann. Prezentul expozeu se va referi la opera acestor înaintași, văzută din interiorul momentului istoric de care se leagă, din perspectivă contemporană, dar și din unghiul de vedere al unei interrelaționări și evaluări comparative.

Înainte de a aborda creația lui Macarie Ieromonahul vom puncta câteva repere biografice.

Baștina ilustrului psalt este satul Perieți, județul Ialomița, dar anul nașterii sale rămâne nesigur (se vehiculează uneori 1770 [5, p. 87 și 12, p. 90], iar alteori 1780 sau 1785 [14, p. 28]). Vădind vocație muzicală și religioasă este adus de către părinții săi la mănăstirea Căldărușani, unde se inițiază în arta cântării bisericești. Dovedind pricepere în ale psaltichiei, Macarie intră în grația Mitropolitului Dositei Filitis, care îl aduce la București și îl încredințează lui Straton, protopsaltul Mitropoliei. După ucenicia la Straton, Macarie își desăvârșește cunoștințele muzicale cu dascălul Constandin, discipolul lui Șarban, protopsaltul Țării Românești.

În 1817, când Petru Efesiul deschide o școală la biserica Sfântul Nicolae-Șelari cu instruire după sistemul hrisantic, Macarie se înscrie la cursuri și însușește noua teorie a muzicii psaltice.

Începutul carierei didactice a lui Macarie este localizat, prezumtiv, în 1812, când episcopii Iosif al Argeșului și Constandie al Buzăului solicită înființarea pe lângă Mitropolia Bucureștiului a unei școli de muzică ecleziastică și invitarea lui Macarie „să paradosească (predee – nota noastră) musichia, dându-i-se toate cele trebuincioase, cum și leafă” [apud 8, p. 43]. În 1815 un grup de boieri târgovișteni se adresează Eforiei Școalelor cu o cerere similară, în care, iarăși, figurează numele lui Macarie – „om cu știință la meșteșugul cântării” [apud 8, p. 43]. Nu există documente care ar proba că Macarie a răspuns solicitărilor (se pare că, în primul caz, școala nici nu a luat ființă [8, p. 43]); important este că el dobândise la acea oră faima unui pedagog iscusit.

În 1819, la înscăunarea lui Dionisie Lupu ca mitropolit al Țării Românești, Macarie rostește discursul de investitură. În același an, 1819, Dionisie Lupu organizează, în cadrul Mitropoliei, o școală de muzică psaltică „pre graiul limbii noastre” și îl numește pe Macarie epistat (director) al acesteia [5, p. 87; 8, p. 57; 12, p. 91; 2, pp. 150-151]. Totodată, Dionisie Lupu îl însărcinează cu tălmăcirea din grecește în românește a tuturor cântărilor necesare serviciului religios: „Deci preasfinția sa știindu-mă pre mine smeritului între ieromonahi, desăvârșitu întru amândouă sistemele, îndestulatu cu iscusința cea de mulți ani și cu dreaptă socoteală de a preface și a le aduce pre acestea în graiulu patriei în cea mai cuviincioasă și nestrămutată a lor înființare și aprinsu cu râvna ca unulu ce și pe sistima cea veche nu puțin cărți în limba noastră am prefăcutu și cântări am alcătuitu, chemându-mă mi-au poruncitu ca toate cărțile sistimii cei noao să le prefacu românește și

să le paradosească” [9, p. 6].

Fiind vorba de un volum de muncă uriaș, i s-a propus să colaboreze cu alți doi muzicieni de prestigiu -- Anton Pann și Panait Enghiurliu. Or, Macarie a preferat să lucreze de unul singur [5, p. 87; 8, p. 57; 12, p. 91]. Motivele opțiunii sale nu se cunosc, dar se lasă întrezărite: probabil, psaltul a considerat că răspunderea pentru o întreprindere atât de serioasă nu poate fi colectivă, ci numai individuală, succesele, ca și eșecurile, urmând să fie asumate de fiecare în parte.

Între 1819 și 1821 Macarie își redactează manuscrisele, trei dintre care -- *Teoreticonul*, *Anastasimatarul* și *Irmologhionul* -- vor vedea lumina tiparului la Viena, în 1823. Peste ani, seria de tipărituri inaugurată la Viena se completează cu încă două volume -- Tomul al doilea al *Antologhiei* (1827, București) și *Prohodul Domnului* (1836, Buzău), anul apariției *Prohodului Domnului*, 1836, fiind și ultimul an de viață al ilustrului ieromonah [5, p. 88; 8, pp. 58-61; 2, p. 152; 12, pp. 92-94].

Strădania de iluminist, de editor și difuzor al cărților de strană, de tălmăcitor și dascăl a lui Macarie se extinde atât asupra Țării Românești, cât și asupra Moldovei și Transilvaniei, prezența lui fiind semnalată la București, Sibiu, mănăstirea Neamț, mănăstirea Bârnova, Căldărușani, Țigănești, Buzău [5, p. 88; 2, p. 152]. Psalții formați la școala lui Macarie - Costache Chiosea, Grigorie, Iancu Stan, Constantin Ioan, Ioniță, Iosif Naniescu, Stoicescu, Matache (Buzău) Ghelasie Basarabeanul, Dimitrie Jianul, Arhimandritul Gherasim [5, p. 88, nota 3] -- au îngroșat armata de promotori autohtoni ai muzicii hrisantice, precum și pe cea a militanților pentru cântarea psaltică de factură românească.

Opera precursorului nu se rezumă la titlurile publicate, ci este mai vastă. Iată lista lucrărilor rămase în manuscris: *Stihirar*, *Papadichie*, *Irmologhion Calofonicon*, *Calofonicon Irmologhion*, *adecă Irmoase frumos glăsuitoare*, *Pricesniar*, *Cântările Sfintei Liturghii*, *Compoziții de psaltichie*, *Anixandarii*, *Doxologhia Sfântului Ambrozie al Mediolanilor* [8, pp. 61-65].

Macarie înțelegea să meargă în pas cu timpul, de aceea nu s-a orientat spre vechea muzică psaltică, în spiritul căreia a fost educat de dascălul său, Constandin, ci spre muzica adusă de noul val. Astfel, sursele din care își alimentează scrierile sunt codexurile grecești din perioada hrisantică și tipăriturile lui Petru Efesiul. Autorii pe care îi preferă sunt, în mare parte, psalți constantinopo-

litani, consacrați de reformă: Petru Lampadarie Peloponezianul, Petru Vizantie, Gheorghe Cretanul, Hurmuz ș.a.

Macarie adoptă diverse tactici de lucru cu materialul: el fie că tâlmăcește pur și simplu cântările, fie că le adaptează textului românesc, recurând la ușoare modificări, fie că le „preface”, adică le rescrie, intervenind masiv în datul sonor inițial. Nici postura de creator nu-i este străină, compozițiile sale excelând prin melodicitate și echilibrul al parametrilor [5, p. 90].

Macarie simte nevoia restructurărilor 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 lungeste, 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 [8, pp. 55-71].

Linia de hotar între 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. În special, axionul *Îngerul a strigat*, capodopera volumului, este revelator din acest punct de vedere. Contribuția creatoare a lui Macarie fiind decisivă în cazul *Axioanelor de la Înălțare, Florii, Înălțarea Crucii și Sâmbăta lui Lazăr*, el este considerat autorul de drept al acestor cântări [8, pp. 68-70].

Trăsăturile esențiale ale artei muzicale profesate de Macarie sunt puse în valoare de triada tipăriturilor vieneze din 1823.

Teoreticon sau privire cuprinzătoare a meșteșugului musichiei bisericesti după așezământul Sistimii cei noao, Viena, 1823, „are meritul de a fi prima carte de teoria muzicii publicată în limba română” [5, p. 92]. *Teoreticonul* trebuia să apară în bloc cu *Anastasimatarul*, dar, probabil din rațiunea de a-i da ponderea necesară, Macarie l-a editat separat [12, p. 92].

Însăși noțiunea de „teoreticon” pare să fie împrumutată de la Hrisant, semnatarul unei lucrări teoretice cu titlu similar. Tratatul lui Macarie nu este o simplă propedie, ci o gramatică autonomă, în care se precizează nomenclatura semiografică, se dau lămuriri asupra posibilităților de com-

binare a semnelor, se insistă asupra structurii și semnificației glasurilor, toate acestea fiind însoțite de exerciții de paralaghie. Macarie se arată a fi partizanul unei concepții modale ce descinde din teoria și practica muzicii arabo-persane și se întemeiază pe divizarea octavei în 68 de părți egale (tonul mare are 12 subdiviziuni, tonul mic -- 9 subdiviziuni, iar tonul mai mic -- 7 subdiviziuni). Este interesant că *Teoreticonul* conține și indicații metodice, utile procesului didactic; în special, autorul recomandă însușirea gradată -- de la simplu la complex -- a elementelor muzicii psaltice.

În legătură cu *Teoreticonul* lui Macarie mai rămân neelucidate două momente : manuscrisul de la care se revendică (s-a crezut multă vreme că psaltul român a folosit manuscrisul grecesc nr. 761, datând din 1820, aflat în fondurile Bibliotecii Academiei Române, or, Titus Moisescu demonstrează că nu acesta a stat la baza tâlmăcirii, ci altul asemănător [11, p. 20]) și terminologia pe care o vehiculează (fiind vorba de o traducere de pionierat, echivalentele noționale găsite de Macarie nu sunt întotdeauna convingătoare sau sunt, de-a dreptul, confuze ; în orice caz, sensul unor noțiuni trebuie precizat [5, p. 92; 2, p. 154]).

Anastasimatarul bisericesc după așezământul Sistimii cei noao, Viena, 1823, este „prima tipăritură românească conținând cântări” [5, p. 92]. *Anastasimatarul* urmează îndeaproape lucrarea omonimă a lui Petru Lampadarie Peloponezianul, editată de Petru Efesiul în 1820 la București. Macarie păstrează, în mare, linia melodică a cântărilor grecești, dar nu pregetă să o retușeze în detalii pentru a o pune de acord cu textul românesc. Cele mai izbutite piese ale volumului sunt: *De frumusețea fecioriei Tale și Să se veselească cele cerești* [5, pp. 92-93].

Gestul adaptării cântărilor la muzicalitatea limbii române capătă consistență în *Irmologhion* sau *Catavasierul musicesc*, Viena, 1823. Cartea cuprinde: *Catavasiile praznicelor împărătești și ale Născătoarei de Dumnezeu, ale Triodului și ale Pentecostarului, Sedelnele de la utrenie, cântările Triodului din Săptămâna cea Mare, Canonul Sfintei Casii din Sâmbăta cea Mare, tropare din Prohodul Domnului, Binecuvântările Învierii și Podobiile de la vecernie* [5, p. 94].

Irmologhionul excelează nu numai prin conținutul muzical (Macarie intervine cu dezinvoltură în piesele preluate, pe care le modelează sau le rescrie în spiritul său și, totodată, își etalează personalitatea în compoziții originale, de o rară frumusețe melodică), ci și prin prefața sa, având

valoarea unui manifest estetic. Fiind, în ansamblu, o pledoarie fierbinte pentru arta „patrioticească”, acest text abordează mai multe probleme asupra cărora merită să ne oprim.

Mai întâi, Macarie subliniază ilegitimitatea supremației elementului grecesc în biserica românească, supremație la care s-a ajuns prin neglijarea tradițiilor autohtone: „Și aceasta, iubitele, întocmai o am pățimit noi Români... că din nestatornicia și prefacerea vremurilor și a firilor... ne-am depărtat de la slovele cele strămoșești... Ne-am slujit de slovele țirilicești, apoi de carte elinească și Psaltichie grecească./.../ ... Cei mai mulți, după ce învață câte puțină elinească, se rușinează a se arăta că sunt Români...” „Așîșderea și cei ce învață câte puțină Psaltichie grecească, până în ziua de astăzi se rușinează nu numai de a cânta «heruvic» și altele Românește, ci și «Doamne, miluiește» a zice pre limba sa” [apud 5, p. 95].

Mai apoi Macarie cinstește pe cei care s-au străduit să repună limba română în drepturile ei, dintre precursori menționând pe Arsenie Ieromonahul Cozianul, Calist Protopsaltul de la Mitropolia din București, Șarban Protopsaltul curții domnești, dascălii Ilarion, Gherondie, Isac de la Neamț, Macarie Arhimadrit de la Căldărușani, Balasie Preotul, Petru „dulce glăsuitoarul”, Berechet, protopsaltii Ioan și Daniil [5, p. 95].

Macarie se referă și la tehnica transpunerii cântărilor, operație ce se cere făcută cu îndemănare, „întru nimic stricând nici curgerea melosului, nici alcătuirea cuvântului” [apud 4, p. 320]. El este pe deplin conștient de dificultățile corelării muzică-text, optând pentru adaptarea melodiei la accentul tonic al cuvântului (și nu invers): „Întru toate protimisând înființarea cuvântului pentru că de a pune însuși acele semne pe un cuvânt care vine îndoit mai lung sau mai scurt decât cel grecesc, iaste dobitocie, pentru că la dâșșii așa vine tonul cuvântului și așa să scrie, iar unde și la dâșșii multe nu se potrivesc după podobie, alcătuirea se face asupra tonului cuvântului, iar nu după curgerea melodiei” [apud 4, p. 320].

Autorul *Irmologhionului* face aprecieri pertinente vis-a-vis de starea de lucruri din muzica bisericească a timpului său. Pervertirea gustului muzical, invazia turcismelor de proveniență laică, monopolul grecesc implicând discriminarea muzicienilor locali, închistarea muzicii sacre răsăritene și ostentația ei de a rămâne refractară la sugestiile muzicii vest-europene – toate acestea sunt în același timp plastic descrise și condamna-

te cu vehemență: „Și de va cânta cineva cântece și amestecuri de pestrefuri în sfânta biserică, nu este primit nici dascăl, iar de va cânta chiar alcătuirii turcești, măcar că nu știe nimic bisericesc, acela este primit și lăudat și desăvârșit cu ifos turcesc de Țarigrad”. „De ar fi acel din neamul acela cât de ticălos, de ar cânta căprește, de ar gongăni ca dobitoacele, de s-ar schimonosi cât de mult pentru că este de neamul acela, îndată este și dascăl și desăvârșit și cu ifos de Țarigrad. Iar Românul, de ar avea meșteșugul și iscusința lui Orfeu și glasul nu al lui Cucuzel, ci al Arhanghelului Gavriil, pentru că este Român, îndată îi dau titlu că nu este nimic, cântă vlahica, n-are profora de Țarigrad și-i împletesc mii de defăimări”. „...Până acolo se suie cu nesimțirea, încât îndrăznește să scrie că «tot cel ce ar voi să învețe această sistimă să caute să o învețe de la dascălul elin, pentru că toate celelalte neamuri, urmând Europeanilor, nu pot să-și aducă glasul pe treptele scărilor... »”. „Și, dimpreună cu noi de defaimă ei și pre Europeani, nesimțitori și fără minte poate să-i socotească și să-i cunoască oricine. Că Europeanii întru atâta desăvârșită înființare au puterea meșteșugului cântărilor, încât pot să aducă sufletul în spaimă și întru îndrăzneală, pot să puie de față mahniciunea și veselia, întristarea și bucuria cu toate chipurile înființării și în scurt au minunata armonie de care ei (grecii – nota noastră) cu totul sunt neîmpărtașiți, încât oricine poate să judece...” [apud 5, pp. 95-96].

De reținut, în unul dintre citatele de mai sus, expresia „cântă vlahica”. E de presupus că prin „vlahica” sunt desemnate acele cântări de obârșie bizantină, care, vehiculate de psalții români, au suferit o localizare, au fost impregnate cu elemente autohtone și astfel îndepărtate de tipicul grecesc [4, p. 304; 5, p. 96; 1, p. 154]. Ceva mai mult, se vede că s-a profilat și un stil indigen de interpretare, care nici acesta nu le mergea grecilor la inimă fiindcă nu avea „ifosul” și „profora” de Țarigrad, sau, mai exact, „renunțase la nazalizările și gâlgâirile contui, atât de plăcute la Istambul” [4, p. 304].

Macarie își încheie prefața, a cărei scriere a echivalat la acea oră cu o manifestare de curaj civic, cu înflăcărare apeluri către psalți de a cânta românește. Cuvintele lui, pline de patos mobilizator, trebuie să fi avut rezonanțe adânci în conștiința compatrioților: „Pentru aceasta dar te rog, o iubitele patriot cântăreț Român, că de acum înainte să te faci adevărat slăvit Român și cu râvna și cu fapta să te faci iubitor de neam și folositor Patriei. Cântă de acum înainte vitejește și cu îndrăzneală

orice cântare în limba patriei tale, cu minunata fireasca dulce glăsuire a patriei tale, cu înțelegerre, cu evlavie, cu dragoste... Cântă glasurile bine în locul lor, atât pre cele suitoare cum și pre cele pogorătoare, lucrează bine ftoarele și nu-ți mai întoarce auzul spre cei ce neavând în ce mai mult a se lăuda să fălesc numai într-o deșartă profora și cu vicleșug te sfătuiesc ca să nu întrebunțezi cântările în limba patriei tale, pentru că aceia, pizmuind sporirea ta, voiesc ca niciodată să nu te trezești din vătămătoarea nesimțire și pentru ca totdeauna având trebuință de dânzii totdeauna să te aibă supus într-o călcarea picioarelor.

Cine nu-i știe că ei nu voiesc nici să vază, nici să auză sporirea și deșteptarea noastră! Deci leapădă departe de la tine necuviincioasa rușine și mârșava sfială și cu îndrăzneală cântă cântările și «Doamne, miluiește» Românește, în graiul Patriei tale, fă-te iubitor de neam și folositor Patriei și pre aceia de acum lasă-i să se tot laude cu profora lor” [apud 5, p. 98].

Revenind de la prefața-program la opera propriu-zisă vom constata, împreună cu exegeții bizantiniști [4, p. 320; 5, pp. 84-87; 13, p. 182], caracterul limitat, de jumătate de măsură, a întreprinderii lui Macarie. Într-adevăr, dacă pornim de la întrebarea: ce s-a putut face pentru românirea cântării cultice în condițiile istorice respective și ce s-a făcut efectiv, ajungem la concluzia de mai sus.

În raport cu climatul în care a activat Filotei sin Agăi Jipei ambianța epocii lui Macarie era mult mai propice dislocării cântării grecești din biserica românească. Cum ideea autohtonizării cultului era împărtășită și de domnitor, și de cărturarii timpului, și de clericii indigeni, și de enoriași, se putea interveni mai activ în repertoriul muzical ecleziastic spre a-l racorda la simțirea românească. Or, cea mai mare parte a efortului macarian se rezumă la preluarea cântărilor grecești consfințite de reformă și la traducerea lor în limba română. Altfel zis, ținta modificărilor este textul, nu și substanța muzicală, modelată în măsura în care o cere palierul textual.

Repertoriul statuat după 1814 nu numai că era vulnerabil sub aspectul purității stilistice și al valorii, ci era și mult mai străin de idealul muzical autohton decât muzica bizantină medievală. Respectiv, intuiția trebuia să-l fi călăuzit pe Macarie spre straturile mai adânci ale culturii psaltice, cel puțin, spre opera lui Filotei, cu atât mai mult cu cât acesta făcuse deja tentative de transpunere a melosului bizantin „pre glasul rumănesc”.

Printre primii a sesizat deficiențele conceptului macarian de românire a cântării sacre George Breazu: „Macarie însuși nu cugeta la muzica propriu-zisă, la viersul creștinesc și românesc, așa cum îl pomeniseră părinții noștri”, ci „la folosul și podoaba neamului în patrioticească grăire...”. El „cugeta la cântările grecești spre a le aduce pre acestea în graiul Patriei în cea mai credincioasă și nestrămutată a lor înființare” [3, pp. 574-575].

Și Ioan Dumitru Petrescu îi reproșează înaintașului îngustimea viziunii: „Macarie Ieromonahul însă nu face un istoric al cântării bisericești, documentar, ci el privește, pur și simplu, cântarea timpului său: complet grecizată, cu ifos de Țarigrad, deci cu o manieră de interpretare proprie obișnuințelor turcești-țarigrădene, cu un amestec foarte pronunțat de elemente străine, curat profane, persane taxâmuri și pestrefuri turcești. Și de aceea îmbrățișează cu atâta entuziasm sistima nouă, care împrumută ceva și de la occidentali” [13, p. 182]. Octavian Lazăr Cosma este mai maleabil în aprecieri, punând pe seama conjuncturii momentului reticența lui Macarie în promovarea înnoirilor [5, pp. 84-87].

În fine, chiar dacă posteritatea mai are și rezerve (să nu uităm că de pe pozițiile zilei de azi lucrurile se văd altfel decât se vedeau la începutul secolului al XIX-lea), numele lui Macarie rămâne unul de referință în istoria sinuoasă a românizării muzicii liturgice. „El a imitat tipul cântării grecești, dar a introdus dulceața în cântare” [apud 8, p. 71], spune simplu dar sugestiv Constantin Erbiceanu, unul dintre primii biografi și cercetători ai creației „fericitului întru pomenire Macarie Ieromonahul”¹.

În paralel cu Macarie Ieromonahul Anton Pann muncește la transpunerea în românește a repertoriului cultic. Personalitate de excepție, multiplu înzestrată (istoriograf, teoretician, traducător, dascăl, interpret, folclorist, literat, slujitor al culturii ecleziastice și laice deopotrivă), Anton Pann a lăsat o operă pe măsură, ale cărei componente se completează și se intercondiționează.

Ca și în cazul lui Macarie, persistă semne de întrebare asupra anului nașterii precursorului. Gheorghe Dem. Teodorescu vorbește de 1794 [10, p. 4, nota 3]. Alți biografi, precum și însuși Anton Pann în două Testamente se referă la anul 1797 [10, p. 4, nota 3], în timp ce istoriografia românească actuală indică anul 1796 [12, p. 95; 6, p. 389]. Problematică este și originea etnică a lui Anton Pann, dar există supoziții potrivit cărora tatăl

său era român, iar mama grecoaică [6, p. 389]. Datele cu privire la anii de formare a viitorului psalt sunt puține [6, pp. 141-142, p. 382]. Se știe doar că în 1810 el se numără printre soprani corului Catedralei chișinăuene. În 1812, când se stabilește cu mamă-sa la București, Anton Pann posedă câteva limbi (româna, bulgara, greaca, turca și rusa), era inițiat în muzica psaltică, precum și în muzica savantă occidentală. Dăruit cu capacități vocale remarcabile, cântă la strană în cele mai importante biserici bucureștene, făcându-și stagiul și la Școala de cântăreți ai Mitropoliei condusă de Dionisie Fotino. Pentru a fi la curent cu inovațiile aduse de reforma hrisantică urmează cursurile lui Petru Efesiul de la Sfântul Nicolae-Șelari.

De îndată ce s-a simțit pe deplin înarmat, mai urmând și îndemnul mitropolitului Dionisie Lupu, Anton Pann purcede la tălmăcirea cântărilor bisericești în limba română. Această îndeletnicire va fi îmbinată cu activitatea didactică și interpretativă (este angajat, o vreme, la biserica din Șcheii Brașovului, la Școala de muzică a episcopiei Râmnicului, precum și la alte școli și seminarii). În scopul multiplicării cărților traduse înființează la București o tipografie din care scoate, rând pe rând, opere literare laice și tipărituri religioase. Cel mai notoriu discipol al lui Anton Pann este transilvăneanul George Ucenescu, care s-a impus, aidoma dascălului său, în dubla postură de psalt și folclorist. Anton Pann se stinge din viață la 2 noiembrie 1854.

Acea parte a creației lui Anton Pann de care se ocupă bizantinistii se divide în două compartimente: opera muzicală (dăm și lista lucrărilor publicate: *Axionul*, 1818?, *Chirie de duminici* în opt glasuri..., 1826, *Irmos calofonicon*, 1827?, *Pentecostar*, compus... pentru cererea și îndemnarea preacuviosii sale maichii Platonichi, stariții mănăstirii Dintr-un lemn, 1827, *Noul Doxastar*, prefăcut în românește după metoda veche al serdarului Dionisie Fotino, tomul I, 1841, *Irmologhion sau Catavasier*, care cuprinde în sine toate catavasiiile sărbătorilor împărătești de peste an, troparele, condacele și exapostiliariile. Cuprinde și podobiile tuturor glasurilor, binecuvântările și slujba morților..., 1846, *Heruvico-chinonicar*, care cuprinde în sine heruvice și chinonice pentru tot anul lângă care s-au adăugat și *Axioanele* tuturor glasurilor și ale praznicilor, tomul I,² 1846, *Paresimier*, care cuprinde în sine cântările cele mai de trebuință ale postului mare, 1847, *Privighier*, care cuprinde în sine toată rânduiala privigherii sau a mănecării..., 1848, *Tipic bisericesc*, care cuprinde rânduiala du-

minicilor, a sărbătorilor stăpânești și a sfinților aleși de preste tot anul..., 1851, *Noul Doxastar*, vol. II-III, 1853, *Epitaful sau slujba înmormântării...*, 1853, *Irmologhion-Catavasier*, 1854, *Noul Anastasimatar*, tradus și compus după sistema cea veche a serdarului Dionisie Fotino..., 1854) și elaborările teoretice (*Bazul teoretic și practic al muzicii bisericești sau gramatica melodică...*, 1845, *Prescurtare din Bazul muzicii bisericești și din Anastasimatar*, care se cântă grabnic și zăbavnic, 1847, *Mică gramatică muzicală teoretică și practică*, care cuprinde în sine învățătura tuturor semnelor și scărilor muzicii bisericești..., 1854) [6, p. 142].

Prima carte tipărită „întru a sa tipografie de muzică bisericească”³ este *Bazul teoretic și practic...*, ceea ce dovedește că Anton Pann, ca și Macarie Ieromonahul, resimțea stringența punerii în circulație a unui îndreptar teoretic, elaborat pe temeiul noului sistem. *Bazul...* este o lucrare amplă, ce cuprinde prezentarea semiografiei hrisantice (a celei diastematice, ritmice și cheironomice), specificarea genurilor muzicii psaltice (diatonic, cromatic și enarmonic), analiza ehurilor cu scările respective, descrierea celor 18 ftorale (diatonice, cromatice și enarmonice), a scărilor determinate de ftorale, inventarierea cadențelor în cele trei idiomuri (papadic, stihiraric și irmologic). Textul mai conține observații utile „pentru completirea sau combinația semnelor și ortografia lor” [apud 10, p. 8], încheindu-se cu o metodică de predare a muzicii în seminarul Sfintei Mitropolii [10, p. 8].

Bazul teoretic... este scris sub forma unui dialog – modalitate nouă pentru gramaticile psaltice românești, dar obișnuită pentru gramaticile din manuscrisele grecești.

S-a crezut un timp că modelul *Bazului teoretic...* este *Marele Teoreticon al Muzicii* de Hrisant, or, cercetările recente [10, pp. 8-9] au demonstrat că lucrarea corespunde mai degrabă *Bazului teoretic și practic al muzicii bisericești* de Phōkeōs, apărut în 1842 la Constantinopol, abia acesta fiind inspirat din *Teoreticonul* părintelui reformei. Elementul nou pe care îl comportă *Bazul...* lui Anton Pann față de sursele de inspirație și, concomitent, față de *Teoreticonul* lui Macarie stă în subdivizarea tonului, și anume: 4 subdiviziuni – tonul mare, 3 diviziuni – tonul mic, 2 subdiviziuni – tonul mai mic, toată scara diapazonului însumând, astfel, 20 de subdiviziuni. Rămâne de stabilit sorgintea conceptului lui Anton Pann [10, p. 9] (Petre Brâncuși consideră că ea trebuie căutată în muzica tradițională indiană [2, p. 154]), cu atât mai mult cu cât

teoreticienii români care i-au urmat s-au raliat în unanimitate acestui concept.

Bazul... lui Anton Pann nu este numai o gramatică, ci și o scriere istoriografică, grație Introducerii, comparabile întrucâtva cu prefața *Irmologhionului* macarian. Ca istoriograf, autorul *Bazului...* face o retrospectivă a muzicii bizantine, arătând rădăcinile antice ale ehurilor bizantine și punând în valoare aportul celor mai de seamă promotori ai acestei arte. Dintre muzicienii români sunt citați: Dimitrie Cantemir, Mihailache Moldoveanu, Vasilache Cântărețu, Ianuarie Protosinghelul, Macarie Ieromonahul, Nectarie Ierodiaconul. Este stranie invocarea lui Dimitrie Cantemir, care nu a avut contingențe cu muzica psaltică, dar, dacă ne adresăm *Teoreticonului* hrisantic, prototipul *Bazului...*, înțelegem de unde vine includerea acestui nume în lista slujitorilor muzicii bizantine. Un alt lucru curios, semnalat de cercetători [10, p. 7] este faptul că Anton Pann nu se referă la creația psaltică autohtonă din secolele XV-XVIII, reprezentată de Evstatie Protopsaltul, Dometian Vlahu, Theodosie Zotica, Vlad Grămăticul, Filotei și mulți alții. Cum, însă, aceasta lipsește și din istoricul lui Macarie (cel din prefața *Irmologhionului*), putem presupune că realitatea muzicală de pe timpul lui Anton Pann și Macarie Ieromonahul se depărtase într-atât de vechiul filon psaltic, încât nu mai păstra nici amintirea lui.

Argumentația teoretică a *Bazului...* este reluată – într-o expunere comprimată și cu exemplificări din *Anastasimatar* – în *Prescurtare din Bazul muzicii bisericești...* și *Mică gramatică muzicală teoretică și practică*.

Limbajul tuturor lucrărilor teoretice semnate de Anton Pann excelează prin claritate și precizie, iar terminologia cu care operează este mai adecvată decât la Macarie Ieromonahul.

Ca și Macarie, Anton Pann a tradus, a adaptat și compus cântări și, ca și la Macarie, granițele dintre cele trei forme de activitate muzicală sunt labile și permeabile. În tot ce a făcut Anton Pann a urmărit românirea cântării sacre bizantine, mișcându-se spre țintă cu mai multă fermitate și eficiență decât antecesorul său. Însuși termenul de „românire” îi aparține, el semnificând, pe de o parte, înlocuirea limbii grecești cu limba română în muzica de strană, pe de alta -- punerea de acord a liniei melodice psaltice cu textul românesc [4, p. 320].

Strategia de traducător Anton Pann și-o construiește pe temeiul postulatului supremației cuvântului. El nu numai că insistă asupra mlădierii

melodiei după prozodia și topica limbii române (în prefața *Bazului...* sunt dezaprobați cei care „nu au făcut decât au rădicat silabele zicerilor streine și au așăzat silabele zicerilor românești”; „într-alt loc viind locul melodiei și într-alt tonul zicerii” s-a ajuns să se denatureze „noima sau înțelesul zicerilor românești” [apud 4, p. 320]), ci formulează imperativul potrivirii ethosului 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 întrebuița melodia unia în locul altia” [apud 4, p. 320]. Gestică muzicală coboară din conținutul textelor liturgice, de aceea interpretul, sau compozitorul, sau traducătorul trebuie să fie foarte atent la fluctuațiile de expresie ale conductului melodic: „...iubitorul de muzică întâmpină tot felul de țezuri, precum de umiliță, de rugăciune, de plângere, de întristare, de bucurie și altele; într-însul învață cum să glăsuiescă întrebătoarea (interogațiunea), minunătoarea (exclamațiunea) și ce săvârșiri se întrebuițează la toată punctuația; va ști cum să păzească tonul la ligusa, la paraligusa și proparaligusa -- ultima, penultima și antepenultima silabă; va cunoaște diapazonul și disdiapazonul al fiecăruia glas în înălțare peste înălțare și în pogorârea până sub pogorâre; va vedea ce fel se glăsuiesc zicerile cerești și cele cu cer suire, cum și zicerile pământeste și câte cer josire și cu un cuvânt: va dobândi idee ca să știe rosti cu bună întocmire și zicerea cea mai mărunță, în fiecare opt glasuri” [apud 6, pp. 138-139].

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 dăltuiește melodia grecească pentru a o adecva structurii textului românesc, o dezvoltă cu totul liber, așa cum face și Macarie în unele dintre *Axioanele praznicare*. Trăsăturile definatorii ale scrisului lui Anton Pann (ele se dezvoltă mai ales în capodoperele *Pre înțelepciunea...*, *De frumusețea fecioriei tale*, *Slavă sa aibă*, *Limbile să salte*, *Domnul stătu crai în țară*, *Ca pre un viteaz*) sunt „limpezimea, eleganța și noblețea discursului muzical” [6, p.145]), dexteritatea transformărilor tematice, fantezia melodică debordantă. Anton Pann a sporit ponderea stilului irmologic în cântarea de strană de la noi [4, pp. 321-322; 6, p. 145], ceea ce a însemnat încă un pas în direcția „românirii”, dat fiind că acest stil corespunde mai mult sensibilității autohtone decât altele.

Muzicienii români de după Anton Pann s-au raportat activ la opera înaintașului; mult vehiculate, melodiile sale au suferit modificări, unele dintre ele, după părerea lui Octavian Lazăr Cosma [6, p. 145], discutabile. Iată, deci, o problemă actuală pentru bizantinistica românească: cercetarea itinerarului parcurs de cântările talmăcite sau compuse de Anton Pann, scoaterea din circulație – argumentată în prealabil – a variantelor dubioase, reținerea – iarăși argumentată – a variantelor viabile.

Exegeții [6, p. 137-145; 4, pp. 319-322; 10, pp. 9-10] (cu excepția lui Ioan Dumitru Petrescu [13, p.188; 7, pp. 179-180]) sunt, în general, de acord că Anton Pann a fost mai categoric în demersul de românire a cântării sacre decât predecesorii săi, mai puțin aservit modelului grecesc, mai sensibil la muzicalitatea limbii române și dezideratele adevărului artistic. Cu toate acestea, nici înfăptuirile lui Anton Pann nu s-au putut sustrage acelor carențe, despre care am vorbit deja în legătură cu moștenirea muzicală a lui Macarie Ieromonahul. Anton Pann, ca și Macarie, s-a raportat doar la cântarea constantinopolitană de după 1814 și nu a valorificat vechea muzică liturgică autohtonă, impregnată de secole de simțire românească. Ca creator de repertoriu național, ca reformator, Anton Pann nu a luat în calcul – și ar fi trebuit s-o facă – cântarea psaltică de la sate, apropiată de matricea folclorică și purtătoare a unui autentic ethos românesc. Piatra unghiulară a acțiunii de românire este și la Anton Pann textul cântării psaltice și nu fondul muzical, care se modifică doar în măsura în care este adaptat specificului rostirii românești. Oricât de temerară, proaspătă, plină de har apare opera sa, ea rămâne marcată de prejudecățile momentului istoric în care s-a zămislit și limitată de orizontul respectiv.

Accentele critice care transpar în scrierile muzicologice la obiect nu relativizează însemnătatea contribuției celor doi mari psalți români din prima jumătate a secolului al XIX-lea, contribuție care a netezit drumul performanțelor ulterioare din aceeași arie de preocupări, precum și redimensionării savante, inclusiv plurivocale, a melosului de filiație bizantină.

Note și comentarii:

1. Formulă preluată din titlul unui manuscris (*Anixandarele*) semnat de Macarie Ieromonahul.
2. Titus Moisescu indică apariția a două tomuri ale acestei lucrări, ambele dateate cu 1847, vezi: 12, p. 99.

3. Formulă preluată, probabil, din una din prefețele tipăriturilor lui Anton Pann, reproducă apud: 12, p. 98.

Referințe bibliografice:

1. Barbu-Bucur S. Cultura muzicală de tradiție bizantină pe teritoriul României în secolul XVIII și începutul secolului XIX și aportul original al culturii autohtone. București: Editura Muzicală, 1989.
2. Brâncuși P. Muzica românească și marile ei primeniri. Vol. II. București: Editura Muzicală, 1980.
3. Breazul G. Patrium Carmen. Contribuții la studiul muzicii românești. Craiova: Scrisul Românesc, 1941.
4. Ciobanu Gh. Studii de etnomuzicologie și bizantinologie. Vol. I. București: Editura Muzicală, 1974.
5. Cosma O. L. Hronicul muzicii românești. Vol. II. București: Editura Muzicală, 1974.
6. Cosma O. L. Hronicul muzicii românești. Vol. III. București: Editura Muzicală, 1975.
7. Cosma O. L. Hronicul muzicii românești. Vol. IV. București: Editura Muzicală, 1976.
8. Ionescu Gh. Studii de muzicologie și bizantinologie. București: f.e., 1997.
9. Macarie Ieromonahul. Irmologhion sau Catavasier musicesc alcătuit românește pre așăzământul sistimii noao dupre cel grecesc. Viena: 1823.
10. Moisescu T. Anton Pann – personalitate complexă a culturii muzicale românești (1796-1854). În: Studii și cercetări de istoria artei, seria Teatru, Muzică, Cinematografie. Tom 43. 1996. Extras, pp. 3-12.
11. Moisescu T. Dascălul de cântări Macarie Ieromonahul. În: Macarie Ieromonahul, Opere. Vol. I. Theoriticon. București: Editura Muzicală, 1976.
12. Moisescu T. Prolegomene bizantine. București: Editura Muzicală, 1985.
13. Petrescu I. D. Manuscrise psaltice grecești din veacul al XVIII-lea. În: Biserica Ortodoxă Română, nr. 3-4. 1934, pp. 180-189.
14. Poslușnicu M. Gr. Istoria muzicii la Români de la Renaștere până în epoca de consolidare a culturii artistice. București: Cartea Românească, 1928.

Violina Galaicu

E-mail: violina.galaicu@gmail.com

ORCID: orcid.org/0009-0006-6449-9455

**PROBLEMA AUTENTICITĂȚII ÎN REPERTORIUL
ORCHESTREI „FOLCLOR”: POLITICI INSTITUȚIONALE
ALE TELERADIODIFUZIUNII MOLDOVENEȘTI
ȘI REFLECȚII ÎN PRESA SOVIETICĂ DIN ANII 1970-1980**

DOI: <https://doi.org/10.52603/arta.2023.32-2.03>

Rezumat

Problema autenticității în repertoriul orchestrei „Folclor”: politici instituționale ale Teleradiodifuziunii Moldovenești și reflecții în presa sovietică din anii 1970-1980

Studiul abordează aspectele diverse și controversate privind conceptul, noțiunea și principiul autenticității în muzica neo-tradițională, cunoscută ca „muzică populară/folclorică”, promovată de orchestra populară de studio „Folclor”, în cadrul companiei republicane de Televiziune și Radiodifuziune (TRM), în contextul ideologic al perioadei sovietice, de-a lungul anilor 1970-1980. Autorul încearcă să dezvăluie rolul director al Consiliului artistic al TRM, în calitate de organ instituțional de control, cenzură, evaluare, omologare și acreditare politică a creațiilor populare ca expresii culturale ale RSS Moldovenești, în conformitate cu politicile culturale ale statului-partid. Apelând la analiza unor studii la temă, sinteza formulărilor tipice din procesele-verbale și evaluarea criticilor, expuse în paginile presei din epocă, sunt puse în evidență principalele caracteristici ale autenticității populare/folclorice neo-tradiționale.

Cuvinte-cheie: autenticitate, artă populară, muzică neo-tradițională, consiliu artistic, orchestra „Folclor”, perioada sovietică.

Summary

The problem of authenticity in the repertoire of the “Folclor” orchestra: institutional policies of the Moldovan Broadcasting, and reflections in the Soviet press from the 1970s-1980s

The study addresses the diverse and controversial aspects regarding the concept, notion and principle of authenticity in neo-traditional music, known as “popular/folk music”, promoted by the popular studio orchestra “Folclor”, within the Republican Television and Radio Broadcasting Company (TRM), in the ideological context of the Soviet period, throughout 1970-1980s. The author tries to reveal the directorial role of the Artistic Council of the TRM, as an institutional body of control, censorship, evaluation, homologation and political accreditation of the popular creations as cultural expressions of the Moldavian SSR, in accordance with the cultural policies of the party-state. Calling on the analysis of some studies on the topic, the synthesis of typical wordings from the minutes and the evaluation of the critics, exposed in the press pages of the era, the main characteristics of the neo-traditional popular/folk authenticity are highlighted.

Keywords: authenticity, folk art, neo-traditional music, artistic council, “Folclor” orchestra, Soviet period.

Introducere

Un aspect important în procesul cunoașterii și înțelegerii modului în care artele muzicale populare și cele academice sunt legitimate, promovate și valorificate în spațiul cultural și economic al societăților moderne este legat de problema, conceptul și criteriul autenticității. Chestiunea în cauză s-a impus atât pe agenda esteticii artelor, cât și pe cea a politicilor culturale și patrimoniale ale statelor naționale.

Căutarea permanentă a unui cadru referențial pentru autenticitate a caracterizat și evoluția

noilor forme de „artă populară” din fosta URSS. Reprezentate de orchestrele populare, corurile populare și ansamblurile academice de dans popular, ele au constituit o importantă arenă de renegociere a tradițiilor folclorice din trecut. Activând pe baze profesionale, de regulă cu finanțare de la stat, sub auspiciul filarmonicilor și altor instituții oficiale, noile forme de artă au fost strâns conectate la ideologia comunistă și la politicile culturale ale statului-partid.

Constituind, alături de mișcarea artistică organizată și instituționalizată de amatori, o branșă

esențială a culturii sovietice de mase, noua artă populară, declarat „folclorică”, a devenit parte indispensabilă a mecanismului de propagandă și agitație a statului. Rolul de bază al acestei arte „prescriș populară” a fost supus scopului de a autentifica, a legitima în discursul de mare impact public noua putere politică, de a promova „adevărul dorit” și comandat „de sus” despre marșul triumfal, eroic și grandilocvent al noii ordini socialiste. Astfel, intervenția masivă a profesioniștilor și activiștilor culturali în creațiile tradiției orale, reificarea sau esențializarea ideatică și rearanjamentul cultural a(l) folclorului a devenit o normă a noii autentici-tăți populare. Drept urmare, în noul context social-politic, însăși miezul problemei privind ceea ce este, ce moștenește, cum este făcută, cui servește, cui este destinată, cum este percepută și cum este autentificată noua muzică „populară/folclorică” s-a schimbat în mod radical.

O filă interesantă în istoria creării și canonizării noii autentici-tăți „folclorice” în cultura populară din RSS Moldovenească constituie activitatea orchestrei profesioniste de studio „Folclor”. Fondată la finele anului 1967, în cadrul companiei republicane de Televiziune și Radiodifuziune (TRM), cu aportul primului său dirijor, Dumitru Blajinu, orchestra-și anunțase, prin însăși relevanța semnificației numelui său – „Folclor”, intenția de a promova un nou model de autenticitate folclorică pe scena mediatică și concertistică a timpului, care se dorea a fi mai aproape de valorile tradiției folclorice autohtone. Noul laborator de creație își propunea astfel să remedieze oarecum breșa și sciziunea culturală identitară, formată prin mediatizarea excesivă a creației preponderent contrafăcute, stilizate și „alienante” din repertoriul Orchestrei populare de estradă (dirijori Aleksandr Vasecikin și Valentin Vilinciuc), care activa în cadrul TRM. Orchestra respectivă scandalizase opinia publică locală, mai cu seamă cea din rândul intelectualității de creație.

La scurt timp de la fondare însă viziunile creatorilor din orchestra „Folclor” privind autenticitatea repertoriului s-au lovit de avalanșa criticilor contradictorii, care au venit, mai întâi, din partea Consiliului artistic al TRM, ulterior, și din partea opiniei publice din presă. Fenomenul semnala o anumită stare de criză și tensiune identitară emergentă în domeniul artelor de reprezentare națională, tot mai evidentă de-a lungul epocii post-staliniste (1960-1980). Opiniile privind modalitatea promovării scenice și mediatice a surselor folclo-

rice au divizat actorii și agenții procesului de valorificare artistică din RSS Moldovenească în trei tabere: 1) creatorii, interpreții, muzicienii, aranjorii, compozitorii, dirijorii etc., 2) experții și evaluatorii instituționali din cadrul Consiliului artistic al TRM și 3) comentatorii din presa locală.

Înainte de a trece la abordarea temei propuse, trebuie de menționat, că abordarea chestiunii autenticității necesită stabilirea prealabilă a unor repere conceptuale. În acest sens, vom purcede la delimitarea unei părți introductive a studiului, în care vom puncta (1) aspectele noi ale problemei, relevate în unele lucrări de specialitate. Apoi vom evidenția (2) principiile de autentificare a creațiilor din repertoriul orchestrei „Folclor” în cadrul Consiliului artistic al TRM, după care vom prezenta (3) unele opinii la temă din presa vremii și o succintă concluzie.

Conceptul de autenticitate în unele surse bibliografice

Începând cu a doua jumătate a secolului al XX-lea, cercetările (etno)muzicologice și antropologice din Occident, ulterior, și cele din Rusia post-sovietică, evocă importanța luării în considerație a unor noi aspecte în evoluția culturii populare derivată din folclor, care necesită noi perspective teoretice în abordarea problemei autenticității.

O categorie consistentă de studii se centrează pe analiza caracterului eminent dinamic și multidimensional al noțiunii însăși de „tradiție”, privită ca și concept-cheie în abordarea autenticității. Astfel, Gerard Lenclud notează că „noțiunea de tradiție se referă (...) la ideea de poziție și mișcare în timp” [20, p. 112]. Dorothy Noyes avansează ideea de „tradiție multiformă”, care trebuie văzută în trei ipostaze: ca „mod de comunicare, de transmisie și de difuziune”. Un rol esențial în evoluția multiformă a tradițiilor aparține, în opinia autoarei, „rețelelor sociale (...) și contextelor politice” [24, p. 237-238]. La rândul său, Erik Hobsbawm introduce conceptul de „tradiție inventată”, desemnând astfel „ansamblul de practici și ritualuri de natura simbolică” [14, p. 1], prin care „societățile industriale instituie și dezvoltă noi rețele de convenții” [14, p. 3]. Fiind „comparabile, compatibile sau chiar identice cu cele moștenite din trecut”, tradițiile inventate au, în opinia lui Huib Schippers, darul de a se substitui celor autentice [28, p. 334]. Instrument de canonizare a trecutului, „tradiția construiește – precum afirmă

Jan Assmann – ceea ce s-ar putea numi identitate diacronică”, prin care „putem rămâne la fel, cum am fost ieri, cum suntem azi și cum vom fi mâine” [2, p. 116].

O altă categorie de studii dezvoltă conceptul de „neo-tradiționalism cultural” ca platformă a noii autenticități. Conceptul s-a conturat în contextul schimbărilor profunde, care s-au produs în țările în curs de dezvoltare, în special, după cel de-al II-lea Război Mondial. Mențiuni timpurii ale termenului „muzică neo-tradițională”, spre exemplu, pot fi atestate în studiile lui Gerhard Kubik despre cultura populară din Malawi [18] și din alte state din sud-estul Africii [19]. Anterior, antropologul Arthur Morris Jones a introdus termenul de „tradiție neo-folclorică”, prin care autentifică formele noi ale culturii populare hibride, „cvasi africane și cvasi europene” [15, p. 36].

Aspecte noi ale problemei au fost abordate de Donna Buchanan, în studiul despre muzica neo-tradițională din Bulgaria. Autoarea constată, că în epoca socialistă, noua autenticitate era promovată de „ansamblurile populare de cântec și dans, profesioniste și amatoricești, sponsorizate de stat”. Acestea reprezentau formele estetice hibride, axate pe „idealurile Europei de Vest, dinate cu aspecte ale vieții muzicale rurale bulgărești” [3, p. 382]. Timothy Rice punctează, că noul concept de autenticitate valorifică ideea de mixaj al „elementelor populare, tradiționale și etnice, pentru a răspunde nevoilor societății în tranziție” [27, p. 26]. Un fenomen similar a fost observat de Speranța Rădulescu și în România socialistă. Printre vehiculele noii autenticități, autoarea remarcă două genuri: „muzica de reprezentare statală, identificată cu muzica folclorică” și „muzica semi-rurală a orașenilor” [26, pp. 124, 130]. În contextul culturii latino-americane, Carlos Vega atribuie muzicilor neo-tradiționale calitatea de „meso-muzici”¹, poziționându-le astfel ca și muzici de „mijloc”, situate „între muzica cultă și cea folclorică” [1, p. 65]. În mediul cultural vest-european din anii 1990 ia naștere curentul „neo-ruralismului”, practicile căruia „implicau actori și activități noi de (re)construcție a identităților rurale” [30, p. 26]. Noul curent a promovat autenticitatea tradițiilor reinventate, exploatând, conform cercetătorilor Margarida Vaz ș.a., idealul romantic al „imaginilor idilice și nostalgice a lumii rurale, care nu mai există” [Idem, p. 27].

O influență enormă în promovarea autenticității neo-tradiționale a exercitat și mișcarea de

renaștere, revitalizare, revigorare sau reînnoire a moștenirii folclorice. Noul val s-a accentuat prin anii 1950, în Occident. Spre finele anilor 1960, formele contextualizate politic s-au răspândit și în țările socialiste din Europa de Est, inclusiv în republicile fostei URSS. Tamara Livinston descrie fenomenul renașterii formelor din trecut ca fiind o mișcare culturală hegemonică, „care-și propunea scopul de a restitui, în beneficiul societății contemporane, un sistem muzical, aflat pe cale de dispariție, sau complet rămas în trecut”. Revigorarea tradițiilor culturale din trecut tindea să reconstituie „modul de gândire și viață, creat de clasele mijlocii”, atât în societățile capitaliste, cât și în cele socialiste [21, p. 66]. Practicile de autentificare și valorificare renaștentistă a tradițiilor au fost însă puternic influențate de procesele culturale urbane moderne, printre care academizarea², gentrificarea³ și „re-aranjamentul cultural”⁴.

Cu toată avalanșa formelor renaștentiste a trecutului muzical, savanții din Occident constată, totuși, apariția unei profunde crize de reprezentare a folclorului în formele „autentice”, „pure” și „adevărate”. Barbara Kirshenblatt-Gimblet se vede nevoită să constate „prăpastia enormă dintre numele disciplinei (folclor – n.n.) și semnificația actuală” [16, p. 281]. Conform autoarei, cauzele fenomenului izvorau din mediatizarea excesivă a categoriei numite „folclor public”, care era concepută ca platformă de exploatare comercială a formelor de „fiecțiune folclorică”. Prin folclorizarea abuzivă și fantezistă, „anumite lucruri sau comportamente sociale erau identificate și înțelese drept folclor” [16, p. 305]. Delimitându-se de efectele compromițătoare ale „folclorului public”, Richard Dorson propune, în anul 1970, noțiunea de „folclor aplicat”, care va avea un rol fundamental în domeniul cercetării și educației [17, p. 140]. Dorson califică cascada producției de „folclor fals și dubios” drept „fakelore”. Trăsăturile culturale ale acestui fenomen au fost decelate în două studii, publicate anii 1950⁵ și 1969 [9]. Printre primele utilizări ale termenului „fakelore” = „feiclор” în contextul din RSS Moldovenească se atestă în articolul lui de Gleb Ceaicovschi-Mereșanu, apărut în „Literatura și arta”, în anul 1983, cu titlul sugestiv „Folclorul și feiclорul” [6].

O altă direcție în afirmarea noului concept de autenticitate populară ține de tendința instrumentalizării politice a folclorului. Numeroase studii din Occident, fosta URSS și Rusia post-sovietică abordează acest subiect. Astfel, re-

ferindu-se la contextul latinoamerican din Chile, McSherry scoate în evidență valențele politice ale noului gen de muzică urbană, numit „Nueva Cancion”. Prin anii 1960-1970, acest gen devenise „parte a unui proiect radical socialist și democratic al timpului” [22, p. 3]. Pe platforma discursivă a tradiției folclorice, protagoniștii genului Nueva Cancion „au promovat creații cu mesaj politic” [Idem, p. 2].

Forme mult mai incisive de folclor politic s-au dezvoltat însă în contextul cultural din fosta URSS. Chiar dacă, la începuturi, noua putere totalitară avea o atitudine negativă față de folclor, în scurt timp însă comisarii de partid au sesizat importanța crucială a acestui fond cultural ca „armă ideologică și mijloc de agitare și educare a maseilor” [33, p. 9]. Un rol capital în evoluția folclorului politic din URSS l-a avut, precum notează Iury Sokolov, „genul cântecelor de masă, creat de scriitorii sovietici” [35, p. 43]. Konstantin Bogdanov plasează întregul domeniu al folclorului sovietic sub specia „fakelor-ului”, pe care îl consideră a fi „o formă a creației pseudo-folclorice, cvasi folclorice și a celei de autor, scrisă în spirit popular, proletar și colhoznic” [31, p. 6]. Aleksandr Panchenko menționează că „folclorul sovietic pune cercetătorul direct față în față cu cultura politică de masă” [34, p. 5]. Astfel, valorificând „metoda realismului socialist”, fiind „organizat după modelele ideologice”, cum apreciază Valentina Ursu [29, p. 7], înscriindu-se perfect în tiparele culturii de masă, folclorul sovietic a procurat, în opinia Ekaterinei Ganskaia, funcția de „mediator ideal în diseminarea doctrinelor politice” [32, p. 253].

Aspectele relevate schimbă, în mod cardinal, datele și criteriile autenticității în arta populară de resursă folclorică. Conceptul în cauză a devenit extrem de volatil și dinamic. La construcția sa participă, după Claviez Thomas, trei aspecte interconectate: „(1) adevărul despre un ideal istoric, (2) adevărul artistic despre sine și (3) adevărurile despre identitățile colective” [4, p. vii]. Ignorarea perspectivei multiple asupra autenticității poate conduce, precum afirmă Hathalie Heinich, la „fabricarea inautenticității (...), la înșelăciunea privind obiectul în sine și statutul său social” [13, p. 1]. Lea Hagman susține că, în general, nu pot exista decât „autenticități multiple”. De îndată ce parametrii evaluării devin statici, „autenticitatea se poate transforma în inautenticitate” [12, p. 1].

Denis Dutton invocă relevanța fenomenologică a două tipuri de autenticitate. Primul tip

constituie așa-numita „autenticitate nominală”, care este „inerent posedată”, deținută prin origine și nume. Al doilea tip reprezintă „autenticitatea expresivă”, care este dată de specificul limbajului artistic [10, p. 5]. Punctând diferențele tipologice, observăm că autenticitatea dată prin origine posedă o suveranitate independentă față de alegerile și valorile cuiva, pe când autenticitatea dată prin expresie depinde de alegerile și preferințele unui interpret, actor sau grup social concret. Allan Moore [23] notează, la rândul-i, că problema autenticității nu poate fi redusă doar la origine, ci trebuie privită sub prisma interpretării multiple. Astfel, în cadrul analizei, trebuie luată în calcul contribuția semantică a trei instanțe sau „persoane” interpretative, și anume: (1) „autenticitatea primei instanțe” (creatorul, tradiția, cultura – n.n.), (2) „autenticitatea instanței a doua” (interpretul, evaluatorul) și (3) „autenticitatea instanței a treia” (receptorul sau publicul).

Criterii de autenticitate în Consiliul artistic al Televiziunii și Radiodifuziunii

În perioada sovietică (1967-1991), funcțiile de control, cenzură și autentificare a producției culturale cu destinație mediatică erau atribuite Consiliului artistic al Televiziunii și Radiodifuziunii Moldovenești (TRM), instituție subordonată direct guvernului, funcționând sub egida Sovietului de Miniștri al RSS Moldovenești. În calitate de membri permanenți, ca cenzori, evaluatori și experți, în componența Consiliului artistic al TRM erau cooptați⁶: (1) în mod obligatoriu, reprezentanții administrației de vârf a TRM, în special, șeful organizației de partid al companiei – curatorul și „procurorul” direcției ideologice, (2) responsabili ai redacțiilor muzicale și literare, ai studioului de înregistrări și secțiilor de arhivă, (3) reprezentanții delegați ai uniunilor sovietice de creație (compozitori, aranșori, muzicologi, folcloriști, scriitori, poeți), (4) dirijorii colectivelor muzicale din cadrul TRM. În calitate de invitați ocazionali, la unele ședințe puteau fi admiși și unii artiști, creatori, autori, muzicieni, cantautori sau aranșori.

Opinia creatorilor și interpreților privind autenticitatea creațiilor din repertoriul orchestrei „Folclor” era reprezentată în Consiliu de dirijorul Dumitru Blajinu (1967-1984), ulterior și de dirijorul (secund) Ion Dascăl, din 1981 până în 1984, succesiv, de Petre Neamțu, în postura de dirijor (director artistic), după 1985. Dirijorilor le re-

venea sarcina de a face un fel de „lobby” pentru fiecare creație discutată, expunându-se deseori celor mai contradictorii și acide critici. Caracterul multor obiecții formulate în cadrul ședințelor de Consiliu denotau însă necunoaștere sau ignorare voită a normelor, principiilor și structurilor tradiției folclorice, de regulă, în asociere cu atitudinile servile și conformiste față de regimul politic din epocă.

Pentru ca lucrările destinate valorificării mediatică cu orchestra „Folclor” să ajungă în faza examinării la ședințele Consiliului artistic, ele necesitau a fi, în prealabil, notate și intabulate de autori în partituri. Textele muzicale notate urmau a fi „descifrate” și studiate în cadrul repetițiilor, apoi – înregistrate sub formă de imprimări audio, spre a putea servi drept mostre pentru evaluare. Astfel, prin procedura documentării scriptice și înregistrării fonogramice a materialului se capitaliza contribuția unei întregi rețele de creație populară controlată politic. În acest mod, se realiza transferul surselor prezumtiv sau imaginar folclorice din ipostaza de „tradiție orală” în cea de „tradiție scrisă”, academică, profesională. Pentru a primi însă sancțiunea ca „bun de transmisiune în eter”, mostrele înregistrate erau atent trecute prin procedura verificării, validării, autentificării sau, mai bine zis, a „nostrificării” ideologice. Această procedură viza, în mod special, următoarele aspecte: 1) originea teritorială, circulația geografică și apartenența politică culturală a surselor, 2) conținutul ideologic și ideatic al textelor cântate, 3) caracterul dinamic al muzicii, 4) stilul de interpretare al soliștilor și orchestrei, 5) calitatea imprimării. Lucrările audiate erau aprobate în Consiliul artistic al TRM doar atunci, când niciun element al produsului artistic finit nu semnală vreo abatere de la normele sacrale ale patriotismului sovietic și politicile culturale din domeniu.

În general, procesul de validare a creațiilor se canaliza în albia celor două tipuri de autenticitate, pe care Denis Dutton le-a definit sub noțiunea de „autenticitate nominală” și „autenticitate expresivă”. Autentificarea era însă strict „supervizată” de normele ideologice ale PCUS. Anume sub lupa ideologică a partidului, Consiliul artistic decela principalele teme și criterii de evaluare a creațiilor ca expresii culturale ale RSS Moldovenești. Drept urmare, aspectele legate de potrivirea ideologică a creațiilor aveau prioritate și prevalau în fața celor estetice. Pentru argumentarea celor menționate, din conținutul unor procese-verbale ale Consiliu-

lui artistic al TRM vom extrage unele dintre formulările cele mai tipice.

Astfel, cu referire la originea, circulația și paternitatea politică și culturală a surselor, cele mai frecvente obiecții, deseori formulate într-o manieră indirectă, polisemică și aluzivă, se rezumau la: a) apartenența „străină”, originea „de împrumut” a creațiilor; b) circulația în spațiul geografic „de dincolo”, făcându-se aluzie la România; c) identitatea inacceptabilă „românească”; d) prezența elementelor „din afara folclorului nostru”; e) difuzarea creațiilor „la posturile radio din Iași și București”. Astfel de aprecieri se constată, de pildă, în cazul cântecelor „Mândră-i fata moldoveană”, [25, 18.04.1969, p. 3], „Cum ne-am mai iubit”, [25, 17.02.1982, p. 1], solistă Veronica Mihai, „I-auzi codrul cum răsună” [25, 05.03.1974, p. 2], voce Nicolae Glib, „Asta-i sârba sârbelor” [25, 01.04.1970, p. 3], voce Ion Paulencu, ș. a.

Numeroase obiecții și recomandări vizează, în special, conținutul textelor cântate. Cele mai tipice critici și observații se referă la: a) aspectul „neprelucrat” al textelor folclorice; b) cuvintele pretins „nespecifice”; c) mesajul „nepotrivit” pentru difuzarea în eter; d) „expresiile dialectale” neconforme cu norma literară; e) necesitatea „prelucrării artistice a textelor” de către scriitorii acreditați; f) oportunitatea precizării „pașaportului folcloric”; g) solicitarea expertizei „din partea Uniunii scriitorilor și Institutului de limbă și literatură” ș.a. Astfel de obiecții apar, spre exemplu, în cazul evaluării cântecelor „Toarce, lele, toarce” [25, 03.07.1970, p. 2], voce Maria Drăgan, „Satul meu din depărtare” [25, 18.04.1969, p. 3], „Foaie verde busuioc” [25, 01.04.1970, p. 3], voce Ion Paulencu, „Dragu-mi-i la nuntă mie” [25, 22.12.1981, p. 2], voce Teodor Negară, „Văleleu, mă râde satul” [25, 05.03.1974, p. 1], voce Valentina Cojocar, ș. a.

De remarcat că în contrast cu pretenția emfatică de a valorifica doar cântecele strict „folclorice”, colectate pe teren de către artiștii înșiși, membrii Consiliului erau dispuși să accepte, fără preget, cântecele nou-compuse, non-folclorice, realmente contrafăcute, scrise de autori, de regulă, la comanda redacțiilor, pe teme ce vizau campaniile politice ale puterii, pentru a fi propagate în masă pe unda folclorizării. Exemple relevante reprezintă creațiile compuse „în stil folcloric”, care abordează: a) tema păcii; b) tema comemorării veteranilor „marelui război pentru apărarea patriei”; c) tema muncii socialiste în colhoz; d) tema „frăției” republicilor și popoarelor sovietice; e) tema

patriotismului sovietic, exprimată în conținutul-manifest al titlurilor, mesajelor și sintagmelor cu subtext politic, toate invocând „patria” fericirii socialiste, „țara”, „țărișoara”, „plaiul” sau „meleagul natal” etc. Temele menționate se desprind din conținutul creațiilor „Țara mea vrea-n lume pace” [25, 02.09.1980, p. 2], „Tânăra e țara mea” [Idem, 21.05.1974, p. 1] „Într-o zi de vară” [06.12.1977, p. 1], voce Teodor Negară, „La mormântul eroului necunoscut” [07.06.1974, p.3], „Mulțumim, plugare, ție” [03.03.1981, p. 2], voce Nina Ermurachi, „Cântecul frăției” [21.05.1974, p. 2], voce V. Țăranu, „Țărișoară, mândră țară” [21.05.1974, p. 1], voce Angela Păduraru, „Am o țară înfloritoare” [22.06.1982, p. 1], voce Ion Bas ș.a.

Referindu-se la caracterul dinamic al creațiilor, cele mai tipice observații invocă inoportunitatea includerii în repertoriu a melodiilor cu ritmuri lente și amorfe, cu intonații muzicale și texte literare „prea triste”, „sumbre”, „monotone”, marcate de „prea mult plâns”. Aprecierile negative țineau, în special, de mesajul creațiilor care contrasta cu concepțiile privind caracterul exclusiv vesel, optimist și fericit al societății socialiste. Interdicțiile vizau, de regulă, cântecele și melodiile târâgănite, lente sau domoale, o bună parte articulate în ritm liber, tip parlando rubato, aparținând genului epic de baladă și celui liric, inclusiv doina, romanța, cântecul de dor, bocetul, cântecul nupțial „al miresei”. Ca exemplu, pot fi citate creațiile „Cucule cu glas duios” [25, 06.09.1983, p. 1], „Ja-ți, mireasă, ziua bună” [Idem, 10.03.1981, p. 5], interpret T. Negară, „Câmpule frumos, cu maci” [30.09.1975, p. 3], interpretă N. Ermurachi, ș. a.

Multe critici se refereau la stilul de interpretare al soliștilor și orchestrei „Folclor”. Cele mai concludente punctează următoarele aspecte: a) „maniera „prea lăutărească” sau „țigănească”; b) excesul de melisme; c) distanțarea de imaginata „măiestrie națională”; d) maniera suspectă de „compilare a melodiilor de pretutindeni”. Astfel de obiecții se constată, în special, în discuțiile privind melodiile instrumentale. Pot fi citate, spre exemplu, creațiile „Hora de petrecere”, solo acordeon de A. Pavliuc [25, 17.02.1982, p. 2], „Preludiu”, solo țambal de Vasile Crăciun [Idem, 17.09.1969, p. 5], „În poiana codrului”, solo vioară Dumitru Blajinu [26.09.1978, p. 1] ș. a. Procesele-verbale ale Consiliului artistic al TRM dezvăluie și alte mărturii privind modul de autentificare a creațiilor în repertoriul orchestrei populare de studio „Folclor”, în perioada sovietică.

Reflecții privind autenticitatea folclorică în presa locală

O filă importantă în abordarea autenticității în repertoriul soliștilor și orchestrelor de muzică populară este expusă în presa locală. Subiectul procură o deosebită amploare, mai cu seamă spre sfârșitul anilor 1970 și de-a lungul anilor 1980. Conținutul discuțiilor dezvăluie o largă panoramă de accente, puse de comentatori în intenția de a dezvălui caracterul multiplu, multiform, volatil și contradictoriu al noțiunii de autenticitate ca și criteriu de „autoritate” a tradiției folclorice. Polemicile au un caracter preponderent practic, unori patetic, și privesc modul, în care formele folclorului se manifestă în contextul reprezentărilor scenice, mediatice, radiofonice și televizate.

În general, comentatorii iau în dezbateră chestiunea privind rolul și locul noilor forme de autenticitate populară sau „folclorică”, care tind să legitimizeze intervenția inovativă a profesioniștilor, a rețelelor de creație populară, a formelor de aranjament, prelucrare și compoziții „în stil popular”. În ce privește însă natura și amplitudinea intervențiilor în autoritatea tradiției, opiniile comentatorilor (muzicologi, folcloriști, aranjori, compozitori, jurnaliști etc.) se scindează în trei direcții principale.

Astfel, o primă direcție se centrează în jurul ideilor mai conservatoare de autenticitate, care pun accentul pe rolul fundamental și primordial al surselor vechi de folclor, pe valorificarea genurilor, formelor și stilurilor istorice ale tradiției. A doua direcție concordă în jurul ideilor „constructiviste” de autenticitate, care acordă un rol important creării formelor noi și inovative, strâns conectate la procesele de modernizare, instituționalizare, standardizare și academizare, favorizând metoda intervenției masive a profesioniștilor, inclusiv prin „reîncadrarea” politică și reificarea ideologică a surselor de folclor. A treia direcție se coagulează în jurul ideii de renaștere și recuperare a „paradisului cultural pierdut”, în care locul favorit le-ar reveni cântecelor de circulație generală românească, în special, celor din perioada interbelică. În acest sens, comentatorii invocă autenticitatea profundă, frumusețea și noblețea spirituală a repertoriului cântat de generația „părinților și bunicilor”. Această idee va deveni predominantă în spațiul public din RSS Moldovenească, mai cu seamă în perioada noului val de liberalizare ideologică și renaștere națională, generată de perestroika și glasnost-ul lui Mihail Gorbaciov.

Pentru exemplificarea ideilor menționate mai sus, selectăm câteva dintre sursele relevante⁷. Astfel, în albia direcției conservatoare a autenticității se înscrie eseu Eugeniei Guzun, publicat în anul 1981 [11], în care autoarea formulează o serie de critici în adresa limitelor „inadmisibile”, impuse de „fabricațiile folclorice”, „stilizările” și creațiile populare de autor, „care nu au nimic comun cu folclorul” și care, de fapt, „îl compromit”. Semnatară denunță preferința sterilă a unor interpreți profesioniști pentru arta populară „de efect” sau „de sclipici”, care promovează, cu ostentație, „șlagărul de cabinet” și evită valorificarea „melodiilor lirice, doinelor și cântecelor de jale”, culese în zonele „de baștină”. Un rol nefast în promovarea autenticității contrafăcute l-ar avea, în opinia autoarei, emisiunile televizate și cele radiofonice, care „nu prezintă folclorul autentic, ci șlagărele la modă, dublurile de proastă calitate, lansate de artiștii profesioniști”, tinzând să canonizeze „maniera de interpretare a vedetelor” [Idem, p. 6].

În direcția conservatoare se înscriu și contribuțiile tardive ale muzicologului, profesorului universitar și folcloristului Gleb Ceaicovschi-Mereșanu, care-și revizuiuse, în mod surprinzător, poziția sa anterioară de promotor activ al intervențiilor, al adaptării, reificării și „masificării” sovietice a folclorului, poziție pe care și-o afirmase în calitate de administrator și propagandist ideologic, fost director al Filarmonicii, membru și președinte al Consiliului artistic al TRM. Astfel, în anul 1983, autorul publică un studiu extrem de critic în adresa „falsurilor populare”, „pseudo folclorului” sau „fakelor-ului” [6], prin care validează, în contextul culturii locale, termenul propus de Richard Dorson. Deși formal susține tezele istoriografiei sovietice privind caracterul exclusiv „comercial” al tradițiilor în societățile „burgheze”, semnatarul eseului denunță, totuși, într-un mod vehement, tendința nocivă a rețelelor de creație populară socialistă de a „inventa, meșteșugi și fabrica folclorul”, de a „schimba”, „rescrie” și „schimonosi” textele vechi. Se remarcă aportul nefast al autorilor și creatorilor profesioniști [Idem, p. 6]. Într-un alt eseu, publicat în anul 1988 [7], autorul aprofundează tema contrafacerilor folclorice, luând în vizorul special creația interpretului Alexandru Lozanciuc, pe atunci solist al orchestrei „Folclor”. Criticii aspre sunt supuse aspectele compromițătoare, legate de „meșteșugirea” și „revopsirea” personală a melodiilor, „îndulcirea” și „înveseli-

rea” cântecelor de jale, substituirea vechilor texte cu creațiile noi de autor, livrate de poeți, țintind astfel succesul „cu orice preț” în fața publicului de masă [Idem, p. 6].

În direcția constructivistă se încadrează idei expuse într-un interviu, oferit în anul 1982 [8] de Tamara Ceban (Ciobanu), profesor universitar, șefă a catedrei „canto popular” de la Conservatorul de stat din Chișinău, fostă solistă a orchestrei populare filarmonice „Fluieraș”, mult timp, deputată și activistă în forurile puterii din epocă. Respingând acuzațiile aduse de criticul Gh. Mazilu, referitoare la contrafacerea și subminarea textelor folclorice, autoarea susține necesitatea creării cântecelor pe teme „care încă nu au apărut în folclor”. Protagonista invocă, în acest sens, necesitatea „indiscutabilă” a promovării unui nou model de cântec „popular”, care ar fi brodat anume pe textele meșteșugite politic de profesioniștii culturii, și care ar fi capabil să suplinească oarecum „lacunele ideologice” ale folclorului din trecut. Printre temele de prioritate în promovarea noii arte populare, sunt menționate cele înscrise pe agenda campaniilor propagandistice ale puterii din epocă, în special, tema luptei contra „goanei înarmărilor” și „bombei cu neutroni” [Idem, p. 7].

Direcția renaștentistă în abordarea autenticității populare se conturează în eseu semnat de Liuba Catrinici. Autoarea critică „prea plinul curaj” în afirmarea schimbării arbitrare, în contrast cu „lipsa de responsabilitate” față de moștenirea folclorică [5]. Mesajul de bază al discursului pledează în favoarea ideii privind necesitatea recuperării și revigorării cântecelor vechi. Se citează, în acest sens, faimoasele hituri, precum „Trandafir de la Moldova” sau „Păsărică, mută-ți cuibul”. Materialele de presă oferă și multe alte aspecte edificatoare la temă, care vor constitui obiectul abordărilor de viitor.

În concluzie, putem afirma că problema autenticității în artele populare de reprezentare națională din perioada sovietică a constituit atât un subiect, cât și un instrument special al promovării politicilor de integrare în statul-partid URSS. Acest instrument era folosit pe larg în practicile instituțiilor oficiale, organelor de control și cenzură politică, presei și mass media, în general. Noua autenticitate oficială și-a găsit expresia plină în structura și conținutul repertoriului orchestrei de studio „Folclor” din cadrul Companiei republicane de Televiziune și Radiodifuziune a RSS Moldovenești.

Note:

1. Cf.: Vega C. Mesomusic: an Essay on the Music of the Masses. In: Ethnomusicology. Vol. X, no. 1. 1966, pp. 1-17.
2. Cf.: Варламов Д. И. Академизация и постакадемический синдром в музыкальном искусстве и образовании: монографический сборник статей. Саратов: СГК имени Л.В. Собинова, 2016. / Varlamov D. I. Akademizatsia i postakademicheskiy sindrom v muzykalnom iskusstve i obrazovanii: monograficheskiy sbornik statei. Saratov: 2016.
3. Cf.: Dyndahl P., Karlsen S., Nielsen G. & Odd Skårberg. The academisation of popular music in higher music education: the case of Norway. In: Music Education Research. Vol. 19, no. 4. 2017, pp. 440, 442, 444-445.
4. Despre acest fenomen vezi: Panopoulou K. The dance identity of the Vlachs of Lailias village and its transformations over three generations. In: Yearbook for Traditional Music. Vol. 41. 2009, p. 181.
5. Dorson R. Fake Lore. In: American Mercury. Vol. LXX. 1950, pp. 335-343.
6. Conform informațiilor din textele proceselor verbale examinate.
7. Cf. și: Codreanca L., Colesnic I. „Redactarea” cântecului popular. În: Literatura și Arta, 14 mai 1981, p. 7; Sarabaș M. Importanța studiului. În discuție „folclorul: condiția autenticității”. În: Literatura și Arta, 8 aprilie 1982, p. 6; Revenco T. Variații pe tema fakelorului. În: Literatura și Arta, 15 decembrie 1983, p. 7; Iuncu R. Bogată și controversată. În: Literatura și Arta, 21 iulie 1988, p. 6; Păcuraru I. Simbioza necesară. În: Literatura și arta, 21 ianuarie 1984, p. 6; Mahu R. Folclor – prelucrare de folclor? În: Literatura și Arta, 23 iulie 1987, p. 7; Moraru I. Cuvinte potrivite. În: Literatura și Arta, 23 martie 1982, p. 7; Bacinschi V. Pentru cine scriem și cântăm? În: Literatura și Arta, 7 ianuarie 1982, p. 7.

Referințe bibliografice:

1. Aharonián C. Carlos Vega y la teoría de la música popular. Un enfoque latinoamericano en un ensayo Pionero. En: Revista Musical Chilena. Año LI, no. 188. 1997, pp. 61-74.
2. Assmann J. Tradition, Writing and Canonisation. Structural Changes of Cultural Memory. In: Terje Stordalen, Saphinaz-Amal Naguib (Hg.). The formative past and the formation of the future. Collective remembering and identity formation. Oslo: Novus Press, 2015, pp. 115-132.
3. Buchanan D. Metaphors of Power, Metaphors of Truth: The Politics of Music Professionalism in Bulgarian Folk Orchestras. In: Ethnomusicology. Vol. 39, No. 3. 1995, pp. 381-416.
4. Claviez Th., K. Imesch, B. Sweers (ed. by). Critique of Authenticity. Wilmington, DE: Vernon Press, 2020.
5. Catrinici L. Cântece uitate. În: Literatura și Arta, 17 septembrie 1981, p. 6.
6. Ceaicovschi-Mereșanu G. Folclorul și feiclorul. În: Literatura și Arta, 1 septembrie 1983, p. 6.
7. Ceaicovschi-Mereșanu G. Sărmana comoară bogată. În: Literatura și Arta, 21 iulie 1988, p. 6.
8. Ceban T. Nu știm cum trebuie să fie, dar nici așa nu este. În: Literatura și Arta, 7 ianuarie 1982, p. 7.
9. Dorson R. M. Fakelore. In: Zeitschrift für Volkskunde, 65, Jahrgang 1969, s. 56-64.
10. Dutton D. Authenticity in Art. Disponibil: http://cognitionandculture.net/wp-content/uploads/archive_5.pdf (visited 14.05.2023)
11. Guzun E. Condiția autenticității. În: Literatura și Arta, 9 aprilie 1981, p. 6.
12. Hagmann L. and F. A. Morrissey. Multiple authenticities of folk songs. In: Thomas Claviez, Kornelia Imesch, Britta Sweers (ed. by). Critique of Authenticity. Wilmington, DE: Vernon Press, 2020, pp. 1-30.
13. Heinich N. Art contemporain et fabrication de l'inauthentique. In: Terrain. Vol. 33. 1999, pp. 1-32.
14. Hobsbawn E., Ranger T. (ed. by). The Invention of Tradition. Cambridge University Press, 1983, reprinted 2000.
15. Jones A.M. Folk music in Africa. In: [Journal of the International Folk Music Council. Vol. 5, Iss. 1.](#) 1953, pp. 36-40.
16. Kirshenblatt-Gimblet B. Folklore's crisis. In: Journal of American Folklore. Vol. 111, no. 441. 1998, pp. 281-327.
17. Kirshenblatt-Gimblet B. Mistaken dichotomies. In: Journal of American Folklore. Vol. 101, no. 400. 1988, pp. 140-155.
18. Kubik G. The Kachamba Brothers' Band: a study of neo-traditional music in Malawi. University of Zambia, Institute for African

- Studies, *Zambian Papers*, no. 9. Lusaka, Zambia: 1974.
19. Kubik G. Neo-traditional popular music in East Africa since 1945. In: *Popular music*. Vol. 8 (1), January. Vol. 8 (1). 1981, pp. 83-104.
 20. Lenclud G. La tradition n'est plus ce qu'elle était. Sur la notion de «tradition» et de «société traditionnelle» en ethnologie. In: *Terrain*, no. 9. 1987, pp. 110-123.
 21. Livingston T. Music Revivals: Toward a General Theory. In: *Ethnomusicology*. Vol. 43, no. 1. 1999, pp. 66-85.
 22. McSherry J. P. *Chilean New Song. The Political Power of Music, 1960s-1973*. Philadelphia PA: Temple University Press, 2015. Notes. Index. xv.
 23. Moore A. Authenticity as Authentication. In: *Popular Music*. Vol. 21/2. 2002, pp. 209-223.
 24. Noyes D. Tradition: Three Traditions. In: *Journal of Folklore Research*. Vol. 46, no. 3. 2009, pp. 233-268.
 25. PV: (=Procesele verbale ale Consiliului artistic al Televiziunii și Radiodifuziunii Moldovenești, perioada 1967-1990), (data, luna, anul, pagina). În: *Arhiva IPNA Compania „Teleradio-Moldova”*.
 26. Rădulescu S. *Peisaje muzicale în România secolului XX*. București: Editura Muzicală, 2002.
 27. Rice T. Bulgaria or Chalgaria: the attenuation of bulgarian nationalism in a mass-mediated popular music. In: *Yearbook for Traditional Music*. Vol. 34. 2002, pp. 25-46.
 28. Schippers H. Tradition, authenticity and context: the case for a dynamic approach. In: *British Journal of Music Education*. Vol. 23, no. 3. 2005, pp. 333-349.
 29. Ursu V. *Politica culturală în RSS Moldovenească. 1944-1956*. Chișinău: Pontos, 2013.
 30. Vaz M., Dinis Vaz A. & Silva, O. New rurality, traditional music and tourist experience. In: *Journal of Tourism, Heritage & Services Marketing*. Vol. 3, Iss. 1. 2017, pp. 25-32.
 31. Богданов К. А. Vox populi. Фольклорные жанры советской культуры. Предисловие, или что фольклорного в советской культуре. Москва: [Новое литературное обозрение](#), 2009. / Bogdanov K. A. Vox populi. Folklornye zhanry sovetskoj kultury. Predislovie, ili chto folklorного v sovetskoj kulturne. Moscova: Novoie literaturnoie obozrenie, 2009.
 32. Ганская Е. Н. Советская массовая песня как форма идеологии. В журн.: *Litera*, nr. 2, 2019, с. 251-261. / Ganskaia E. N. Sovetskaia massovaia pesnea kak forma ideologii. V jurn.: *Litera*, nr. 2, 2019, pp. 251-261.
 33. Домановский Л. В. и др. (сост.). *Русский советский фольклор. Антология*. Ленинград: Издательство «Наука», Ленинградское отделение, 1967. / Dolmanovskiy L.V. i dr. (sost.). *Russkiy sovetskiy folklor*. Leningrad: Izdatelstvo «Nauka», Leningradskoe otdelenie, 1967.
 34. Панченко А. А. Политический фольклор как предмет антропологических исследований. В журн. *Антропологический форум*, № 12, 2010, online. / Panchenko A. A. Politicheskiy folklor kak predmet antropologicheskikh issledovaniy. In: *Atropologicheskij forum*, no. 12, 2010, online.
 35. Соколов Ю. М. Основные линии развития советского фольклора. В кн.: *Советский фольклор. Сборник статей и материалов*, № 7. Москва, Ленинград: Издательство Академии Наук СССР, 1941, с. 38-53. / Sokolov Iu. M. Osnovnye linii razvitiya sovetskogo folklor. V kn: *Sovetskiy folklor. Sbornik statei i materialov*, no. 7. Moscova, Leningrad: Izdatelstvo Akademii Nauk SSSR, 1941, s. 38-53.

Vasile Chiseliță

E-mail: chivas@yahoo.com;

chiselitavasile@gmail.com

ORCID: orcid.org/0000-0001-8594-5780

Dumitru CALMÎȘ

NIVELUL DE CERCETARE AL GENULUI DE SONATĂ PENTRU ACORDEON / BAIAN ÎN LITERATURA DE SPECIALITATE

DOI: <https://doi.org/10.52603/arta.2023.32-2.04>

Rezumat

Nivelul de cercetare al genului de sonată pentru acordeon/baian în literatura de specialitate

Impactul genului de sonată în procesul de academizare a celor mai performante modele ale armonicii cromatice condiționează importanța temei investigate în prezentul articol. Evoluția istorică a sonatei pentru acordeon / baian, reflectând diverse orientări stilistice și tendințe ale componisticii contemporane, este prezentată neuniform, fiind examinată prioritar în creația unui anumit compozitor. O mare parte a investigațiilor sunt consacrate elucidării particularităților specifice ale lucrărilor compuse în perioada anilor 1970–1980 de către muzicienii ruși și ucraineni. Majoritatea studiilor realizate de muzicologii europeni se rezumă doar la materiale de ordin informativ (broșuri, adnotări etc.), nereușindu-se identificarea și formularea caracteristicilor definitorii ale sonatei în cadrul anumitor școli componistice.

Cuvinte-cheie: acordeon, baian, gen muzical, muzică academică, sonata.

Summary

The research level of the sonata genre for accordion / bayan in specialized literature

The topicality and importance of the theme addressed in this article are determined by the extent of the phenomenon of academization of the most performing types of chromatic harmonica by adopting the traditional genres of European instrumental music, including the sonata. The historical evolution of the sonata for accordion / bayan, reflecting various stylistic orientations and trends of contemporary composition, is presented randomly, being primarily examined in the creation of a certain composer. A large part of the investigations is devoted to the elucidation of the specific peculiarities of the works composed in the period of 1970-1980 by Russian and Ukrainian musicians. Most of the studies carried out by European scholars are limited only to informative materials (brochures, annotations etc.), failing to identify and formulate the defining characteristics of the sonata within certain schools of composition.

Keywords: accordion, bayan, musical genre, academic music, sonata.

Actualitatea și importanța temei abordate în articolul de față sunt determinate de amploarea fenomenului de academizare a celor mai performante tipuri ale armonicii cromatice prin adoptarea genurilor tradiționale ale muzicii instrumentale europene, inclusiv sonata. Procesul complex și progresiv al evoluției sonatei în cadrul istoriei și teoriei artei interpretative acordeonistice/baianistice impulsionază spre necesitatea reflectării nivelului de cercetare al genului instrumental în literatura de specialitate. O asemenea abordare ne oferă posibilitatea de a conștientiza, de a determina specificul și rolul sonatei în evoluția muzicii pentru acordeon / baian.

Analize ale lucrărilor timpurii create în anii 1940–1960 de compozitorii ruși N. Ceaikin (Sonatele nr. 1 și nr. 2) și Iu. Șișakov (Sonata nr. 1) sunt reflectate în studiile muzicologilor V. Bîcikov [17], M. Imhanițki [22], V. Beleakov și V. Morozov [14].

Constituirea sonatei, cuprinzând același segment temporal, este elucidată de autorul prezentului articol. În urma procesului de investigație se conturează două tipuri principale ale genului de sonată (simfonizată și camerală), ce oglindesc unele orientări stilistice de bază ale repertoriului academic acordeonistic / baianistic din anii '40–60 ai sec. XX. *Sonata simfonizată* direcționează spre modelul clasic-romantic (Sonata nr. 1

de N. Ceaikin, *Sonata moderne* op. 2 de C. Pino) și spre fuziunea arhetipurilor diametral-opuse de neoclasicism și romantism (Sonata op. 24 de J. Truhlár). *Sonata camerală* dispune de trăsături clasiciste (Sonata nr. 2 de M. Golub), neobaroce (Sonatele de E.-L. von Knorr, P. Hoch, *Sonata-fantasia* de N. Lockwood) și expresioniste (Sonata op. 41 de I. Nørholm) [4].

V. Bîcikov [16] identifică parametrii clasi-co-romantici în Sonata nr. 1 de V. Vekker și clasifică tendințele în genul de sonată pentru baian în Rusia, consolidate la mijlocul anilor '60 – sfârșitul anilor '70 ai sec. XX: 1. Modelul sonatei mari simfonizate (Sonatele nr. 1 și nr. 2 de N. Ceaikin, Sonata nr. 1 de Iu. Șișakov, Sonatele de A. Timoșenko, V. Zolotariov, M. Maghidenko); 2. Modelul sonatei camerale (sonatele de K. Volkov, A. Jurbin, G. Bașcikov, L. Prigojin, V. Bonakov, M. Golub, A. Kusiakov, P. Londonov). Totodată, sunt sistematizate noile particularități ale formei și tratării ciclului: 1. Ciclul cvadripartit (Sonata de A. Timoșenko, Sonata nr. 3 de V. Zolotariov); 2. Ciclul tripartit (sonatele de Iu. Șișakov, M. Maghidenko, V. Bonakov, G. Bașcikov, L. Prigojin, A. Kusiakov, Sonata-novelă de Iu. Soloviov, Sonata nr. 2 de V. Zolotariov, Sonata nr. 1 de M. Golub, Sonata-rapsodie *Verhovinskaia* de V. Dovgani, Sonata nr. 1 de V. Vekker); 3. Ciclul bipartit (Sonata nr. 2 de K. Volkov, Sonata de A. Tomcin); 4. Ciclul monopartit (Sonata de P. Londonov, Sonata nr. 3 de M. Golub, Sonata nr. 1 de V. Bonakov, Sonata nr. 1 de K. Volkov).

O investigație a evoluției sonatei pentru baian în arta instrumentală est-slavă este realizată de Iu. Radko [35]. În atenția autorului se regăsesc lucrările semnate în a doua jumătate a sec. XX – începutul sec. XXI de muzicienii ucraineni (V. Zubițki, Iu. Șamo, V. Runceak, A. Nijnik, I. Oleksiv), ruși (V. Zolotariov, A. Kusiakov, A. Nagaev, V. Semionov, E. Podgaiț) și europeni (F. Angelis, M. Zielinski).

Formele muzicale ale creațiilor lui N. Ceaikin (Sonatele nr. 1 și nr. 2), Iu. Șișakov (Sonata nr. 1), V. Zolotariov (Sonatele nr. 2 și nr. 3), A. Kusiakov (Sonatele nr. 1 și nr. 2), V. Zubițki (Sonata nr. 1), V. Bonakov (Sonata-balada), G. Bașcikov (Sonata nr. 1), A. Jurbin (Sonata nr. 2) sunt examinate de V. Kuznețov [24].

Instrumentistul F. Lips [25] oferă informații concise despre istoria creării sonatelor compuse de autorii ruși în perioada anilor '70–80 ai sec. XX (Sonatele nr. 2 și nr. 3 de V. Zolotariov, Sonatele

nr. 1 și nr. 2 de K. Volkov, Sonatele nr. 2 și nr. 3 de A. Jurbin, Sonata *Et exspecto* de S. Gubaidulina).

Pe lângă caracterizarea artei interpretative a diferitor țări ale lumii, M. Imhanițki [21] descrie succint cele mai importante lucrări ale repertoriului academic pentru acordeon / baian, acordând o atenție deosebită ultimilor decenii ale sec. XX. Nu au fost trecute cu vederea nici cele mai semnificative opusuri (după părerea autorului) ale genului de sonată, prioritate având creațiile compozitorilor ruși N. Ceaikin (Sonatele nr.1 și nr. 2), Iu. Șișakov (Sonata nr. 1), V. Zolotariov (Sonata nr. 3), S. Gubaidulina (Sonata *Et exspecto*), G. Bașcikov (Sonatele nr. 1 și nr. 2), A. Kusiakov (Sonatele nr. 1 și nr. 2), A. Jurbin (Sonatele nr. 2 și nr. 3), K. Volkov (Sonatele nr. 1 și nr. 2), V. Semionov (Sonatele nr. 1 și nr. 2 *Basqueriada*), A. Nagaev (Sonata *În memoria lui V. A. Zolotariov*). În atenția cercetătorului se regăsesc și analize ale lucrărilor compuse de polonezii A. Krzanowski (Sonata nr. 1), B. Precz (Sonata nr. 2), danezul V. Holmboe (Sonata op. 143^a) și finlandezul K. Aho (Sonata nr. 2 *Păsările negre*).

A. Malkuș [27] și F. Lips [26] sistematizează originile genuistice ale tematismului, dezvăluie principalele sfere intonațional-imagistice ale Sonatelor nr. 2 și nr. 3 de V. Zolotariov. Potrivit lui F. Lips, în Sonata nr. 2 „este combinată organic stilizarea în spiritul muzicii clasice și a celei folclorice cu intonațiile moderne. Lejeritatea neobișnuită, grația, plasticitatea formei este asociată cu muzica clasicismului vienez” [26, p. 51]. În cadrul Sonatei nr. 3, A. Malkuș evidențiază relațiile conflictuale, menționate ca *Triada dramatică* „Lumea exterioară – Personalitatea – Sublimul”. „Chiar dacă se adresează aceluiași gen – sonata, compozitorul (V. Zolotariov – n.n.) de fiecare dată demonstrează o nouă variantă a ciclului de sonată”, subliniază cercetătoarea [27, pp. 23-24].

I. Grigorieva profilează evoluția celor patru sonate compuse de G. Bașcikov, specificând că „traseul de la prima la a patra sonată este marcat de metamorfozele stilului, ce constă într-o desfășurare succesivă de la emotivitate și expresie intensă la sobrietate, la intensificarea conținutului tragic” [19, p. 50].

Prin prisma metodelor de implementare a folclorului, realizate prin citarea materialului muzical autentic și modelarea tematismului în stil folcloric, A. Mihailova [31] conturează însușirile limbajului muzical în primele trei sonate pentru baian semnate de K. Volkov.

T. Budanova investighează succint sonatele lui A. Pribilov, V. Beșevli, Iu. Iukecev. Tendințele romantice în cadrul celor patru sonate de A. Pribilov „întruchipează un sistem integral de mijloace muzical-lingvistice cu utilizarea tehnicilor contemporane de compoziție” [15, p. 18]. În Sonata-capriccio de V. Beșevli este examinată sinteza sferei neofolclorice și a scriiturii componistice contemporane (utilizarea intensă a sonoristicii). După cum mărturisește T. Budanova, folosirea structurilor timbrale, a facturii coralice și a celei polifonice cu îmbinarea caracteristicilor contemporane de expresivitate în Sonata de Iu. Iukecev „contribuie la realizarea imaginii sonore, dobândind trăsături de raționalism pronunțat” [15, p. 19].

În monografia *Anatolii Kusiakov: timpurile vieții* [33] sunt elucidate elementele definitorii ale celor șapte sonate ale compozitorului rus. K. Iakovleva studiază Sonata nr. 4 [41, pp. 26-32], iar A. Mihailova [32] examinează îmbinarea sferei neofolclorice cu noile posibilități tehnice în cadrul Sonatelor nr. 1 și nr. 5. O sistematizare a sonatelor pentru baian compuse de A. Kusiakov este propusă de D. Ciornii [39]: I. perioadă *de căutare și formare* (1967-1984) – Sonatele nr. 1, nr. 2 și nr. 3 *Fuga și Burlesca*; II. perioadă *neoromantică* (1984-1994) – Sonata nr. 4; III. perioadă *meditativă* (1994-2007) – Sonatele nr. 5 *Monologul despre veșnicie*, nr. 6 *Vitraliile și rozetele catedralei Apostolul Pavel din Münster* și nr. 7 *Misterium*. Cercetătorul relatează că „prin profunzimea conținutului și a semnificației concepției, sonatele tardive ale lui Kusiakov reprezintă simfonii originale pentru baianul multitimbral” [39, p. 72], ceea ce indică spre tendințele de simfonizare a genului.

Din perspectiva aspectelor estetico-filosofic, istorico-stilistic, formal-constructiv, U. Mironova [29] prezintă o investigație cuprinzătoare a Sonatei *Et Exspecto* de S. Gubaidulina, tratând ciclul pentapartit al creației ca o formă liberă de sonată, determinată de concepția filosofico-religioasă a lucrării. O atenție sporită se acordă mijloacelor de expresivitate și noilor procedee tehnice (*glissando* netemperat, utilizarea butonului de aer, ricoșetul-cvintolet, *cluster*, *glissandi* ale *cluster*-elor cu schimbarea registrelor transponibile etc.). O analiză sonoră și structurală comparativă a lucrării (în baza interpretărilor lui F. Lips, G. Draugsvoll, I. Alberdi) este înfăptuită de A. Angell [3].

Primele trei sonate de V. Semionov sunt examinate în câteva studii [5; 7; 13; 36]. În cadrul

unui interviu, muzicianul demonstrează tangențe evidente între Sonatele nr. 1 și nr. 3, indicând spre continuarea și dezvoltarea tradițiilor *sonatei simfonizate*: „Sonata, simfonia pentru mine este una și aceeași. Simfonismul în dezvoltare poate fi întâlnit cu siguranță și în sonată” [2].

Particularitățile stilistice ale sonatelor semnate de compozitorii ucraineni în perioada anilor 1970-2010 sunt reflectate în cercetările muzicologilor A. Șamigov, A. Eriomenko, A. Stașevski, A. Gonțarov, E. Mațeva, V. Kartașov, O. Miroșnicenko, Iu. Radko etc.

În tezele de doctorat realizate de V. Kartașov [23] și A. Gonțarov [18] sunt studiate cele trei sonate de V. Zubițki. În contextul stilului componistic neofolcloric A. Gonțarov afirmă că „sinteza, ca unul dintre principalii factori ai metodei creative a lui V. Zubițki, acumulează în sine dezvoltarea „în adâncime” și „în lărgime” a surselor folclorice ale diferitor popoare, ale diferitor culturi și epoci” [18, p. 14]. Astfel, în Sonatele nr. 2 și nr. 3 se fac sesizate aspecte de interconexiune între folclorul ucrainean și cel turcesc (Sonata nr. 3), bulgăresc (Sonata nr. 2), între tehnicile tradiționale de compoziție și cele contemporane (polimodalism, po-intilism, sonoristică etc.).

Prin prisma utilizării metodelor istorică, comparativă, structural-funcțională, stilistică și intonațional-dramaturgică, A. Eriomenko [20] examinează Sonatele nr. 1 și nr. 2 de A. Haidenko, scoate în evidență principiile artistice ale compozitorului și tendințele dezvoltării genului în Ucraina. În urma cercetării, ambele creații sunt catalogate ca modele ale *sonatei mari simfonizate*, evidențiindu-se dominarea dramaturgiei epice.

Pe lângă analiza succintă a sonatelor de A. Haidenko, V. Vlasov, V. Zubițki, V. Dovgani, V. Runceak, cercetătorul A. Șamigov reliefează unele caracteristici ale genului instrumental, ce s-au conturat în Ucraina: „Genul de sonată, în literatura pentru baian, destul de frecvent prezintă creații de orientare folclorică în cadrul celor mai diverse stilistici (romantism folcloric, neoromantism, neofolclorism, fauvism, neobaroc ș.a.); în calitate de repere folclorice este folosită arta tradițională a popoarelor slave (bulgar, rus, slovac, sârbo-croat, ucrainean), de asemenea arta muzicală a Moldovei, României, Spaniei, popoarelor turcice” [40, p. 147].

E. Mațeva [28] investighează problema relației între noile tehnici compoziționale și cele interpretative în Sonata nr. 1 *Passione* de V. Run-

ceak, elucidând tratarea genului *pasiuni*, particularitățile stilistice și tematismul lucrării, utilizarea tehnicilor contemporane de compoziție (dodecafonie, sonoristica, aleatorica).

În Quasi-sonata nr. 2 creată de același compozitor, A. Stașevski [37] identifică două trăsături de afiliere: 1. Genul, care nu are la bază sistemul determinărilor tradiționale, apărut în ultima perioadă, - ”muzica pentru ...” (sau ”despre ...”); 2. Genul de sonată (*quasi-sonata*) declarat ca idee generală de formare. La nivelul structurii și limbajului muzical, cercetătorul dezvăluie noi sfere conceptual-imagistice, fiind reflectate atât prin intermediul procedeele tehnice pointilistic-repetitive, cât și prin utilizarea resurselor stereofonice ale baianului. Autorul studiului oferă și o categorisire a genului de sonată, ce cuprinde mijlocul anilor ’70 ai sec. XX – începutul sec. XXI: 1. Dezvoltarea și stabilizarea a două tipuri principale ale sonatei pentru baian – cea *mare simfonizată* (sonatele de V. Zubițki, A. Beloșki, G. Liașenko, A. Pușkarenko, Iu. Ișcenko) și cea *camerală* (sonatele de Iu. Șamo, V. Bibik, A. Șcetinski); 2. Din punctul de vedere al relației cu sfera folclorului se disting două grupuri – sonate cu un puternic fundament folcloric (V. Zubițki, A. Haidenko, V. Vlasov) și lucrări muzicale ce nu au la bază elementele folclorice (Iu. Șamo, A. Beloșki, V. Runceak, V. Bibik, A. Șcetinski); 3. Tendințele de formare a ciclurilor – micșorarea sau mărirea numărului de părți, înlocuirea *forme de sonată* cu alte forme (mixte, libere, polifonice etc.); 4. Extinderea caracteristicilor genului – utilizarea programatismului, implicarea altor genuri și forme la nivelul părților ciclului (fuga, postludiu, recitativ, coral, tocata etc.), apariția creațiilor poligenistice (sonata-impromptu), transformarea ciclului de sonată la nivel de ciclu polifonic (sonatele de Iu. Șamo și V. Bibik); 5. Din punctul de vedere al mijloacelor de expresivitate și al scriiturii compozitive contemporane, sonatele se divizează în trei grupuri, conform următoarelor criterii: utilizarea complexului tradițional (sonatele de A. Beloșki, A. Haidenko, G. Leășenko); fuziunea resurselor tradiționale și a celor moderne (V. Zubițki, V. Runceak, A. Șcetinski); integrarea tehnicilor avangardiste (Quasi-sonata nr. 2 de V. Runceak).

O. Miroșnicenko [30] cercetează principiile compozițional-dramaturgice și stilistico-genuistice ale sonatei de A. Nijnik. Cele mai importante trăsături ale lucrării sunt reprezentate atât de „polistilistică, uneori juxtapuneri paradoxale ale

elementelor contrastante ale limbajului muzical, nenumărate „aluzii de stil” [30, p. 285], cât și de strânsa legătură cu folclorul ucrainean.

Fuziunea de genuri reprezintă o altă latură caracteristică sonatei pentru baian, ce s-a cristalizat în muzica academică din Ucraina. Problema respectivă este elucidată de A. Stașevski [38], caracterizând și enumerând noi forme de gen: sonata+ciclu polifonic (*Sonata pe tema DSCH* de V. Balík, *Sonata (Preludiu și postludiu)* de V. Bibik; sonata+suită (*Sonata nr. 2 Slavianskaia* de V. Zubițki); sonata+suită veche (*Sonata* de M. Șorenkov); sonata+rapsodie (*Sonata-rapsodie Verhovinskaia* de V. Dovgani); sonata+simfonie (*Sonata-simfonie* de V. Dikusarov); sonata+miniatură (*Sonata-impromptu Bukovinskaia* de V. Vlasov). Pe lângă noile forme de gen, cercetătorul nu trece cu vederea „neologismul genuistic” *Quasi sonata* (*Quasi-sonata* de L. Samodaeva și *Quasi sonata nr. 2* de V. Runceak), ce accentuează condiționalitatea sau absența formei concrete a genului.

În aceeași ordine de idei, Iu. Radko [34] stabilește arhitectura genurilor muzicale de poem și baladă, determinând interdependența acestora cu genul de sonată. Pătrunderea parametrilor tipici ai baladei în genul de sonată sunt sesizate în creațiile lui V. Bonakov (sunt suprapuse atât tendințele romantice și contemporane, cât și tradițiile barocului, clasicismului) și I. Oleksiv (se fac sesizate trăsăturile neoromantismului îmbinate cu cele ale neofolclorismului). Fuziunea particularităților tipice genului de poem și celor de sonată este reprezentată de sonatele lui V. Hodoș și Iu. Naimușin.

R. Dlouhý [6] punctează caracteristicile stilistice ale celor mai importante lucrări pentru acordeon solo semnate de compozitorii cehi și oferă informații succinte referitoare la genul de sonată: *Sonata* op. 24 de J. Truhlář; *Sonata piccola* op. 38 și *Sonata* op. 98 de J. Bažant; *Sonata in Es Haleluja* op. 50 de J. Děd; *Sonata brevis* de E. Douša; *Sonata da chiesa* și *Sonata nr. 2* de P. Samiec; *Sonatele nr. 1 și nr. 2* de J. Lukeš; *Patru sonate* de J. Laburda; *Sonatele* de J. Dvořáček, O. Semerák, J. Matys, V. Micka.

Date despre anumite sonate create în perioada anilor 1970–2010 de către compozitorii din Norvegia, Danemarca, Finlanda pot fi găsite în broșurile CD-urilor, în adnotări ș.a. (*Sonata quasi una fantasia* de A. Bibalo, *Sonata* op. 71 de J. Kvandal [8], *Sonata* op. 143a și *Sonata nr. 2 Burlesco* op. 179a de V. Holmboe [11; 12], *Sonata nr. 2*

Păsările negre de K. Aho [1], Sonata nr. 1 *Fantezii* și sonata nr. 2 *Emanajii* de M. Nisula [9; 10].

În urma celor expuse putem concluziona, că evoluția istorică a sonatei pentru acordeon/baian în creația compozitorilor din diferite țări ale lumii, care reflectă diverse orientări stilistice și tendințe ale componisticii contemporane, este prezentată neuniform. În pofida unui oarecare interes al muzicologilor, focalizat spre analiza repertoriului academic, sonata destinată ambelor modele ale armonicii cromatice nu a devenit deocamdată un amplu obiect de studiu din perspectivele diacronică și/sau sincronă (exceptând unele publicații ale autorilor ruși și ucraineni), fiind examinată prioritar în contextul creației unui anumit compozitor.

O mare parte a investigațiilor sunt consacrate elucidării particularităților specifice ale lucrărilor compuse în perioada anilor 1970-1980 de către muzicienii ruși și ucraineni. Majoritatea studiilor realizate de cercetătorii europeni se rezumă doar la materiale de ordin informativ (broșuri, adnotări etc), nereușindu-se identificarea și formularea caracteristicilor definitorii ale sonatei în cadrul anumitor școli componistice. În acest context, putem afirma că cercetarea genului muzical respectiv rămâne a fi o prerogativă importantă pentru istoria și teoria artei interpretative, ținând cont de impactul semnificativ pe care îl are asupra dezvoltării practicii instrumentale academice acordeonistice / baianistice.

Referințe bibliografice:

- Aho K. Sonata for Accordion No. 2 “Black Birds – Mustat linnut” by Kalevi Aho: Description. Disponibil: <https://core.musicfinland.fi/works/mustat-linnut-c0ad9306-3597-4743-bc33-38a1818a6515> (vizitat 07.06.2019).
- Amerikova Y. Exclusive celebrity interview with Viatcheslav Semionov about his new Sonata No. 3, “Reminiscence of the future”. Disponibil: <http://www.accordions.com/interviews/semionov-ru.aspx> (vizitat 28.03.2016).
- Angell A. Timbre, texture and spiritual symbolism in Gubaidulina’s two works De Profundis and Et Exspecto. Aural Sonology as a tool to explore sonic and structural aspects of interpretation in contemporary accordion music. Master thesis. Oslo: 2017.
- Calmiș D. Constituirea genului de sonată pentru acordeon solo (anii 1940-1960). Rez. tez. de doct. Chișinău: 2021.
- Calmiș D. Particularități stilistice în Sonata nr. 1 pentru acordeon de Veaceslav Semionov. În: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică, nr. 2(29). 2016, pp. 73-77.
- Dlouhý R. Sólová akordeonová literatura českých autorů vzniklá po roce 1960 a její pedagogické vyústění. Disertační práce. Praha, 2017. Disponibil: <https://is.cuni.cz/webapps/zzp/detail/133175/> (vizitat 09.01.2019).
- He C. Semionov’s accordion pieces: Sonata No. 1 – Simple analysis of music ontology and performing skills. Master thesis. Disponibil: <https://www.globethesis.com/?t=2255330401976135> (vizitat 02.07.2019).
- Mobia S. CD review: Jon Faulstad – Classic accordion. Disponibil: <http://www.ksanti.net/free-reed/reviews/faulstad.html> (vizitat 07.06.2019).
- Nisula M. Sonata no. 2 “Emanations” for accordion. Disponibil: <https://www.modusmusiikki.fi/02-harmonikka/2.1-sooloteokset/nisula-mikko-sonaatti-n-o-2-harmonikkalle-2006/> (vizitat 02.07.2019).
- Nisula M. Sonata no. 1 “Fantasies” for accordion op. 17. Disponibil: <https://www.modusmusiikki.fi/02-harmonikka/2.1-sooloteokset/nisula-mikko-harmonikkasonaatti-nro-1-fantasioita/> (vizitat 02.07.2019).
- Vozar G. CD Review: Geir Draugsvoll – Classical accordion. Disponibil: <http://www.ksanti.net/free-reed/reviews/geir.html> (vizitat 02.07.2019).
- Woolf J. CD Review: Adam Ørvad – Contemporary Danish Accordion Music & Classical Works. Disponibil: <http://www.adamorvad.com/press.htm> (vizitat 02.07.2019).
- Zhong K. Semenov’s Two Free-bass Accordion Sonata. Master thesis. 2006. Disponibil: <https://www.globethesis.com/?t=2205360155959715> (vizitat 02.07.2019).
- Беляков В., Морозов В. Произведения Ю. Н. Шишакова в репертуаре баянистов. В: Баян и баянисты. Вып. 3. Москва: Сов. Композитор, 1977, с. 109-146. / Beliakov V., Morozov V. Proizvedeniia Yu. N. Shishakova v repertuare baianistov. V: Baian i baianisty. Vyp. 3. Moskva: Sov. kompozitor, 1977, s. 109-146.
- Буданова Т. Стилиевые тенденции в музыке для баяна композиторов Сибири и Дальнего Востока (вторая половина

- 1970-х-2000-е гг.). Автореф. дисс. канд. иск. Владивосток: 2009. / Budanova T. Stilevye tendentsii v muzyke dlia baiana kompozitorov Sibiri i Dalnego Vostoka (vtoraia polovina 1970-kh-2000-e gg.). Avtoref. diss. kand. isk. Vladivostok: 2009.
16. Бычков В. Музыка для баяна уральских композиторов (Соната №1 В. Веккера). В: Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств, №1 (45). 2016, с. 161–172. / Bychkov V. Muzyka dlia baiana uralskikh kompozitorov (Sonata №1 V. Vekkera). V: Vestnik Cheliabinskoy gosudarstvennoy akademii kultury i iskusstv, №1 (45),. 2016, s. 161-172.
 17. Бычков В. Портреты советских композиторов: Николай Чайкин. Москва: Сов. композитор, 1986. / Bychkov V. Portrety sovetskikh kompozitorov: Nikolai Chaikin. Moskva: Sov. kompozitor, 1986.
 18. Гончаров А. Неофольклористичні тенденції у баянній творчості В. Зубицького. Автореф. дис. канд. мистец. Київ, 2006. / Goncharov A. Neofolkloristichni tendentsii u baiannii tvorchosti V. Zubitskogo. Avtoref. dis. kand. mistets. Kiev: 2006.
 19. Григорьева И. Стилевые особенности сонат для баяна Г. И. Банщикова. В: Временник Зубовского института. Вып. 2(29). Санкт-Петербург: Российский институт истории искусств, 2020, с. 32-52. / Grigoreva I. Stilevye osobennosti sonat dlia baiana G. I. Banshchikova. V: Vremennik Zubovskogo instituta. Vyp. 2(29). Sankt-Peterburg: Rossiyskiy institut istorii iskusstv, 2020, s. 32-52.
 20. Єрьоменко А. Сонати А. Гайдєнка для баяна соло в контексті тенденцій розвитку жанру в Україні. В: Мистецтвознавчі записки. Вип. 33. 2018, с. 296-305. / Eriomenko A. Sonaty A. Gaidenka dlia baiana solo v konteksti tendentsii rozvitku zhanru v Ukraini. V: Mistetstvoznavchi zapiski. Vip. 33. 2018, s. 296-305.
 21. Имханицкий М. История баянного и аккордеонного искусства. Москва: РАМ им. Гнесиных, 2006. / Imkhanitskiy M. Istoriia baiannogo i akkordeonnogo iskusstva. Moskva: RAM im. Gnesinykh, 2006.
 22. Имханицкий М. Творчество Юрия Шишакова. Москва: Сов. композитор, 1976. / Imkhanitskiy M. Tvorchestvo Iuriia Shishakova. Moskva: Sov. kompozitor, 1976.
 23. Карташов В. К феномену стиля современного композитора-баяниста: на примере сочинений Владимира Зубицкого. Автореф. дисс. канд. иск. Санкт-Петербург: 2011. / Kartashov V. K fenomenu stilia sovremennogo kompozitora-baianista: na primere sochinenii Vladimira Zubitskogo. Avtoref. diss. kand. isk. Sankt-Peterburg: 2011.
 24. Кузнецов В. Концерты и сонаты для баяна. Киев: Музична Україна, 1990. / Kuznetsov V. Kontserty i sonaty dlia baiana. Kiev: Muzichna Ukraina, 1990.
 25. Липс Ф. Кажется, это было вчера. Москва: Музыка, 2009. / Lips F. Kazhetsia, eto bylo vchera. Moskva: Muzyka, 2009.
 26. Липс Ф. Творчество Владислава Золотарева. В: Баян и баянисты. Москва: Сов. композитор. Вып. 6. 1984, с. 27-68. / Lips F. Tvorchestvo Vladislava Zolotareva. V: Baian i baianisty. Moskva: Sov. kompozitor. Vyp. 6. 1984, s. 27-68.
 27. Малкуш А. Претворение национальных особенностей в стиле Владислава Золотарёва (на примере сочинений для баяна): Автореф. дисс. канд. иск. Новосибирск: 2013. / Malkush A. Pretvorenii natsionalnykh osobennostei v stile Vladislava Zolotareva (na primere sochinenii dlia baiana). Avtoref. diss. kand. isk. Novosibirsk: 2013.
 28. Мальцева Е. К анализу сонаты «Passione» (1985/89) В. Рунчака. В: Вестник Томского государственного университета, №364. 2012, с. 54-56. / Maltseva E. K analizu sonaty «Passione» (1985/89) V. Runchaka. V: Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta, №364 2012, s. 54-56.
 29. Миронова У. Произведения Софии Губайдулиной для баяна. Автореф. дисс. канд. иск. Москва, 2008. / Mironova U. Proizvedeniia Sofii Gubaidulinoy dlia baiana. Avtoref. diss. kand. isk. Moskva: 2008.
 30. Мирошниченко О. Соната для баяна А. Нижника: к проблеме трактовки жанра. В: Музичне мистецтво. Вип. 13. 2013, с. 279-287. / Miroshnichenko O. Sonata dlia baiana A. Nizhnika: k probleme traktovki zhanra. V: Muzichne mistetstvo. Vip. 13. 2013, s. 279-287.
 31. Михайлова А. О методах претворения фольклора в музыке для баяна Кирилла

- Волкова. В: Традиционная культура, №1 (29), 2008, с. 64-73. / Mikhailova A. O metodakh pretvoreniiia folklora v muzyke dlia baiana Kirilla Volkova. V: Traditsionnaia kultura, №1 (29). 2008, s. 64-73.
32. Михайлова А. Фольклорные и неофольклорные стилевые тенденции в музыке отечественных композиторов для баяна. Автореф. дисс. канд. иск. Саратов: 2006. / Mikhailova A. Folklornye i neofolklornye stilevye tendentsii v muzyke otechestvennykh kompozitorov dlia baiana. Avtoref. diss. kand. isk. Saratov: 2006.
 33. Показанник Е. Анатолий Кусяков: времена жизни. Ростов-на-Дону: РГК им. С. В. Рахманинова, 2008. / Pokazannik E. Anatolii Kusiakov: vremena zhizni. Rostov-na-Donu: RGK im. S. V. Rakhmaninova, 2008.
 34. Радко Ю. Модифікації баянної сонати на основі жанрового синтезу поеми і балади. В: Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Вип. 22. 2016, с. 244-249. / Radko Iu. Modifikatsii baiannoi sonati na osnovi zhanrovogo sintezu poemy i baladi. V: Ukrainiska kultura: minule, suchasne, shliakhi rozvitku. Vip. 22. 2016, s. 244-249.
 35. Радко Ю. Стилвова еволюція жанру баянної сонати у східнослов'янському інструментальному мистецтві другої половини ХХ – початку ХХІ століть. Автореф. дис. канд. мистец. Львів: 2019. / Radko Iu. Stilova evoliytsiia zhanru baiannoi sonati u skhidnoslovianskomu instrumentalnomu mistetstvi drugoi polovini XX – pochatku XXI stolit. Avtoref. dis. kand. mistets. Lviv: 2019.
 36. Радко Ю. Функції музичного тематизму у формотворенні баянної сонати (на прикладі творчості В. Семенова). В: Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. Вип. 30-31, ч. 2. Івано-Франківськ: 2015, с. 64-68. / Radko Iu. Funktsii muzichnogo tematizmu u formotvorenni baiannoi sonati (na prikladi tvorchohosti V. Semenova). V: Visnik Prikarpatskogo universitetu. Mistetstvoznnavstvo. Vip. 30-31, ch. 2. Ivano-Frankivsk: 2015, s. 64-68.
 37. Сташевський А. Баянне мистецтво України: тенденції розвитку оригінальної музики та індивідуальне втілення жанрово-стильового аспекту у творчості Володимира Рунчака. Автореф. дис. канд. мистец. Київ: 2004. / Stashevskiy A. Baianne mistetstvo Ukraini: tendentsii rozvitku originalnoi muziki ta individualne vtillennia zhanrovogo-stylovogo aspektu u tvorchoosti Volodimira Runchaka. Avtoref. dis. kand. mistets. Kiev: 2004.
 38. Сташевський А. Жанровые и формообразующие аспекты современной баянной музыки (на примере творчества украинских композиторов). В: Studia Pedagogiczne. Problemy Społeczne, Edukacyjne i Artystyczne. Том 3. 2014: Kielce, с. 117-126. / Stashevskiy A. Zhanrovye i formoobrazuiyshchie aspekty sovremennoi baiannoi muzyki (na primere tvorchestva ukrainskikh kompozitorov). V: Studia Pedagogiczne. Problemy Społeczne, Edukacyjne i Artystyczne. Том 3. Kielce: 2014, s. 117-126.
 39. Черный Д. Сонаты для баяна А. Кусякова: этапы эволюции. В: Горизонты. Гродно: 2011, с. 68-73. / Chernyi D. Sonaty dlia baiana A. Kusiakova: etapy evoliytsii. V: Gorizonty: Grodno, 2011, s. 68-73.
 40. Шамігов А. Опосередкування фольклорного матеріалу в сонатах для баяна українських композиторів. В: Музикознавчі студії: наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка. Вип. 21. Львів: 2009, с. 143-148. / Shamigov A. Oposeredkuvannia folklornogo materialu v sonatakh dlia baiana ukrainskikh kompozitoriv. V: Muzikoznavchi studii: naukovi zbirkі Lvivskoy natsionalnoi muzichnoi akademii im. M. Lisenka. Vip. 21. Lviv: 2009, s. 143-148.
 41. Яковлева К. Романтические образы в сонате №4 А. Кусякова для баяна. В: Слово молодых ученых: актуальные вопросы искусствознания. Саратов: СГК им. Л.В. Собинова, 2017, с. 26-32. / Iakovleva K. Romanticheskie obrazy v sonate №4 A. Kusiakova dlia baiana. V: Slovo molodykh uchennykh: aktualnye voprosy iskusstvovznaniia. Saratov: SGK im. L. V. Sobinova, 2017, s. 26-32.
- Dumitru Calmiș
E-mail: dumitrucalmish1985@gmail.com
ORCID: orcid.org/0009-0006-9454-3824

FANTEZIE PE O TEMĂ DE G. ENESCU PENTRU CLARINET ȘI ORCHESTRĂ DE OLEG NEGRUȚA

DOI: <https://doi.org/10.52603/arta.2023.32-2.05>

Rezumat

Fantezie pe o temă de G. Enescu pentru clarinet și orchestră de Oleg Negruța

În studiul de față propunem să identificăm elementele structurale ale discursului sonor și manifestarea acestora în ideatica lucrării *Fantezie pe o temă de G. Enescu pentru clarinet și orchestră* semnată de Oleg Negruța. În palmaresul componistic al autorului se înscrie muzică vocală, instrumentală de cameră, concertantă și simfonică. Majoritatea creațiilor sunt atribuite laturii muzicii concertante și de cameră. Drept dovadă a nouății genului, formei și elementelor de scriitură servește lucrarea pe care o vom analiza. *Fantezia* ca gen reprezintă o lucrare instrumentală sau orchestrală cu o arhitectonică destul de liberă, iar principiul de bază este improvizația. În cadrul acestei piese evidențiem una din trăsăturile distincte ale compozitorului, și anume direcția stilistică folclorică – utilizarea speciilor folclorice ca *doină, sârbă, horă*, îmbinată organic cu elementele limbajului clasic – genul, forma, tematismul, etc. La fel de important este și utilizarea citatului, pe care O. Negruța îl dezvoltă creativ și îl expune motivic în diferite compartimente, creând un nucleu tematic, dar și un reactiv sonor pentru întreg discursul muzical.

Cuvinte-cheie: gen, compozitor, Oleg Negruța, formă, creație.

Summary

Fantasy on a theme by G. Enescu for clarinet and orchestra by Oleg Negruța

In the present study, we propose to identify the structural elements of sound discourse, as well as their manifestation in the concept of the work *Fantasy on a theme by G. Enescu for clarinet and orchestra* by Oleg Negruța. The author's compositional records include vocal, instrumental chamber, concert and symphonic music. Most of his creations are attributed to concert and chamber music. The work that we are going to analyze serves as proof of the novelty of the genre, form and elements of writing. *Fantasy* as a genre represents an instrumental or orchestral work with a fairly free architecture, and the basic principle is improvisation. In this piece, we highlight one of the distinctive features of the composer, namely the folkloric stylistic direction - the use of folkloric species such as *doina, sarba, hora*, organically combined with elements of the classical language - genre, form, theme, etc. Equally important is the use of the quote, which O. Negruța creatively develops and exposes in different sections, creating a thematic core, but also a sound reagent for the entire musical discourse.

Keyword: gender, composer, Oleg Negruța, musical form, creation.

Scopul acestei cercetării constă în analiza detaliată a lucrării *Fantezie pe o temă de G. Enescu pentru clarinet și orchestră* de Oleg Negruța, în care vom evidenția trăsăturile genului, formei și elementelor de limbaj.

Alături de personalități remarcante, maestrul Oleg Negruța¹ acumulează experiență în domeniul componistic treptat. Talentul său muzical, combinat cu munca asiduă, s-a manifestat productiv în diferite genuri muzicale. În palmaresul componistic al lui Oleg Negruța întâlnim creații de cameră instrumentale și vocale, lucrări simfonice, vocal-simfonice, concertante. Majoritatea acestora se regăsesc în repertoriile atât din

cadrul procesului didactic, cât și în sălile de concert.

Din punctul de vedere al tipului de lucrări abordate, în literatura de specialitate există diferite clasificări ale creației compozitorului. Spre exemplu G. Ceacovschi-Mereșanu în studiul *Compozitori și muzicologi din Moldova* delimitează: creații instrumentale de cameră: *Piese* pentru violoncel și pian, *Melodie* pentru corn și pian, *Două piese* pentru cvartetul de coarde, *Baladă* pentru vioară și pian, *Suită* pentru cvartetul de coarde, *Bătută* pentru vioară și pian, *Concerto grosso* pentru flaut și orchestra de cameră etc., lucrări pentru pian precum *Piese, Suită polifoni-*

că, *Album pentru copii, Scherzzo, Preludiu și fugă* ș.a. G. Ceacovschi-Mereșanu evidențiază separat opusurile pentru voce și pian, printre care se regăsesc *Ciclu pe versuri de A. Gujel, Romante, balada Celor vii, Intoarcere, Pânza roșie de speranță* etc. [4, p. 72]. Într-un compartiment aparte sunt incluse creațiile pentru orchestra de estradă și cea simfonică cum ar fi *Concert* pentru saxofon, *Intermezzo* pentru clarinet, *Intre mezzo* pentru flaut, *Suită* pentru patru tromboane, *Elegie, Buna dispoziție* pentru trombon și orchestră etc. Un loc însemnat în creația compozitorului este atribuit de către autor muzicii pentru orchestră de jazz, unde înscrie piesele *Suita tinereții, Suita – Dimineața, Seara, Noaptea, Fantezie-parafrază* pentru chitară și orchestră, *Baladă* pentru saxofon și orchestră, *Cinci piese ș.a.*, și muzicii pentru cor, unde include opusurile *Soare octombrin, Patrie iubită, Cântec despre pace, Senin și-e cerul, Slavă ostașului sovietic*. Un grup de creații în sistematizarea realizată de G. Ceacovschi-Mereșanu îl constituie muzica la spectacolele pentru copii – *Scufița Roșie, Epuratul încrezut, Ceasul fermecat, La răscruce, Rățușca murdară, Salut maimuța* ș.a. [Ibidem]. Astfel, cercetătorul evidențiază șapte categorii de lucrări în sumarul componistic al lui Oleg Negruța.

O altă structurare a creației compozitorului a făcut-o Irina Suhomlin-Ciobanu în baza principiilor și teoriilor muzicologiei contemporane. Autoarea delimitează muzica simfonică – *Suită* în patru părți pentru orchestră de coarde (1980), *Imnul pentru republică* pentru orchestra simfonică (1981), *Fantezie pe teme ale "The Beatles"* pentru orchestra de cameră (2005); muzica vocal-simfonică: *Cântec odă despre Lenin* pe versurile lui P. Cruceniuc (1980), *Patria mea-odă*, versuri de P. Zadnipru (1984), *Octombrie și Lenin* pentru orchestra de simfonică, cor și solist (1986), *Cântecul vierului*, versuri de Gh. Ciocoi; muzica pentru cor – *Cântec despre pace* (1980), *Slavă ostașilor* (1981), *Fantezie pe teme ale cântecelor despre război* (1984), *Cântece populare* (1995); muzica instrumentală de cameră: piese – *Scherzo; Șapte piese; Jazz-vals; Imprompt; Duete, Burlescă, duete – Duet pentru două violine* (1983), *Duet pentru clarinet și fagot* (1989), *Duet pentru clarinet și flaut* (1989), precum și fantezii – *Două fantezii pe teme populare* (1990) [2, pp. 210-217].

În clasificarea muzicologului I. Ciobanu-Suhomlin muzica vocală de cameră se regăsește într-un compartiment aparte – cântece și romanțe: *două romanțe* (1981), *10 cântece* pentru voce și

pian (1982), *5 cântece* (1983); *4 cântece* (1983), *două romanțe* (1984); muzică pentru copii *4 cântece* (1980), *Cântece pentru copii* (1988), *Cimilituri muzicale* (1990) [Idem, pp. 216-217].

Un număr impunător de creații scrise de Oleg Negruța sunt evidențiate și le catalogăm ca muzică concertantă. Printre acestea sunt incluse: concerte – *Concert nr. 1, 2, 3, și 5* pentru clarinet și orchestra de coarde (1986), *Concerto grosso* pentru flaut, vioară, violoncel, clavecin și orchestra de coarde (1986), *Concert* pentru trombon și orchestra simfonică (1987), *Concert nr. 1* pentru corn și orchestra de coarde (1988), *Concert* pentru soprano coloratură (1989), *Concert* pentru trompetă și orchestra simfonică (1990), *Concert nr. 2* pentru corn și pian (1992), *Concert* pentru contrabas și orchestra simfonică (1997), *Dublu concert* pentru două violoncele și orchestra de cameră (1998), *Concert Juvenil* pentru pian și orchestra de coarde (1998), *Concert h-moll* pentru vioară și orchestră (2002); *Concert* pentru vibrafon, marimbă și orchestra de cameră (2004); *Concert nr. 4* pentru clarinet bas și orchestra de cameră [Idem, pp. 211-213].

În compartimentul dat sunt înscrise și piesele instrumentale: *Serenadă* pentru nai, cor și orchestră (1987), *Andante*: romanță pentru corn și orchestră (1981), *Elegie* pentru clarinet și orchestră (1985), *Vers* pentru fagot și orchestră, *Două piese* pentru clarinet și orchestra de coarde (*melodia și scherzo* 1997), *Suită în trei părți* pentru orchestra de coarde (1999), *Nocturnă* pentru nai și orchestră (1986); de asemenea, genuri precum balade, fantezii și variațiuni - *Fantezie pe tema Rapsodiei de G. Enescu* pentru clarinet și orchestra de coarde (1991), *Baladă* pentru trombon și orchestră (1982); *Variațiuni pe tema Capriciului nr. 24 de N. Paganini* pentru clarinet și orchestra de cameră (2005); *Variațiuni* pentru clarinet și orchestra de coarde (1989) [Ibidem].

Din clasificările propuse constatăm predilecția compozitorului Oleg Negruța pentru genurile camerale și cele concertante. I. Suhomlin-Ciobanu menționează că „a compus numeroase lucrări camerale multe din ele fac parte din repertoriul muzical didactic. În egală măsură este atras și de muzica concertantă: a compus unsprezece concerte pentru diferite instrumente” [2, p. 211]. În special evidențiem lucrările de cameră și concertante pentru clarinet, care reflectă plenar maniera individuală de scriitură a compozitorului, bogăția limbajului muzical, a ideilor, a concepții-

ilor și a subiectelor abordate. Observăm în acest sens câteva direcții stilistice: clasică, folclorică și de jazz. Compozitorul îmbină aceste direcții obținând în final o sonoritate originală axată pe elemente folclorice (forme, structuri ritmice, ornamente, elemente melodice intonative, genuri de dans etc.), de jazz (armonii, structuri ritmice) și cele clasice tradiționale (forma, structura, componența orchestrală, tehnica interpretativă ș.a.). Maniera individuală de scriitură se bazează, în mare parte, pe concretețea melodică și a structurilor sonore, formă fixă, gândirea orchestrală. Creația maestrului poate fi considerată un adevărat laborator nu numai pentru însuși autorul și noile lui opusuri, dar și pentru tinerii compozitori în tendința lor de a-și crea propriul stil componistic.

Drept dovadă a originalității abordării genului, formei și limbajului propriu-zis, din multitudinea de opusuri ale compozitorului am ales lucrarea *Fantezie pe o temă de G. Enescu pentru clarinet și orchestră*, ce reprezintă o creație în stil folcloric, pe care o putem califica ca o suită de muzică populară în plin sens al cuvântului. D. Bughici notează în Dicționar de forme și genuri muzicale, că „suita este un gen muzical alcătuit din mai multe mișcări contrastante ca expresie și mișcare” [1, p. 333]. Deși autorul îi conferă acestei lucrări titlul de Fantezie la nivel ideatic, totuși ca formă aceasta reprezintă o suită modernă după clasificarea lui D. Bughici, în care expune „suita modernă este de trei tipuri: formată din dansuri populare; simfonică; și din lucrări scenice” [Idem, p. 337]. În cazul dat, arhitectonica acestei lucrări se constituie pe o succesiune din specii folclorice: doina, hora și sârba. Autorul recurge la un citat, care reprezintă nucleul melodic, și anume: tema principală a Rapsodiei nr. 2 de G. Enescu. Muzicologul D. Bunea subliniază că “prezența elementului național în muzica academică constituie una din cele mai principale și eterne probleme ale muzicologiei în secolul XX” [3, p. 131]. D. Bunea evidențiază și diferite moduri de abordare a folclorului în creațiile compozitorilor, și anume: utilizarea citatului folcloric, pseudocitatul, aluzia (aluzia prezenței folclorului în creație), modelul semantic – conceptual, arhetipul. Astfel, analiza noastră se va baza pe evidențierea compartimentelor create în baza speciilor folclorice menționate mai sus.

Debutează Fantezia pe o temă a rapsodiei de G. Enescu cu un material muzical în caracter de

doină. El este executat în tempo *ad libitum*, indicat de autor în partida solistului, partida orchestrei susține clarinetul cu o pedală armonico-acordică și confirmă tonanlitatea B-dur. Linia melodică a doinei este una lină, bogat ornamentată cu apogaturi scurte, lungi și duble, mordente, formule ritmice de octolet, triluri etc., iar fermata gradează și delimitează frazele muzicale:

Exemplul 1



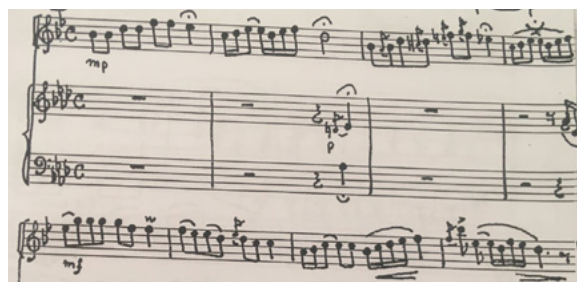
Primul compartiment doinit se structurează pe trei secțiuni, în care linia melodică este trasată din ce în ce mai proeminent, iar după un *ritenuto*, la cifra 1, în tonalitatea Es-dur urmează *hora* – următorul compartiment, cu o scurtă introducere ce enunță pulsația ritmică a horei în măsura 6/8. Tema *horei* răsună la *f*. Ea este expusă în secvențe ascendente cu o completare melodică în orchestră, astfel se produce o dinamizare a materialul tematic:

Exemplul 2



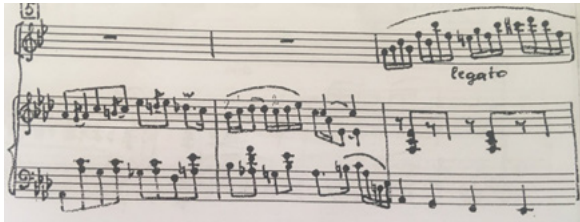
După un *ritenuto molto*, la cifra 4, urmează citatul propriu-zis din Rapsodia nr. 2 de G. Enescu în partida solistului:

Exemplul 3



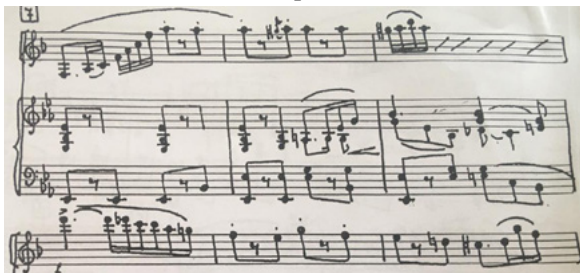
La cifra 5 citatul este expus în orchestră, dar îmbogățit cu ornamente, ulterior trecând prin câteva expuneri în aceeași partidă. După trasarea citatului și prezentarea lui insistentă, continuă *hora*, bazată pe tematismul Rapsodiei lui G. Enescu. De fapt, constatăm încă o preluare ca citat în partida solistului, iar partida orchestrei susține linia melodică a clarinetului, imitând sonoritatea orchestrei populare:

Exemplul 4



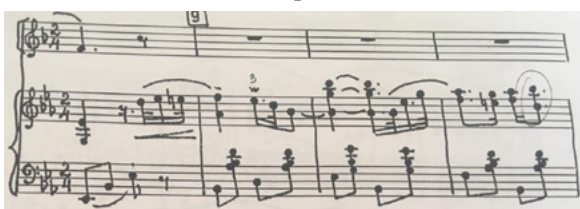
La cifra 9 urmează al treilea compartiment – o *sârbă*, cu o tradițională introducere, ce stabilește stilul și caracterul dansului. Linia melodică este dinamică, agilă și bogată în formule ritmice. Această temă este preluată și în partida orchestrei ca o continuitate a ideii muzicale, dar și ca o reproducere a dialogului solist-orchestră, specific genului de concert:

Exemplul 5



De la cifra 11 revine *hora* cu tematismul din Rapsodia lui G. Enescu, în același caracter de dans. Tema este trasată ulterior în orchestră. Discursul muzical se desfășoară cu o dublare la unison, astfel se creează o augmentare sonoră masivă, producându-se cumtinația pe *forte*:

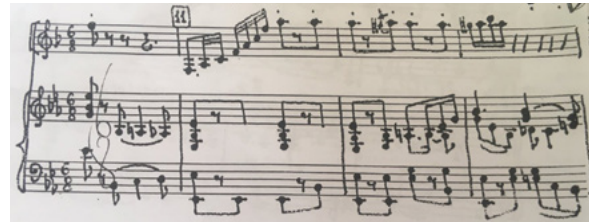
Exemplul 6



Segmentul de *horă* este întrerupt de compartimentul în caracter de *sârbă* și de revenirea citatului în partida orchestrei, inițial în registru mediu, apoi cel înalt, sunând foarte expresiv.

Începând cu cifra 18, se produce o dinamizare, se intensifică tempo-ul, linia melodică devine vivace, pe care orchestra o susține cu un acompaniament specific dansului *sârba*. Totul este în mișcare, fluxul sonor se revarsă într-o accelerare generală și pasaje agile atât la solist, cât și în orchestră, cu reminiscențe intonaționale ale citatului. Lucrarea finalizază în caracter festiv, fastuos și energic:

Exemplul 7



Concluzii

În istoria muzicii naționale, un aport deosebit la îmbogățirea repertoriului componistic îl aduce remarcabilul compozitor Oleg Negruța. În urma studierii palmaresului componistic al său, sistematizat de cei doi muzicologi G. Ceaicovschi-Meșșan și I. Ciobanu-Suhomlin, am observat că acesta abordează o serie de genuri ale muzicii instrumentale camerale, vocale, simfonice și concertante. Dintre toate genurile menționate, autorul scrie un șir impunător de creații dedicate muzicii instrumentale de cameră *variațiuni, fantezie, baladă, vers, andante, nocturnă, elegie* etc.; și muzicii concertante – *concerte* pentru diferite instrumente, formații instrumentale și orchestră, *concerto grosso, concert juvenil, concert pentru voce* etc.

Sub pretextul de a evidenția contribuția maestrului la diversitatea și crearea noilor genuri muzicale, precum și implimentarea originală a limbajului propriu, dar și tratarea genurilor clasice prin prisma fanteziei bogate a lui O. Negruța, am analizat una din capodoperele sale *Fantezia pe o temă de G. Enescu* pentru clarinet și orchestră. În urma analizei detaliate evidențiem:

1. Tratarea genului. Compozitorul numește lucrarea *fantezie*, dar acest termen îl utilizează la nivel ideatic – autorul își pune pe tavă toată fantezia prin intermeidiul materialului sonor al piesei.
2. Tratarea formei. Ca formă, lucrarea dată reprezintă o suită. Cum am remarcat mai sus, forma pe care o atribuie creației date este cea de suită populară, a cărei structură se bazează pe specii folclorice cum sunt *doina, sârba* și *hora*.

3. Elemente de limbaj. Autorul îmbogățește discursul muzical cu trăsături de caracter folcloric, stil improvizatoric, elementele de limbaj național: structuri ritmice, ornamente, motive melodice etc. Oleg Negruța utilizează citatul de autor, adică un fragment din Rapsodia nr. 2 a lui G. Enescu, ce are rolul său constructiv, fiind dezvoltat și expus motivic în diferite compartimente, creând un nucleu tematic, dar și un reactiv sonor pentru întregul discurs muzical.
4. La fel de importanți sunt participanții: solistul-instrumentul și orchestra. Distribuirea rolurilor este tradițională. Solistul este clarinetul iar orchestra reprezintă un fidel susținător ce creează acompaniamentul. Bogăția imaginației autorului și fantezia pe care a implimentat-o în cazul dat, creează impresia sonorității orchestrei populare prin intermediul orchestrei simfonice.

În acest sens, afirmăm *Fantezie pe o temă de G. Enescu pentru clarinet și orchestră* de O. Negruța reprezintă o lucrare inedită, demonstrând abilitatea compozitorului de a manevra creativ cu sursa folclorică.

Note:

1. Originar din orașul Odesa (născut pe 6 august 1935), Ucraina. Își începe studiile muzicale la o școală de profil din localitate, clasa de vioară a profesorului Pavel Melamed (1960),

apoi continuă la Institutul de Arte *Gavril Musicescu* din Chișinău (astăzi AMTAP), clasa de compoziție a profesorului universitar Solomon Lobel (1967). Din anul 1970 devine membru al Uniunii Compozitorilor din Moldova, iar din anul 1993 este desemnat cu titlul onorific de Maestru în Artă al Republicii Moldova [4, p. 210]. Oleg Negruța se manifestă și ca pedagog, predând disciplinele muzical-teoretice la Școala de Arte *Alexei Stârcea* din Chișinău, iar între anii 2003-2006 a activat și la Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice.

Referințe bibliografice:

1. Bughici D. Dicționar de forme și genuri muzicale. București: Editura Muzicală, 1978.
2. Ciobanu-Suhomlin I. Repertoriu general al creației muzicale din Republica Moldova (ultimile două decenii ale secolului XX). Chișinău: Cartea Moldovei, 2006.
3. Componistica românească de valorificare a folclorului de la Ciprian Porumbescu până în zilele noastre. Suceava: Editura Lidana, 2015.
4. Compozitori și muzicologi din Moldova. Lexicon biobibliografic. Alcătuitor: G. Ceacovschi-Mereșanu. Chișinău: Universitas, 1992.

Galina Chiforișin

E-mail: iabanji.95@mail.com

ORCID: orcid.org/0009-0005-9964-5259

IDENTITĂȚILE PERSONAJULUI ÎN MONODRAMĂ

DOI: <https://doi.org/10.52603/arta.2023.32-2.06>

Rezumat

Identitățile personajului în monodramă

În articol este abordat specificul monodramei la nivel de text și spectacol, obiectivul principal al demersului fiind modalitățile de expresie a dimensiunii identitare a personajului în asemenea formă artistică. Având în vedere caracterul proteic al monodramei, sunt expuse unele aspecte ale evoluției acestui tip de comunicare artistică, cu evidențierea trăsăturilor ei specifice: îmbinarea epicului cu liricul la nivel de structurare a subiectului, monologul ca mod de creare a conflictelor și de dezvoltare a acțiunii interioare, caracterul improvizatoric ș.a. Se pune accent pe tipologia personajului la nivelul relației monodramă – psihodramă, fiind relevate astfel modalitățile de afirmare, de manifestare a identității/identităților personajului în text și în spectacol. Textele dramaturgice analizate și discursurile teatrale reflectă specificul monodramei din spațiul românesc

Cuvinte-cheie: monodramă, tipologia personajului, autoidentificare.

Summary

Character identities in monodrama

The article addresses the specifics of the monodrama at the level of text and performance, the main objective being the ways of expressing the identity dimension of the character in such an artistic form. Considering the protean character of the monodrama, some aspects of the evolution of this type of artistic communication are exposed, highlighting its specific features: the combination of the epic with the lyric at the level of structuring the subject, the monologue as a way of creating conflicts and of developing inner action, the improvisational character, etc. Emphasis is placed on the typology of the character at the level of monodrama - psychodrama relationship, thus revealing the ways of affirming and manifesting the character's identity/identities in the text and in the performance. The analyzed dramaturgical texts and the theatrical discourses reflect the specificity of monodrama in the Romanian space.

Keywords: monodrama, character typology, self-identification.

Monodrama ca formă dramatică presupune adresarea directă a actorului către public, o anumită relație între actor și text, actor și rol, așa cum el însuși creează atmosfera prin modul de comunicare. Specificul ei rezidă în faptul că are caracter proteic, reprezentând „însuși certificatul de naștere al teatrului” [6], manifestându-se ca o comunicare dintre vorbitor și ascultător, prin intermediul cuvântului ori al cântecului sau dansului. Conflictul și trama monodramei se bazează pe individualitatea personajului, pe identitatea/identitățile sale pe care le relevă sau ni le relevă, ori le descoperă el în anumite circumstanțe ale vieții lui.

Referindu-ne la relația dintre identitate și identificare, amintim că psihanalistul E. Erikson definește identitatea, la nivel individual, ca pe un proces continuu de combinare de fragmente vechi (din copilărie) și noi de identificare, cercetătorul evidențiind importanța crizei identitare în dezvoltarea personalității [1]. Încercând să se

cunoască pe sine, individul privește la altul și se compară cu acest altul. În așa fel, autoidentificarea se construiește pe atitudinea față de Celălalt, de Eu-l altuia, prin diferite mijloace care, în cultură, se manifestă prin motive ale *recunoașterii*. După *Poetica* lui Aristotel, recunoașterea este esența proiecției mecanismului de identificare, căci a recunoaște înseamnă o trecere de la necunoaștere spre cunoaștere ce duce spre aflarea, înțelegerea unei alte realități despre sine și despre lume.

Personajul monodramei exprimă în mare măsură acest aspect, dar și spectatorul care, în procesul comunicării teatrale reacționează, se confruntă, se regăsește uneori în acțiuni asemănătoare celor pe care le-a trăit el însuși. În așa fel este stimulată capacitatea de identificare a sa.

În studiul *Introducere în monodramă* (1908), teatrologul, dramaturgul, regizorul Nicolai Evreinov reflectă relația text – actor – spectator, susținând că „forța estetică a adevăratei drame” con-

sistă în „trăirea plină de compasiune a ceea/cei ce se întâmplă pe scenă”, iar idealul reprezentației teatrale ar fi trăirile în egală măsură de o parte și de cealaltă a rampei” [7, pp. 99-112]. Esența receptării teatrale rezidă deci în faptul că spectatorul iese din limitele propriei lui psihici și se alătură/se contopește cu viața interioară a eroului. Teatrul încetează să mai fie spectacol, pentru că procesele ce au loc în conștiința spectatorului în momentul receptării unui asemenea tip de spectacol sunt reale. O asemenea transformare a spectatorului în personajul scenic, simbioza între actor și regizor, actor și personaj se unesc într-o singură figură „actor pentru sine”, după Evreinov, ceea ce poate fi posibil doar într-un „teatru pentru sine” individual.

Forma autonomă, monologul și monodrama revin în teatru în epoca simbolistă (Maurice Maeterlinck, teatrul de Artă al lui Paul Fort sau cel al lui Aurélien Lugné-Poe), pentru a se regăsi ulterior în teatrul absurd și grotesc (1950-1960). Iar în anii 1970-1980 se afirmă scena mică sau teatrul mic, discursul dramaturgic/teatral se întoarce la dialog, dar unul filosofic, cu tentă socială și care pune accent nu pe fabulă, pe eveniment, ci pe cuvânt ca stare și ca mod de afirmare a eului, a identității lui, pe mișcările sufletești complexe ale personalității sau/și ca un protest împotriva nivelării sociale a acesteia. În spectacologia din Republica Moldova acest aspect este argumentat de discursul teatral *Ultima noapte a lui Socrate*, montat la Teatrul Dramatic „Vasile Alecsandri” din Bălți în anul 1996, în roluri evoluând Mihai Volontir, Constantin Stavrut și Eufrosinia Dobânda [2, pp. 144-151].

Monodrama însă revine în forță în anii 1990, întrunind în structura ei psihologismul, reflexivitatea, doar că elementul social, alături de politic sau cel pur individual, personal sunt mai vizibile, acestea participând mai plenar la construcția discursului. Astfel încât fabula/diegeza unui asemenea mod de comunicare artistică este, implicit, „extrasă” de receptor prin intermediul diverselor tehnici dramatice propuse de dramaturg-regizor: retrospectivitatea, introspectivitatea, îmbinarea monologului cu tăcerea (suspansul). Ca mod de expunere principal, monologul are funcții diverse: narativă, reflexivă, psihologică, descriptivă ș.a. Forma teatralității *ad spectatores* este una esențială și invită/suscită la o reacție a receptorului ca parte a comunicării discursive, mai ales când spațiul dintre actor și spectator nu este delimitat clar.

Orizontul unui asemenea personaj este cu mult mai larg decât orizontul dramei clasice atât

în ce privește volumul vizualizat cât și în modul de apreciere a celor ce se întâmplă în acțiune. Dacă în discursul teatral de tipul dramei clasice receptorul se caracterizează prin trăirea empatică a acțiunilor actorului-personaj, dar totodată și prin denegare, monodrama îmbină în subiectul scenic poziția „participantului la drama existenței” și poziția spectatorului. În asemenea mod, personajul-actor care își spune povestea vieții, adresându-se direct spectatorului, privindu-l în ochi, întrebându-se și întrebându-l pe acesta, destăinuindu-i-se, are un rol esențial în realizarea lirică, psihologică a acțiunii dramatice.

Personajul monodramei este văzut ca un „zeu solitar”, ca o divinitate singuratică”, accentuându-se astfel o trăsătură esențială a acestui tip artistic: singurătatea. „Nu există altă formă dramatică pentru care atacul asupra singurătății are o astfel de importanță existențială. Singurătatea eroului poate fi considerată chiar o metatema a monodramei”, susține criticul de teatru Andrea Tompa, care numește monodrama și „teatrul unei singure voințe, voința Autorului-demiurg” (dramaturgul – regizorul – actorul) [6]. Și de aici evident că așteptăm din textul dramaturgului să observăm cum, prin ce mijloace artistice, prin care aspecte ale teatralității a realizat asemenea metatemă.

Conflictul și trama monodramei se bazează pe individualitatea personajului, pe identitatea/identitățile sale pe care le relevă sau ni le relevă, ori le descoperă el în anumite circumstanțe ale vieții sale. Eul care vorbește în monodramă se află între trecut și prezentul său, demonstrând astfel ce presupune metamorfoza continuă a propriei identități ca proces de schimbare și de transformare, numit de teoreticianul Stuart Hall „articularea identității” [4]. Or, omul se recunoaște pe sine în diferite manifestări, circumstanțe, iar identitatea este „un produs real și imaginat (construit) totodată” [5, p. 41]. Monodrama devine în acest sens exemplu de identificare a personajului și a receptorului/spectatorului cu variatele imagini descrise, narate, cu stările, destăinuirile, trăirile personajului, un rol important avându-l anume imaginația receptorului.

Personajul din monodramă relevă, în principiu, identitatea personală, cea socială și identitatea psihologică, iar perspectiva de analiză a monodramei poate fi cea istorică, comparativă, dar mai ales hermeneutica psihanalitică. În ce privește spectacolul, aici se îmbină arta Artistului-demiurg, cum numește cercetătoarea Andrea Tompa trio-ul autor – regizor – actor, în realizarea artistică a acestei forme spectaculare. În continu-

are ne vom referi două monodrame ale dramaturgului Angelina Roșca, la spectacol [a se vedea mai detaliat: 3] și text.

Un îndemn la dialog despre viață și moarte, despre idealuri și destin, despre crez și luptă îl constituie monodrama *Astro-remisie*, realizată într-un discurs spectacular de regizorul Dumitru Acriș, de actorul Victor Vorzonin de la Teatrul „M. N. Ermolova” din Moscova, muzică Dumitru Acriș. Premiera a avut loc la 4 august 2019, la ART (*Angelina Roșca Teatru*). Spectatorii au trait momente dureroase, stări-limită ale unui copil de 12 ani, maturizat în salonul spitalului oncologic. În stilul unui teatru documentar, dramaturgul pornește de la date concrete din viața copilului, prezentând informații ale analizelor medicale și, în paralel, date privind realitățile sociale, zborul comun americano-sovietic în cosmos, înregistrări audio și video, dorința copilului de a vorbi cu cosmonautul Iuri Lonciakov, toate acestea accentuând amalgamul vieții omului, necuprinsul lumii, micile sau marile dureri și bucurii ale lui, oriunde s-ar afla acesta.

Discursul teatral e construit pe îmbinarea/comuniunea reușită a limbajului verbal, nonverbal cu cel sonor și cu eclerajul, scena-lipsă fiind un avantaj în receptarea/ trăirea fiecărui cuvânt rostit sau a interogațiilor, deloc retorice, ale protagonistului. Atmosfera creată, în primul rând, de o trecere de la întuneric la lumină și de variate emisii sonore, lăsând impresia că te afli sau într-o navă aeriană sau pe un aerodrom, sau, împreună cu clarobscurul ce domină, – într-o lume grea, întunecată a unui om. În așteptarea și în căutarea actorului pe scenă, abia mai târziu spectatorii devin atenți la un om care îi privește, și el, atent, cu interes, de cealaltă parte a unui geam. Așadar, prima întâlnire e între spațiul nostru, al celor mulți, al celorlalți și spațiul mai îngust, dar care se luminează treptat, al geamului și al ochilor iscoditori, întrebători ai unuia dintre noi, a cărei figură formează un contrast între geamul luminat și hainele întunecate în care este îmbrăcat, creând o primă impresie că ai în față un condamnat. Dorința lui de a ne vedea, a spune sau a ne întreba ceva, de a se face auzit este exprimată prin vorbe pe care nu le auzim, prin gesturi și, principalul, prin privire – ochii mari/măriți pare că te opresc, te atenționează, te imploră...

Informațiile de pe ecran și stările exprimate verbal de copilul bolnav, susținute de efecte sonore, de variații muzicale diferite, creează atmosfera și atenționează receptorul asupra întrebărilor și răspunsurilor, dureroase, tot ale copilului, pentru că

spectatorul e privitorul și, concomitent, cel care rămâne uimit, șocat, poate chiar simțindu-se vinovat.

Spațiul pe care îl „anunță” protagonistul la început – o fereastră ce se luminează și se întunecă, apoi spațiul mai mare al acțiunii din scena-odaie comportă anumite implicații: omul se vrea la lumină și mai mare totuși este, de fapt, spațiul sufletului și al trupului bătuit de dureri groaznice. Acest ultim calificativ, „groaznic”, ar fi, în esență, dominantă spectacolului, sugerată atât prin cuvintele de rugă, de reflecție filozofică, de protest ale protagonistului cât și de spațiul acțiunii dramatice. Scena în care se zbate bolnavul între viață și moarte e construită, la un moment dat, din benzi albe, late, „întreșute”/combinat, unite între ele, care, în deplină concordanță cu varietatea limbajului sonor, sugerează/exprimă chinurile omului. În general, acest spațiu ce devine tot mai dinamic vehement, prin mișcările corpului și prin sunetele, cuvintele rostite, ca și urcarea pe trepte și căderea înceată, de pe ele, a personajului creează o imagine amplă, ce pare că anunță moartea celui în durere. Însă albul benzilor, ce s-au prins parcă într-un joc de-a viața și de-a moartea, sau într-o pânză de păianjen, comportă, de asemenea, un rol, important, devenind polifuncțional și polisemantic (albul) nu doar în construirea acțiunii dramatice, ci și în transmiterea/diversificarea mesajelor.

Imaginea omului (copilului) bolnav, care așteaptă un semn, un mesaj de la un semen al său, aflat departe, în lumea astrală, imaginea lui pe fundalul cosmosului, pe care este focusată lumina, capătă semnificații umaniste: omul și lumea lui înseamnă totul, căci alt pământean, aflat în alt univers, Celălalt dintre noi, cosmonautul, îl susține. Amintirea nostalgică a sărbătorii Anului Nou și neputința de a fi și el printre copiii cărora li se aduc cadouri, este realizată artistic, dureros, prin melodia de Crăciun, cu implicații străvechi, o tonalitate liniștită, venind de departe, din adâncuri, exprimând parcă și ideea unei solidarități cu cei bolnavi, cu cei mai triști decât noi. Scena aceasta și împărtășirea din roadele naturii cu Ceilalți este o privire lucidă și interogativă, totodată: ce facem cu cei bolnavi, cum îi susținem, cum îi protejăm, cum îi/ne înțelegem? Schimbările de stări, emoții, gândurile filozofice, reflecțiile protagonistului, interogațiile directe adresate spectatorului se schimbă rapid și formează un vârtej, un amalgam de stări – o poveste polifonică a vieții unui bolnav, dar și o atenționare tuturor. Limbajul ochilor, nu a privirii, ci a ochilor devine o modalitate de expresie

a durerii, de atenționare-interogare a receptorului, este aspectul psihologic al discursului – pentru că personajul se adresează unui receptor care ascultă, confirmă, se simte vinovat, se simte zguduit de cele văzute și auzite, dar și de întrebările adresate medicilor, spectatorilor, adică tuturor Celorlalți.

Textul *Altcineva*, scris de aceeași autoare, este creat pe baza unor fapte reale, după cum menționează dramaturgul. Protagonistul este tânărul Frederic Piere Burden, pe care îl aflăm dansând frenetic pe muzica cântecului interpretat de Michael Jackson *Unbreakable (Intangibilul)*. Semnificațiile textului didascalic creează o presupuziție în intenția de a sesiza rostul acestui intro în crearea atmosferei acțiunii, pornind de la un caracter dinamic spre cel static: „Muzica se oprește. Frederic încetează să danseze. Repetă cuvintele cântecului.” „You can't believe it, you can't conceive it / And you can't touch me, 'cause I'm untouchable.” Nu poți să crezi, nu poți să-l concepi/Și nu mă poți atinge, pentru că sunt de neatins”

Este prima întâlnire cu personajul, iar în spectacolul Teatrului din Batumi întâlnirea-intro este creată de sunetele puternice ale muzicii, de cămăruța mică, cu un pat și un dulap, iar în mijlocul odăii – un tânăr dus/supus sunetelor muzicale și cuvintele cântecului ce îi fac prima caracterizare sau autocaracterizare. Cuvântul *intangibil* mai înseamnă și „care se află în mod legal apărât de orice urmărire, de orice atingere, de orice încălcare și de orice pedepsire.”

Iar acestea relevă o anumită stare a personajului care se străduiește să uite de un moment al vieții sale, mai ales că după cuvintele cântecului despre omul intangibil se autocaracterizează ca „Hameleon din Nant”, așa cum este scris pe tatuajul de pe corpul său și prin fraza „Vă voi povesti despre ce adevăr stă după toată minciuna mea”. Toate împreună formează cronotopiul acțiunii și sesizarea receptorului privind intenția personajului sau necesitatea de a se regăsi pe sine, adevărul, prin destăinuirea în fața Celuilalt, prin conștientizarea eului.

„Aș fi putut fi un actor bun. Dar eu nu vreau să-l joc pe cineva: eu vreau să fiu cineva. Să fiu copil. Eiii, cel puțin să mă prefac că sunt copil. Iată principiile mele principale: „fi simplu”, „un minciunos bun folosește adevărul”, „Nu este atât de greu să-i păcălești pe oameni”.

În toată povestea lui Frederic, receptorul urmărește și își creează imagini, tablouri, scene despre oamenii întâlniți de el, despre atitudinea lui altruistă, uneori sarcastică față de realitate, de probleme, dar și capacitatea de a ști cum să le rezolve, de a găsi ieșire

din situație nu dintre cele mai corecte. Astfel, copilul însingurat învață de la viață și de la ceea ce nu i-a dat oamenii apropiați cum poți să fii tu însuși.

Dacă cel mai mult personajul ar dori să fie un copil, finalul dramei denotă maturitatea lui, dar și maturul care a luat cu sine copilul din sufletul lui, pe care îl intuia că există, dar nu-l putea deosebi, căci viața l-a dezamăgit: el fiind născut de o mamă de 18 ani, care apoi l-a dat la casa de copii, iar tatăl nu l-a văzut niciodată. Revine la el speranța vieții prin așteptarea propriului său copil.

Dacă revenim la titlurile capitolelor, receptorul urmărește în adevăr omul de neatins, dar și hameleonul-Frederic, apoi descoperirea unei crime în altă țară, comisă de oameni apropiați, dar și descoperirea sa ca personalitate. Pe această cale de identificare a sa personajul este dus/condus de arhetipul mamei și arhetipul copilului.

Referințe bibliografice:

1. Erikson E. H. Copilărie și societate. București: Editura Trei, 2015.
2. Ghilaș A. Discursul teatral – între text și contexte. Chișinău: Lexon-Prim, 2017.
3. Ghilaș A. Valențe educative ale discursului teatral ca loc al memoriei. În: Educația din perspectiva valorilor, Tom XVII. Summa Theologiae. Ed. O. Moșin, D. Opriș, I. Scheau. București: Editura Eikon, 2020, pp. 44-48.
4. Hall S., Du Gay P. (Eds.). Questions of Cultural Identity. London: Sage Publications, 1996.
5. Rusu H. Teorii ale identității colective: între esențialism și constructivism. De la identitate la identificare. În: Sociologie Românească. Volumul VII, nr. 1. 2009, pp. 3-44.
6. Tompa A.-A. Nelega. Dialog despre monolog și forma lui extremă, monodrama (fragment). În: Observator cultural, nr. 321, 18.05.2006. Disponibil: <https://www.observatorcultural.ro/articol/dialog-despre-monolog-si-forma-lui-extrema-monodrama-2/> (vizitat 20.03.2023).
7. Евреинов Н. Демон театральности. Сост., общ. ред. и комм. А. Ю. Зубкова и В. И. Максимова. Москва; Санкт Петербург: Летний сад, 2002, pp. 99-112. / Evreinov N. Démon teatralnosti. Sost., obshh. red. i komm. A. Ju. Zubkova i V. I. Maksimova. Moskva-Sankt Peterburg: Letniy sad, 2002, pp. 99-112.

Ana Ghilaș

E-mail: ana_ghilas@yahoo.com

ORCID: orcid.org/0000-0002-5440-660X

Elfrida COROLIOVA

**PARTICULARITĂȚILE ARTISTICE
ALE REGIEI LUI ALEXANDRU GRECU
DIN ULTIMUL DECENIU AL SECOLULUI XX**

DOI: <https://doi.org/10.52603/arta.2023.32-2.07>

Rezumat

**Particularitățile artistice ale regiei lui Alexandru Greco
din ultimul deceniu al secolului XX**

Articolul oferă o analiză succintă a procesului de devenire artistică a personalității creatoare a lui Alexandru Greco și de manifestare a particularităților sale regizorale distincte în spectacolele: *Ce e viața omului*, *Moțoc*, *Hercule*, *Unde mergem, domnilor?*, *Triunghiul păcatului*, *Moliere*, *Căsătorie cu de-a sila*, *Ciuleandra*, *Care-s sălbaticii?*, *Metamorfozele I*, *Metamorfozele II*, *S.R.L. Moldovanul*, *Maestrul și Margarita*. Examinând particularitățile regiei lui Alexandru Greco, autorul relevă mesajul artistic care identifică interconexiunea și interdependența vieții publice și a fiecărui individ într-o lume în schimbare rapidă. În articol se subliniază faptul că, fiind o componentă relevantă a culturii artistice din era postmodernismului, spectacolele lui Alexandru Greco, ca fenomen sociocultural distinct, dezvăluie prin prisma unei acțiuni teatrale multidimensionale esența fenomenelor vieții sociale, întemeindu-și demersul artistic pe materialul dramatic, interpretarea scenică a acestuia, situația și momentul în care se produce creația scenică.

Cuvinte-cheie: personalitate creativă, particularități regizorale, spectacol, interpretare scenică, material dramatic.

Summary

**The artistic peculiarities of Alexandru Greco's direction from the last decade
of the 20th century**

The article provides a brief analysis of the process of the artistic development of Alexandru Greco's creative personality and the manifestation of his distinct directorial peculiarities in the performances: *Ce e viața omului/What is the life of a man*, *Moțoc*, *Hercules*, *Unde mergem, domnilor?/Where are we going, gentlemen?*, *Triunghiul păcatului/The triangle of sin*, *Moliere*, *Căsătorie cu de-a sila/Forced Marriage*, *Ciuleandra*, *Care-s sălbaticii?/Who are the savages?*, *Metamorphoses I*, *Metamorphoses II*, *S.R.L. The Moldovan*, *the Master and Margarita*. Examining the peculiarities of Alexandru Greco's direction, the author reveals the artistic message that identifies the interconnection and interdependence of public life and of each individual in a rapidly changing world. The article emphasizes the fact that, being a relevant component of the artistic culture of the era of postmodernism, the performances of Alexandru Greco, as a distinct sociocultural phenomenon, reveal through the prism of a multidimensional theatrical action the essence of the phenomena of social life, basing its artistic approach on the dramatic material, its stage interpretation, the situation and the moment in which the stage creation is produced.

Keywords: creative personality, directorial peculiarities, performance, stage interpretation, dramatic material.

Alexandru Greco este o personalitate artistică unică – un talentat actor, regizor, scenarist.

Particularitățile artistice ale regiei lui A. Greco s-au format și s-au manifestat plenar în ultimul deceniu al secolului XX. În această perioadă, a montat pe scena Teatrului Satiricus, fondat de el în 1990, o serie de spectacole concepute în baza unor scenarii proprii sau în colaborare după opere din dramaturgia clasică și modernă, națională și internațională [1].

Menționăm aici doar câteva dintre ele: *Unde mergem, domnilor?*, după Ion Luca Caragiale și Vasile Alecsandri, *Triunghiul păcatului* de Tudor Mușatescu, *Ciuleandra* de Liviu Rebreanu, *Care-s sălbaticii?* de Iulian Filip, *SRL Moldovanul* de Nicolae Esinencu, *Ce e viața omului?* de Arckadii Arkanov, *Hercule* de Friederich Durrenmatt, *Moliere* de Mihail Bulgakov.

Despre spectacolele montate de Alexandru Greco au scris numeroși cronicari și critici de

teatru: Veronica Boldișor, Leonid Cemortan, Angela Chiriță, Gheorghe Cincilei, Ion Diviza, Dina Ghimpu, Alexandru Gromov, Gheorghe Mazilu, Irina Nechit, Gruia Novac, Mihai Oleanu, Pavel Proca, Valentin Silvestru, Larisa Ungureanu, precum și autorul acestor rânduri – în diverse reviste, monografii, colecții dedicate creațiilor scenice ale Teatrului Satiricus [2].

Însă până în prezent nu au fost analizate mai amănunțit particularitățile artistice ale regiei lui Alexandru Grecu, care s-au format și s-au manifestat în spectacolele sale din ultimul deceniu al secolului XX. În rândurile ce urmează, ne-am propus să lichidăm acest spațiu gol din creația sa.

Formarea personalității artistice a lui Alexandru Grecu începe la Institutul de Arte din Chișinău, în clasa de regie a lui Ion Bordeianu, care tocmai revenise de la Moscova după un stagiul la regizorul Andrei Gonciarov, în Teatrul Vladimir Maiakovski. În continuare, A. Grecu a studiat arta actoriei sub îndrumarea lui Vladimir Cobasnean, discipolul lui Victor Gherlac.

După absolvirea Institutului de Arte, în 1983, și după doi ani de muncă la Casa Republicană de Artă Populară în calitate de regizor-consultant al teatrelor populare, Alexandru Grecu este angajat ca actor la Teatrul de Dramă și Comedie *Alexei Mateevici*, devenit ulterior Teatrul Poetic *Alexei Mateevici*, sub conducerea regizorului Andrei Vartic. Primele roluri i-au adus lui A. Grecu și un considerabil succes de public. În spectacolul *Halta viscolelor*, creat după romanul omonim al lui Cinghiz Aitmatov, foarte apreciat de cititori la acea oră, el a jucat în rolul Mancurtului. Au fost remarcate, de asemenea, realizările sale actricești din filmul lui Tudor Tătaru *Întorcerea demonului blând*, precum și din filmul lui Gheorghe Urschi *Cine ar vonește, acela plătește*.

Însă toate aceste succese actricești nu-l îndepărtau câtuși de puțin de visul său dintotdeauna de se consacra regiei teatrale. În 1987 el pleacă la Moscova pentru un stagiul de doi ani în Teatrul Satirikon, condus de Konstantin Raikin. Studiază *Teoria și practica regiei* sub îndrumarea și din experiența mai multor regizori moderni notorii, de mare talent, pe care Konstantin Raikin îi invită din diferite orașe ale țării să țină prelegeri și să conducă cursuri practice. Un impact deosebit l-a avut asupra tânărului regizor din Moldova participarea sa la repetițiile și spectacolele lui Iuri Liubimov, la Teatrul Taganka.

De la regizorul Iuri Liubimov, A. Grecu a însușit metodele de dezvoltare a psihologiei societății, modalitățile de identificare a conflictului sociopsihologic și realizarea unui portret colectiv al vieții sociale, o antologie a vieții societății moderne.

Totuși, idolul pe care l-a considerat demn de a fi imitat a fost și a rămas pentru tânărul regizor moldovean, Konstantin Raikin, artistul înzestrat cu divină artă a reîncarnării plastice. O impresie extraordinară a produs asupra lui A. Grecu piesa *Ce e viața noastră* de Arkadii Arkanov, pusă în scenă de Konstantin Raikin la Satirikon. În acest spectacol erau combinate organic elemente de dramă, comedie, bufonerie, farsă, satiră politică, revistă, spectacol de varietăți. Artiștilor li se cerea să posede nu doar arta propriu-zisă a actoriei, dar și să cânte și să danseze excelent. Dansurile erau puse în scenă de însuși regizorul Konstantin Raikin.

În august 1990, Alexandru Grecu a creat trupa de comedie *Satiricus* în cadrul Filarmonicii de Stat din Moldova. Numele *Satiricus* îi fusese inspirat, evident, de cel al Teatrului *Satirikon*, condus de Konstantin Raikin. Prima reprezentație a fost un spectacol de... show-rock-joc-shock – *Ce e viața omului?* Evident, o reprezentație după piesa omonimă a lui Arkadii Arkanov. În acord cu scenografia Ninei Zabrodin, acțiunea spectacolului te transpunea în atmosfera discotecilor care se înmulțiseră la acea vreme în toată țara, cu spațiile lor mohorâte, cu pâlpâirea diabolică a becurilor multicolore, cu bubuitul muzicii care te asurzea. Protagonistul spectacolului, Actorul, interpretat de Alexandru Grecu, își adresa sieși, precum și publicului din sală eternele întrebări existențiale: „Ce este un om în societate, poporul și puterea, ce e soarta omului și voința umană?”

Muzica pentru spectacol a fost scrisă de Li-viu Știrbu. Compozitorul cunoștea bine stilurile și tendințele muzicii pentru tineret, precum și muzica populară moldovenească. Făcând uz de tehnicile academice, el a integrat cu măiestrie în coloana sonoră acorduri subtile postmoderniste caracteristice trupelor rock, care la începutul anilor '70 pătrundeau tot mai frecvent în muzica academică.

Pe 6 noiembrie 1991, trupa *Satiricus* a ieșit la rampă ca teatru municipal independent, cu farsa în stil rock *Moșoc*. Remarcăm în acest context că imaginația creativă, intuiția artistică a lui Alexandru Grecu se adresează nu atât textelor operelor lite-

rare cât, mai ales, anumitor idei, subiecte și situații semnificative, de stringentă actualitate. Împreună cu Ion Diviza compune, după operele literare ale clasicilor literaturii române, Grigore Ureche, Bogdan Petriceicu Hasdeu, Constantin Negruzzi și Vasile Alecsandri, scenariul unei acțiuni artistice sincretice, în consonanță cu problemele contemporaneității. Aici, la fel ca și în piesa *Ce e viața omului?*, cuvântul, muzica, scenografia, abilitățile actoricești sunt deopotrivă importante, îmbinând organic tehnica vorbirii cu cântecul, arta reîncarnării cu expresivitatea plastică și dansul.

Muzica lui Liviu Știrbu a creat continuitatea acțiunii prin elementul sonor. Prin expresivitatea scenică, Alexandru Grecu a adus și dezvoltat tema unei lupte nemiloase pentru putere, din adâncul secolelor și până în prezent, expunând-o în toată absurditatea și distructivitatea sa.

Personajele principale ale piesei – boierii Moțoc (Valeriu Cazacu), Vulpe (Mihai Kuragău), Lăpușneanu (Jan Cucuruzac), Vodă (Vasile Cașu) adresează către public monologuri, zonguri, care, în opinia lui Boris Zingerman, sunt ca niște prim-planuri ale unui teatru epic, care ruinează intriga, distrug iluzia de scenă și transformă un actor de teatru într-un erou pop [3, p. 255].

În 1992, la Satiricus este montată tragicomedia lui Friedrich Dürrenmatt *Hercule și grajdurile lui Augias*, cu un titlu simplificat, *Hercule*. Regia spectacolului e semnată de Alexandru Grecu, muzica de Liviu Știrbu, versurile de Ion Diviza, coregrafia de Angela Doni și scenografia de Lilia Sava. În spectacol sunt ridiculizați caustic parlamentarii care au preluat puterea și nu știu ce să facă cu ea. În viziunea artistică a realizatorilor acestei lucrări scenice, capetele parlamentarilor, la fel ca și ale celor care i-au ales, sunt înfundate cu gunoi de grajd și, prin urmare, ei pot fi salvați de la o moarte sigură doar prin curățirea creierului și debarasarea lor de lăcomia și prostia timpurilor moderne.

În 1993, este pusă în scenă farsa *Domnul Leonida față cu reacțiunea*, garnisită cu versuri de Vasile Alecsandri și fragmente din operele lui Bogdan Petriceicu Hasdeu, spectacolul purtând un titlu incitant: *Unde mergem, domnilor?* În noua lucrare, conștiința ilogică a filistinilor, concentrată doar pe bunăstarea materială personală, îi lipsește pe aceștia de o viziune clară asupra realității, de o evaluare rezonabilă a evenimentelor actuale. De altfel, această viziune rămâne dominantă ereditară a unei semnificative părți a indivizilor care formează societatea modernă.

În comedia *Triunghiul păcatului*, montată de Alexandru Grecu în 1994, sunt luate în derâdere metehnele și distracțiile ridicole, de prost gust ale contemporanilor. Monologurile poetice ale lui Ion Diviza au contribuit la trecerea organică de la un subiect la altul, aceste subiecte și intrigi fiind selectate din miniaturile cuprinse în Teatrul Scurt al lui Tudor Mușatescu. Cupidon-demiurgul, personajul principal al spectacolului, jucat de Alexandru Grecu, care este uneori ironic, alteori moralizator, își prezintă cu mult umor și sarcasm personajele implicate în situații incredibile de triunghi amoros.

În acordurile emoționantei muzici din filmul de ficțiune mistică *Twin Peaks*, Soția jurnalistului, Ludmila Gheorghiuță, reproduce dorințele amoroase secrete utilizând efectele sugestive ale teatrului de umbre în spatele unei perdele de tul. Apoi sentimentele izbucnesc brusc, fiind reprezentate printr-un dans frenetic pe paturi și în jurul paturilor, personajele schimbându-și poziția cu fiecare nouă mizanscenă. Soția jurnalistului o face pe „sfânta”, își tratează cu multă duioșie Soțul (Igor Mitreanu și, ulterior, Ion Grosu), îl petrece în oraș să țină o altă prelegere plictisitoare, ea rămânând să se răsfețe cu Amantul ei (Valentin Delinschi).

În spectacolul *Molière*, montat de A. Grecu în 1994, după piesa lui Mihail Bulgakov *Cabala bigoșilor* și după romanul său *Viața domnului de Molière*, este abordată tema fatalismului în destinul artistului care pătrunde tainele acestei lumi. Muzica emoționantă a lui Dmitri Șostakoviți, Antonio Vivaldi, George Händel, Tomaso Albinoni creează anturajul specific ale fiecărei scene și atmosfera spirituală generală a spectacolului.

Molière, bolnav de moarte, în ciuda amenințărilor mușchetarilor care umpleau teatrul și care tocmai îl uciseră pe portar, amenințându-l și pe el pentru spectacolele defăimătoare *Don Juan* și *Tartuffe*, urcă pentru ultima oară pe scenă, în rolul lui Argan din comedia-balet *Bolnavul închipuit*. În acordurile sarcastice ale muzicii lui Dmitri Șostakoviți, într-un dans bufon cu clistire, ferăstraie, ciocane, termometre incredibil de mari, celelalte personaje îl tratează pe burghezul mulțumit de sine, care tremurase pentru neprețuita-i sănătate. Dar pentru Molière însuși boala s-a dovedit a fi nu imaginară, ci una adevărată. Pentru el, cortina a căzut pe vecie. Scena se scufundă în întuneric, se aprind luminile rampei. Molière s-a mutat într-o nouă sferă, cea a Vieții eterne.

În primii ani de activitate a lui Alexandru Grecu la Teatrul Satiricus s-au conturat principiile de bază ale opțiunilor sale regizorale de a concepe și realiza spectacole sintetice, cerându-le actorilor să posede la perfecție vorbirea scenică, vocalul, plasticitatea mișcărilor întregului corp, dansul. Valorificând întreaga varietate a mijloacelor de expresivitate scenică, Alexandru Grecu a creat mai multe spectacole după opere din literatura națională clasică și modernă, în care viziunea sa artistică edificatoare a contribuit la dezvăluirea semnificațiilor interioare ascunse ale operelor dramatice.

Având o trupă formată din actori tineri și talentați, Alexandru Grecu își realizează încă unul dintre proiectele sale temerare, montând în 1995 comedia-balet *Căsătorie cu de-a sila* de Jean Baptiste Molière. El a scris, după textul lucrării dramatice a lui Moliere, propriul libret al comediei-balet, spectacol ce urma să fie jucat în limba originalului. De altfel, limba franceză era greu de înțeles pentru majoritatea spectatorilor de teatru. Însă Alexandru Grecu a montat spectacolul de o asemenea manieră încât el putea fi înțeles și fără cuvinte. Conținutul lucrării scenice a fost redat cu brio prin muzica clasică din secolul al XVII-lea, adaptată și stilizată de Marian Stârcea, precum și prin coregrafia realizată de Victor Tanmoșan, care a creat un spațiu muzical și plastic figurativ. Și totuși, finalul lucrării e un pic trist. Rămâne vie în amintirea spectatorului ultima privire a încoronatului neliniștit și inutil Sganarelle, care asistă, debusolat, la propria nuntă.

În 1996, Alexandru Grecu pune în scenă un spectacol muzical după romanul lui Liviu Rebreanu *Ciuleandra*, versiune scenică în versuri de Ion Diviza, muzica originală de Marian Stârcea. În procesul montării celui mai complex, misterios roman al clasicului român, Alexandru Grecu a stăruit în deosebi asupra acelor momente care i-au permis să scoată în evidență inconsecvența personajelor, conflictele care sunt inerente sufletului uman, să arate puterea distructivă a pasiunilor în acțiunea scenică. Prin intermediul muzicii de profundă expresivitate plastică au fost revelate misterele sufletului uman, puterea magică a naturii, magia întrepătrunderii lor, puterea distructivă a pasiunilor umane. Spectacolul a lăsat o impresie emoțională puternică.

În 1998, Alexandru Grecu montează după un text de Iulian Filip, *Care-s sălbaticii?*, un spectacol de bufonadă. Acțiunea se desfășoară pe un fundal

alcătuit din obiecte care nu par a fi deloc legate între ele, dar semnificative sub aspect metaforic: o masă acoperită cu un prosop cu horboțele, o coloană cu difuzor și un televizor uriaș. Pe ecranul televizorului apare periodic fața unei prezentatoare zombificate, din gura căreia aflăm ultimele știri. În centrul scenei e plasată o statuie imensă fără cap; jos, la picioare, sunt așezate capetele lui Ștefan cel Mare, Lenin și al unui sălbatic (pictor-scenograf Petru Bălan). În spectacol, sălbaticii se dedau unor acțiuni năstrușnice, într-un totu absurd, ilustrând ideea unor locuitori fără cap într-o țară, de asemenea, lipsită de cap. Ridiculizând eterna prostie omenească și stupidenia unei societăți aproape sălbatice, susținut de muzica sugestivă a lui Marian Stârcea și dansurile improvizate de Victor Tanmoșan, regizorul Alexandru Grecu a creat o adevărată caricatură artistică a unor personaje și a unei societăți degradate, într-o eră a progresului tehnologic și a civilizației care nu a ajuns încă în spațiul nostru.

În 1999, dorindu-și să pătrundă mai adânc în tainele creativității artistice, Alexandru Grecu apelează la opera unui mare clasic al Antichității, Ovidiu. Alcătuiind un scenariu după subiectul a două nuvele, Pigmalion și Narcis, selectate din opera *Metamorfozele* de Ovidiu, ce cuprinde cincisprezece nuvele, regizorul Grecu montează un spectacol care te cucerește prin noutatea sa.

Poeziile lui Ovidiu, care formează fundalul sonor, sunt recitate în limba latină de personajele costumate în mantii vapoase, asemănătoare cu himatioanele antice grecești. Fondul dramatic îl constituie muzica compusă și interpretată de trio-ul jazz-folk Trigon, sub conducerea lui Anatol Ștefan. Spectacolul începe cu o uvertură. Instrumentele de percuție – toba și xilofonul – imprimă acțiunii scenice un ritm ce vine din adâncul timpurilor. Apoi se include și chitara-bas; melodia care se zămislește are anumite consonanțe cu muzica populară românească. Și, în același timp, toate variațiile muzicale sunt pline de dramatismul și senzațiile trepidante ale timpului nostru. Muzica constituie o canava pentru mișcare, figuri, plastică; este baza acțiunii scenice (coregraf – Victor Tanmoșan).

Dansatorul Dumitru Tanmoșan, fiul coregrafului, evoluează în rolul Artistului. Plasticitatea expresivă a mișcărilor și gesturilor sale, privirea arzătoare, care te pătrunde ca un laser, dau naștere unui personaj încărcat lăuntric cu energie de o colosală forță distructivă. El tinde să pătrundă

în tainele creației prin mijlocirea agresiunii sexuale. Frumoasele femei care îi pozează sunt supuse unor suplicii neîntrerupte; aidoma unor iepuri hipnotizați de un șarpe boa ele par a fi condamnate la moarte sigură.

Ca o fiară sălbatică, terorizat de propriul eu, eroul *Metamorfozelor* aleargă spre ochiul de apă purificatoare. Însă el, nefiind un autentic Narcis, nu poate să-și vadă imaginea în oglinda apei. El bea cu sete din această apă, își spală convulsiv fața și corpul, căutând să se curățe cât mai repede cu putință de păcatele trecutului rușinos. Dar e deja prea târziu. Valurile necruțătoare ale mării îl acoperă, împreună cu tot anturajul său, îngropându-l în neînțelegere și uitare.

În 2000, Alexandru Grecu pune în scenă o nouă versiune a *Metamorfozelor*. În imaginația sa se conturează un chip artistic mai complicat și mai profund al Artistului. Acum Grecu îl vede în două ipostaze: exterior, vizibil – acest rol îi este oferit actorului Vitalie Țapu, și lăuntric, ascuns de ochii muritorului de rând – rol interpretat de actrița Irina Rusu. Strânsă într-un tricou negru strălucitor, Irina Rusu pare să întrușchipeze magnetismul forței lăuntrice, invizibile a Artistului, care absoarbe în sine cele șapte culori principale ale spectrului. Mai întâi el, Artistul, și apoi ea, voința lui creatoare, aruncă voalurile multicolore de pe proeminențele în formă de con. Apar șapte fermecătoare nuduri feminine. În mâinile Irinei Rusu, vâlurile celor șapte culori încep să se rotească, formând un magic caleidoscop al culorilor.

Pasiunea Artistului erupe, revărsându-se pe pânză în cele mai aprinse culori. Artistul mângâie exaltat corpul Filomelei, care se răsuște fremătând în mâinile sale. El i-a trezit un sentiment de reciprocitate. Acesta s-a dovedit a fi de o forță magică, extraordinară, scoțându-l din minți și ducându-l pe calea pierzaniei.

Construirea personajului Artistul în cele două ipostaze, interioară și exterioară, a conferit scenelor muzicale și coregrafice o semnificație mai profundă. Astfel a fost redată complexitatea și inconsecvența naturii Artistului, care tinde să pătrundă cât mai adânc în tainele creativității, indisolubil legate de înțelegerea tragică a Adevărului artistic.

Ghidat de simțul acut al actualității, Alexandru Grecu nu-și permite totuși să se îndepărteze prea mult de problemele vieții cotidiene. Cu o lună înainte de a începe repetițiile la *Metamorfozele II*, el montează un spectacol cu mesaj profund

publicistic, intitulat S.R.L. „*Moldovanul*”, după un text de Nicolae Esinencu. Scenografia a fost realizată de Petru Balan, iar coloana sonoră, un colaj sugestiv de muzică populară contemporană – de Marcel Stoian. Spectacolul abordează problemele intelectualității ajunse la disperare, fără surse de subzistență, în perioada de tranziție la economia de piață. Realitățile triste ale vieții cotidiene sunt reflectate în raport cu eternele probleme filozofice ale existenței umane.

În anul 2000, Alexandru Grecu pune în scenă spectacolul *Maestrul și Margarita*, după romanul omonim al lui Mihail Bulgakov, o lucrare artistică profund filosofică. Această reprezentare poate fi considerată drept un bilanț al primului deceniu de activitate creativă a teatrului. Spectacolul a fost realizat de A. Grecu după o adaptare scenică proprie a romanului, textul fiind în șapte limbi: germană, română, rusă, latină, ebraică, italiană, franceză.

A acțiunea spectacolului începe în Infern, fiind redat chinul etern al lui Faust (Vasile Cașu), care arde în focul gheenei, precum și conversația sa cu Mefistofel (Viorel Cornescu). Treptat ritmul acțiunii scenice se accelerează, reprezentând cercurile amănunțite ale iadului, ale vieții umane de pe lumea asta și de pe cealaltă lume. Acest vârtej existențial este provocat de Volland alias Mefistofel – întrușchipearea uriașei forțe negre a răului, care stăpânește întreaga lume a celor păcătoși. Puțini dintre actori au fost în stare să creeze o imagine artistică convingătoare a lui Mefistofel. În momentele de grație, Viorel Cornescu reușește să redea prin mișcările sale de suveran, prin strălucirea ochilor forța supranaturală, satanică, transpusă artistic în ființa omenească.

Personajul Pontiu Pilat, în interpretarea lui Vitalie Țapu, este nulitatea menită să fie o unealtă de supunere a omului de către omul puterii. Însă această nulitate, marcând profund destinul unor muritori de rând, reprezintă o temă eternă, magistrală pentru existența umană.

Vasile Cașu (*Maestrul*) și Tatiana Saenco-Lazăr, ulterior, Irina Rusu (*Margarita*), abordând diverse forme emoționale și psihologice de exprimare a trăirii artistice, au creat niște personaje viguroase, vii – un artist talentat respins de societate și prietena sa fidelă, care și-a sacrificat viața în numele iubirii.

Mihai Curagău (*eruditul necunosător* Berlioz), Jan Cucuruzac (poetul care ajunge să cunoască adevărul, Bezdomnii), Valeriu Cazacu (fanaticul conducător religios Caiafa), Vasile Tăbârță

și, ulterior, Valeriu Turcanu (Levi Matvei, un om slab de înger, dar statornic în credința sa), Sergiu Finiti (virtuozul mistificator Azazelo), Elena Oleinic (Psihiatrul), Ion Popescu și, ulterior, Igor Mitreanu (Motanul Beghemot), Ion Grosu (Koroviev) ne-au readus în față celebrele personaje ale lui Mihail Bulgakov.

În partitura regizorală, toate rolurile au fost bine conturate. Ele iau naștere într-un mediu al contemporaneității, dar, concomitent, și în îndepărtatele epoci istorice îndepărtate, în diferite dimensiuni temporale.

Omul-zeu Yeshua (Valentin Delinschi) este prezentat de regie doar de la spate. Însă glasul său liniștit și trupul chinuit trădează în Yeshua o forță de spirit supraomenească. Personajele simbolice – Pasărea Roșie (Irina Rusu și, ulterior, Natalia Karaman), Pasărea Albă (Ludmila Gheorghîță), care impresionează prin plasticitatea întregului corp și a mâinilor (coregraf – Victor Tanmoșan), transmit perfect stările interioare ale sufletelor omenesci chinuite de contradicții, pasiunea dragostei, iluminare spirituală și eternă pace.

Încă de la prima reprezentație cu spectacolul *Ce e viața omului?* după piesa lui Arkadii Arkanov, în creația lui Alexandru Grecu s-a manifestat constant tendința de a pune în scenă în special spectacole după texte din literatura scriitorilor contemporani naționali și internaționali. Pe afișul teatrului au apărut *Hercule*, după piesa lui Friedrich Dürrenmatt *Hercules și grajdurile Augias*, Molière, după piesa lui Mihail Bulgakov *Cabala bigoților* și romanul *Viața domnului de Molière*, *Maestrul și Margarita* de Mihail Bulgakov.

Spectacolul *Moțoc*, după lucrările lui Grigore Ureche, Bogdan Petriceicu Hasdeu, Vasile Alexandri și Constantin Negruzzi, a marcat începutul uneia dintre cele mai importante direcții ale politicii repertoriale – mai multe producții teatrale realizate după texte din literatura națională clasică, inclusiv cele 5 piese ale lui Ion Luca Caragiale – *Conul Leonida față cu reacțiunea*, *O scrisoare pierdută*, *D'ale carnavalului*, *Năpasta*, *O noapte furtunoasă* – care-i permit Teatrului Satiricus să poarte cu onoare numele marelui dramaturg.

În spectacolele montate după piese de dramaturgi clasici străini – *Căsătorie cu de-a sila* de Molière, *Metamorfozele* de Ovidiu, *Hercule* de Friedrich Dürrenmatt ș.a., Alexandru Grecu reușește să îmbine organic textul propriu-zis cu muzica și coregrafia, revelând semnificațiile profunde ale acestor opere dramatice, în consonan-

ță cu spiritul modernității. În alte producții scenice, realizate după operele scriitorilor naționali contemporani – *Triunghiul păcatului* de Tudor Mușatescu, *Ciuleandra* de Liviu Rebreanu, *Care-s sălbaticii?* de Iulian Filip, S.R.L. „*Moldovanul*” de Nicolae Esinencu – regizorul Grecu, valorificând materialul dramaturgic, utilizează cele mai variate mijloace de exprimare scenică, astfel punând mai pregnant în evidență realitățile vieții moderne a oamenilor. Afirmându-se și ca autor de scenarii și librete, Alexandru Grecu dezvăluie idei și situații semnificative în textele literare adaptate și actualizate în consens cu realitățile vieții contemporane. Aplicând tehnicile cinematografice, despre care A. Piotrovski a scris în anii '20 ai sec. XX [4, p. 4] că sunt constituite din mizanscene-cadre, fluxuri de memorie, treceri de la planurile generale la cele medii și la prim-planuri, proiecții cinematografice, regizorul face ca spectacolele sale să fie mai bine percepute și asimilate de publicul modern.

În spectacolele realizate după texte din literatura clasică și modernă, națională sau străină, Teatrul *Satiricus* și-a dezvoltat un limbaj plastic special, grație căruia fiecare episod se desfășoară într-un ansamblu vizual, în care destinele umane sunt dezvăluite în toată complexitatea lor. Lucrările scenice care abordează probleme de actualitate, publicistice reflectă, în special, realitățile social-politice și culturale din viața țării noastre.

Marcând în spectacolele după piese de scriitori clasici însemnele timpului în care au fost scrise și apoi făcându-le conexiunea cu actualitatea, Alexandru Grecu scoate în evidență depravarea și amoralitatea caracteristică diverselor tipuri umane, care migrează lesne, dintr-o epocă în alta, în situații de viață comune. Spectacolele montate după piesele dramaturgilor naționali moderni, realizate în genul satirei publicistice incisive, pamfletului, farsei, denunță categoric „eroii vremurilor noastre”. În subtextul celor mai bune spectacole pot fi ghicite forțele interioare ce distrug personalitatea umană și contextul social al epocii. Esența societății moderne imorale, degradante, lipsite de principii și idealuri este dezvăluită, în toată hidoșenia ei, în fața publicului de teatru.

Înzestrat cu energie creativă inepuizabilă, dar și cu perspicacitatea unui dramaturg, A. Grecu relevă și promovează mesajul artistic care identifică interconexiunea și interdependența vieții publice și a fiecărui individ într-o lume în continuă și rapidă schimbare. În acest scop el face uz de tehnici ale grotescului, hiperbolei, alegoriei,

de procedee cinematografice, în situații în care se produc schimbări rapide, radicale ale lumii. Orice cuvânt cuprins în metaforă este vizualizat. Creația lui Alexandru Greco este un organism viu unic, având o structură internă complexă ce evoluează în permanență, păstrându-și totodată originalitatea inițială a mesajului artistic.

Fiind o componentă relevantă a culturii artistice din era postmodernismului, spectacolele lui Alexandru Greco, ca fenomen sociocultural distinct, dezvăluie prin prisma unei acțiuni teatrale multidimensionale esența fenomenelor vieții sociale, întemeindu-și demersul artistic pe materialul dramatic, interpretarea scenică a acestuia, situația și momentul în care se produce creația scenică.

Referințe bibliografice:

1. Moțoc (farsă tragică în stil rock), pp.7-52 (după Grigore Ureche, Bogdan Petriceicu Hasdeu, Vasile Alecsandri, Constantin Negruzzi); Căsătorie cu de-a sila, (comedie-balet), pp. 57-76, (după Jean-Batiste Moliere); Ciuleandra, pp. 81-118 (după Liviu Rebreanu); Maestrul și Margarita, pp. 123-186 (după Mihail Bulgakov); Metamorfozele, pp. 191-214 (după Ovidiu); De la Moțoc la Caligula. Chișinău: 2008.
2. Două decenii cu *Satiricus*, 1990-2010. Chișinău: 2010; Un sfert de secol cu Teatrul Național Satiricus I. L. Caragiale 1990-2015. Chișinău: 2015.
3. Зингерман Б. Очерки истории драмы 20 века. Москва: 1979. / Zingerman B. Oчерki istorii dramy 20 veka. Moskva: 1979.
4. Пиотровский А. Кинофикация театра. В: Жизнь искусства. № 22. 1924. / Piotrovskiy A. Kinofikacija teatra. V: Zhizn iskusstva. № 22. 1924.

Elfrida Coroliovă

E-mail: korelf@mail.ru

ORCID: orcid.org/0000-0002-0556-3107

**DER KRIEG AM DNJESTR VON 1992
IN DAS ZEITGENÖSSISCHE DRAMA DER REPUBLIK
MOLDAU**

DOI: <https://doi.org/10.52603/arta.2023.32-2.08>

Rezumat

**Războiul de pe Nistru din 1992
în dramaturgia contemporană din Republica Moldova**

Autorii dramatice basarabeni, la intersecția dintre secole, au abordat mai multe subiecte tabuizate, cum era și încă mai este Războiul de pe Nistru din 1992. Or, evocarea acestui eveniment devenit deja istorie a servit drept pre/subtext următoarelor texte dramatice: *Saxofonul cu frunze roșii* de Val Butnaru, montat la Teatrul „Luceafărul” (1998); piesele lui C. Cheianu *Noi*, montată la Teatrul „Luceafărul” (1994), și *Țara asta a uitat de Noi...*, la Teatrul Național „Satiricus I.L. Caragiale” (2011); *Fata cea mută a început să vorbească* de D. Crudu, Teatrul Radiofonic România (2013); *Tără(z)boi* de Mariana Starciuc, montat la Satu Mare, Iași, Piatra Neamț (2018); *Valsul Tancurilor* de Irina Nechit, pus în scenă la Teatrul Național „Satiricus I.L. Caragiale” (2020).

Scenele textelor, scrise în registre diferite, alternează de la un dramatism profund la un tragism covârșitor, amalgamul de realism și ficțiune fiind, totuși, nuanțat. De o actualitate copleșitoare, aceste opere dramatice sunt nu doar cronici, ci și dosare deschise în care personajele joacă rolul de participanți, martori, procurori, avocați, executori. Astfel, aceste piese sunt o adevărată lecție de istorie, provocând atingerea coardelor sensibile și resuscitarea memoriei generațiilor prezente și viitoare.

Cuvinte-cheie: dramaturg, piesă, dramaturgie contemporană, tragism, lecție, istorie, război.

Summary

The war on the Dniester in 1992 in the contemporary drama of Moldova

Bessarabian playwrights, at the turn of the centuries, addressed several taboo subjects, such as it was and still is the Dniester War of 1992. However, the evocation of this event that has already become history served as the pre/subtext of the following dramatic texts: *Saxofonul cu frunze roșii/Saxophone with red leaves* by Val Butnaru, staged at “Luceafărul” Theater (1998); the plays by C. Cheianu *Noi/We*, staged at “Luceafărul” Theater (1994), and *Țara asta a uitat de Noi.../This country has forgotten us...*, at the National Theater “Satiricus I. L. Caragiale” (2011); *Fata cea mută a început să vorbească/The dumb girl started talking* by D. Crudu, Teatrul Radiofonic România (2013); *Tără(z)boi* by Mariana Starciuc staged in Satu Mare, Iasi, Piatra Neamț (2018); *Valsul Tancurilor/Tanks’ Waltz* by Irina Nechit staged at the National Theater “Satiricus I.L. Caragiale” (2020).

The scenes of the texts, written in different registers, alternate from deep drama to overwhelming tragedy, the amalgam of realism and fiction being, however, nuanced. Of an overwhelming topicality, these dramatic works are not only chronicles, but also open files in which the characters play the role of participants, witnesses, prosecutors, lawyers, executors. Thus, these plays are a true history lesson provoking the touching of sensitive chords and reviving the memory of present and future generations.

Keywords: playwright, play, contemporary dramaturgy, tragedy, lesson, history, war.

Wenn die Waffen reden, schweigen die Mussen (nicht)...? Die historischen Ereignisse haben andauernd als inspirierendes und/oder konstitutives Element der kreativen Fantasie der Schriftsteller gedient. Im theatralischen Imaginär der Dramatiker werden die Wahrhaftigkeit, die Objektivität und die Komplexität in der Konfiguration der geschichtlichen Realitäten unterschiedlich als in einem Geschichtsbuch dargestellt. Die Zeit

und der Ort des Schreibens und des Empfangens eines Theaterstücks und einer Chronik sind ebenso verschieden. Das moderne historische Drama gibt den evokativen romantischen Aspekt zugunsten einer bitteren Meditation über die Geschichte auf und innoviert auf der thematischen Ebene, Verfahren, Formen, Techniken. Wie bereits darauf hingewiesen, ”Die moldauischen Stücke der 90er schütten in Lawinen das Magma der

sozialen, politischen und psychologischen Aktualität des Endes oder des Beginns der Geschichte der Republik Moldau am Ende des 20. Jahrhunderts aus" [8].

Nach über einem Jahr Krieg in der Ukraine erinnern wir uns intensiver und tiefer an dem Dnjestrkonflikt von 1992, das längst Geschichte geworden ist. Während die Republik Moldau zur lateinischen Schrift zurückkehrte und am 27. August 1991 ihre Unabhängigkeit ausrief, proklamierten sich die ethnischen Russen von Tiraspol, nach mehreren Protesten, am 2. September 1990 zur Transnistrischen Moldauischen Sozialistischen Sowjetrepublik. Nach dem Beitritt Moldawiens zur UNO am 2. März 1992 genehmigte Präsident Mircea Snegur eine militärische Intervention gegen die transnistrischen Rebellen, die Polizeistationen am Ostufer des Dnjestr angegriffen hatten. Die 14. Armee, die zur Russischen Föderation gehörte und auf dem Territorium Transnistriens stationierte, unterstützte den Separatismus. Da die Republik Moldau unterlegen war, konnte sie die Kontrolle über dieses Gebiet nicht erlangen, was am 21. Juli 1992 zum Abschluss eines Waffenstillstandsabkommens führte.

Bereits Ende der 90er Jahre wandten sich einige bessarabische Prosaautoren und Dichter der dramatischen Gattung zu, um sich diesem Tabuthema direkter und wirkungsvoller zu nähern. Der Krieg in Transnistrien diente als Subtext für den folgenden dramatischen Texten:

- *Das Saxofon mit roten Blättern* von Val Butnaru (1998);
- *Wir* (1994) und *Dieses Land hat uns vergessen...* (2011) von Constantin Cheianu;
- *Das stumme Mädchen fing an zu reden* (2013) von Dumitru Crudu;
- *Zwischen den Fronten* von Mariana Starciuc (2018);
- *Panzerwalzer* von Irina Nechit (2020).

Diese Theaterstücke sind in unterschiedlichen Registern geschrieben und wechseln von einem tiefgründigen Drama zu einer überwältigenden Tragödie, wobei die Mischung aus Realität und Fiktion jedoch nuanciert ist. Diese dramatischen Werke entsprechen mehr oder weniger den Merkmalen des dokumentarischen Theaters. Der Text von Val Butnaru, vor allem aber von Constantin Cheianu, Dumitru Crudu, Mariana Starciuc und Irina Nechit basieren auf Archivadokumenten, Presse, Aufzeichnungen, Zeugenaussagen, Dialogen

mit Augenzeugen oder direkten Teilnehmern am Dnjestrkonflikt.

Der ideologische Code dieser Texte verschlüsselt den Versuch der Selbsterkenntnis der Menschen, die vor den äußeren Konflikt – den "tatsächlichen Krieg", und den inneren – den "Krieg mit der Welt und mit sich selbst" gestellt werden. Der "Kriegszustand" stellt die Zeit dar, in der der gewöhnliche Lauf der Dinge nach anderen Regeln verläuft, sodass auch die Menschen anders werden. In dieser Welt der Krise kämpfen einige Charaktere verzweifelt um die Verteidigung menschlicher Werte, andere finden sich mit der Realität ab. In allen Stücken fungieren die Protagonisten jedoch als ein dissonantes Ensemble, das etwas für den anderen zu interpretieren hat: eine Erinnerung und ein Vergessen, ein Verbrechen und eine Strafe, eine Täuschung und ein Verrat, eine Liebe und ein Hass, eine Verurteilung und eine Vergebung usw.

"Orchesterprobe in zwei Akten", *Das Saxofon mit roten Blättern* von Val Butnaru ist eine Parabel auf das „Schlachtfeld“, das die Republik Moldau in den 80er und 90er Jahren oder vielleicht schon immer war und ist. Die Aufführung fand 1998 unter der inspirierten Regie von Mihai Fusu im Theater "Luceafărul" statt.

Die Handlung des Stücks spielt an einem Nachmittag "in einem Club nahe der Frontlinie" eines "anonymen Krieges" am Ufer eines Flusses, der zwei kriegführende Lager trennt. Der Kolonel (Vladimir Zaiciuc), der heimlich das Leben der Charaktere leitete, bestimmt auch jetzt ihr Schicksal: "(...) Unter diesen Bedingungen entscheide ich, welche Rechte ein Offizier während des Krieges haben kann..." [2 p. 209]. Er lädt das Saxophon (Gheorghe Pietraru) alias sein Sohn und der Schriftsteller Ovidiu, den Kontrabass (Vlad Ciobanu) alias Ovidius Bruder, den Pianist Mircea, die Flöte (Rodica Sfeclă) alias die Schauspielerin Anet, die Violine (Lucia Pogor) – "Kriegsschlampe" Luiza und Ovidius ehemalige Verlobte, aktuell Mirceas Frau, ein und zwingt sie, sich für ein Musikinstrument zu entscheiden und sich damit zu identifizieren. Sie müssen einige Lieder gemeinsam vor dem Minister und den Soldaten spielen, um das Orchester zu ersetzen, das nicht kommen konnte.

Während an der Front ein Waffenstillstand geschlossen wurde, kämpfen die Charaktere um ihre Identität. Sowohl das Saxofon als auch der Kontrabass sind sehr entschlossen, ihre Identi-

tät zu behaupten und sich den einschränkenden Rahmenbedingungen einer künstlich konstruierten Persönlichkeit zu widersetzen. Beide erklären kategorisch: "Ich bin kein Saxofon!" bzw: „Ich bin kein Kontrabass“ [2, p. 215; 216].

Aus den Dialogen und Polemiken der Protagonisten erfahren wir, dass der Kontrabass, das Saxofon und die Flöte eine turbulente Vergangenheit hatten und einst eine Jazzband bildeten, die aus nicht nachvollziehbaren Gründen auseinanderbrach.

Nach der Entdeckung mehrerer Geheimnisse ihrer dramatischen Vergangenheit nehmen der Kontrabass, das Saxofon und die Flöte die Instrumente in den Händen und "eine göttliche Musik erklingt" [2, p. 216]. Obwohl es ihnen „verboten“ wurde, singen sie mehrmals genau das Lied *Blues der Trennung*. In Kriegszeiten weist Musik tiefere Bedeutungen und verschiedene Funktionen auf. So schrieb der Theaterkritiker Gh. Cincilei: "V. Butnaru verwendet das Musikinstrument (im Prinzip Musik) als eine suggestive Art des künstlerischen Ausdrucks des Schmerzes und der Freude der Seele, um – durch die Bühne – die göttliche Schönheit im täglichen Leben, die Reinheit des menschlichen Denkens und Handelns zu bestätigen und zu heiligen" [3, p. 59].

Das Symbol der roten Blätter lässt sich auf unterschiedliche Weise entschlüsseln. Sie können das Ende eines Zyklus von Jahreszeiten oder des Lebens symbolisieren, aber auch die Seelen derer, die im Krieg gefallen sind. Das psychoanalytische Prisma könnte eine weitere Entzifferung sein. Das Saxofon-Ovidius gesteht: "(...) Und ich sammle jeden November rote Blätter..." [2], die seine Kindheitserinnerungen an ein "verfluchtes" Leben bedeuten könnten.

Als Folge innerer und äußerer Kämpfe aus der Vergangenheit und der Gegenwart leiden die „Musikinstrumente“ von Val Butnaru unter Depression und Angst. Das Stück ist „... ein Drama mit starken psychologischen, sogar psychoanalytischen Akzenten, das unsere unmittelbare Geschichte und Erinnerung ausbeutet, lebendig und ziemlich funktional“ [5]. IN DIESEM DRAMA IST Der Krieg ein Hintergrund, vor dem nicht nur politische, soziale, militärische usw., sondern auch familiäre Fragen mit „Skeletten im Schrank“ debattiert werden.

Das Theaterstück *Wir* (1994) von **Constantin Cheianu** nimmt ebenfalls den historischen Bereich der politischen und sozialen Realität Bessa-

rabiens auf. Inszeniert von Regisseur Mihai Fusu 1995 im Theater "Luceafărul", die Aufführung ist ein erster Versuch von politischem Theater und Dokumentartheater in der Republik Moldau. Außerdem basiert die Inszenierung nicht ausschließlich auf dem a priori verfassten Text, sondern sowohl auf geschriebenen Szenen von C. Cheianu als auch auf den Sätzen, die während der Proben und Improvisationen entstanden. Demgemäß tauchten im Inszenierungsprozess viele neuen Linien auf. Da die Aufführung die Arbeit des gesamten Teams war, konnte sie als "gemeinsame Improvisation" bezeichnet werden – ein einzigartiges Erlebnis in moldauischen damaligen Theaterraum.

So Mihai Fusu: "Wir haben ein Stück über uns vorgeschlagen. Ich denke, es wird «Wir» heißen, über unsere Geschichte der letzten 5 Jahre, über die Ereignisse, die unser Bewusstsein und unser Unterbewusstsein, insbesondere das Unterbewusstsein, geprägt haben. Es ist ein Stück, in der der Held verschiedene Erlebnisse durchlebt, wie den 10. November 1989, den Ausbruch der Revolution auf den Straßen von Chisinau... Es geht um die Mobilisierung, den Krieg in Transnistrien, den Fall Ilaşcu... Es ist ein Stück der Antinomie, des Gegensatzes von «Wir» und «Ich», die Suche nach dem Selbst in diesem Amalgam, in diesem Knäuel von «Wir»..." [4, p. 6].

Das Szenario des Stückes *Wir* folgt der Pilgerreise des Haupthelden durch die moldauische Geschichte. Der Konflikt konzentriert sich auf die Konfrontation starker dramatischer Charaktere: des Helden (Vlad Ciobanu) mit dem Meister (Alexandru Josu), der die Verkörperung der Macht ist und nach dem Prinzip „Teile und Herrsche“ geschaffen wurde. Die Hand des Meisters in weißen Handschuhen reagiert hinter dem Vorhang der Geschichte auf alle Handlungen des Helden: Er schlägt ihn, wenn er mutig ist, oder streichelt ihn, wenn er harmlos wird. Solange die Menge gehorsam und unterwürfig ist, lenkt der Meister die Ereignisse nach Belieben und ändert den väterlichen Ton sukzessive in den diktatorischen.

Gleichzeitig greift eine Gruppe von Pseudoführern und Volkstribunen ein und beschuldigt die Schriftsteller und die Volksfront der damaligen Krisen und Problemen. Der Agitator (Maria Doni) und der Agrarier (Gheorghe Pârlea) halten fulminante Reden. Aus den dunklen Tiefen erreicht die fragende Stimme des Chronisten das Publikum und hervorhebt die schmerzhaften Momente unserer Geschichte aus den 1940er,

1946, 1949, 1950, 1985, 1992... Die Kritikerin Angelina Roșca schrieb in ihrer Studie *Prä- und Post-Vahtangov-Theatralität*: "Die letzte Szene der Entnahme des Gehirns durch eine Gruppe schizophrener Chirurgen bringt sie zurück zum Gedanken des Totalitarismus, der Mankurtisierung, des neuen Menschen, der nach dem Ende der Propagandashow der Macht aufgegeben wurde" [13, p. 93].

Wenn viele Menschen sich in einer totalen politischen Anämie befinden, ist es notwendig, mit gewalttätigen künstlerischen Mitteln auf das Bewusstsein und die affektive Erinnerung einzuwirken. Wie in zeitgenössischen Aufführungen interpretierten damals die Schauspieler mehrere Rollen und wandten sich dem Publikum direkt zu. "Die Theatermacher haben sich vor allem dieses Ziel gesetzt: unser Unterbewusstsein mit bestimmten Bildern, Ereignissen, Impulsen, Texten zu „bombardieren“, damit wir einer historischen Erfahrung bewusstwerden" [7, p. 198].

Durch ihre Charaktere offenbarten die Schauspieler ihren eigenen Zustand und den von uns allen, denn wir waren bereits die Beteiligten, die "stummen" und "sprechenden" Zeugen dieses offensichtlichen transnistrischen Dramas, das vor unseren Augen ausgelöst und verzehrt wurde. Dieses Stück von C. Cheianu ist eine Studie, eine Synthese und ein Versuch, eine politische Erfahrung zusammenzufassen. In der Inszenierung setzt der Regisseur "lakonisch, prägnant, präzise, konkret die historische Wahrheit auf die Bühne" [1, p. 6].

Die Inszenierungen wichtiger Ereignisse unserer Geschichte zeigen und beweisen, dass die Menschen dazu gezwungen werden, die Rolle eines von Politikern geführten Theaters zu spielen. Ein Beweis davon ist das Stück *Das Land hat uns vergessen...* (2011) von Constantin Cheianu – ein Dokumentartheater über die tragischen Begebenheiten während und nach dem militärischen Konflikt am Dnjestr 1992. Der Regisseur Alexandru Grecu hat 2011 die Aufführung *Das Land hat uns vergessen...* mit Sachkenntnis im Nationaltheater "Satiricus. I. L. Caragiale" inszeniert. Wobei war die Inszenierung dem 20. Jahrestag der Unabhängigkeit der Republik Moldau gewidmet. In seinem Artikel zu dieser Aufführung scheint der Theaterkritiker Pavel Proca einige aktuelle Aussagen zu antizipieren: "In dem Stück *Dieses Land hat uns vergessen...* geht es um den Krieg in Transnistrien (Krieg, kein bewaffneter Konflikt!). Und darüber,

was nach diesem Krieg folgte" [11, pp. 189-191].

So der Autor besetzten moldauische Kämpfer, im April 1992, während des Krieges am Dnjestr, ein Gebäude am Stadtrand von Tighina. Im Dezember 2000 besetzten und barrikadierten ehemalige moldauische Kämpfer ein neu erbautes Gebäude für Parlamentär in der Corobceanu-Straße 1-B im Zentrum von Chisinau. Unmittelbar nach dem Krieg versprach die Regierung ihren Familien Wohnungen, hielt ihr Versprechung jedoch nicht. Beide Häuser repräsentieren das Symbol der umstrittenen Frage der territorialen Integrität der Republik Moldau.

Der Dramatiker C. Cheianu skizziert diese Belagerungen sowohl auf ideeller als auch auf struktureller Ebene. Die Symmetrie des Stücks wird axial durch die klassische Struktur des dramatischen Textes und durch die parallele Darstellung der Ereignisse von 1992 und 2000 in praktisch gleich vielen Szenen unterstützt.

In A. Grecu Performance werden nacheinander Szenen aus dem damaligen Front und aus dem jetzt bewohnten Haus abgespielt. Die Dokumentation und die Fiktion überschneiden sich, die gefilmten Szenen "überlappen" die gespielten Szenen, so dass sich die reale und die künstlerische Wahrheit "die Hände reichen". Dadurch entsteht ein hartes und schmerzhaftes Drama.

Die Schauspieler I. Mitreanu, A. Răcilă, V. Cașu, V. Delinschi, S. Finiti, V. Cornescu, V. Țurcanu, N. Toderico, N. Caraman tragen in der Aufführung *Militäruniformen*. Die Theaterkritikerin Irina Nechit würdigte die Leistung der Schauspieler wie folgt: "Das Leid der Veteranen wird von den Künstlern ans Licht gebracht, die ihr Talent, ihre Emotionalität, ihren Mut als Waffen einsetzen, um das Publikum zu erobern. Ihre Botschaft ist ergreifend, aber vor allem echt. Es ist bekannt, dass ein großer Teil der Schauspieler aus «Satiricus» 1992 bei den Kombattanten war. Igor Mitreanu (Der Anführer im Stück) zum Beispiel kämpfte als Freiwilliger vom ersten bis zum letzten Kriegstag" [9]. Der Regisseur herstellte Theater aus kollektiven Erinnerungsfragmenten und Überbleibseln der Erfahrungen, die er und seine Schauspieler durchmachten. Die Wirkung auf das Publikum hat die Wucht einer Verpuffung.

Im Text und in der Aufführung finden wir emotionale Seiten über den Kampf, die Opferbereitschaft und das Heldentum einiger Kämpfer und Verteidiger des Landes. Andererseits hat dieser Krieg das Elend unserer Regierung gezeigt,

die von ihren Puppenspielern in Moskau geführt wurde. Aus den Dialogen der Protagonisten erfahren wir auch vom Verrat einiger politischer Führer damals und von den Demütigungen, denen sie heute in ihrer Situation als Kriegsveteranen von den Behörden ausgesetzt waren. Durch vorbildliche Vereinigung und Mobilisierung konnten diese Helden nicht aufgeben und sich gegen das unmenschliche Regime wehren.

Einige Charaktere scheinen die Rolle von Staatsanwälten zu spielen, die den Prozess gewinnen wollen, andere von Zeugen, die davon träumen, den Krieg zu gewinnen und zu beenden. Gleichzeitig tauchen Zwischenvollstrecker auf, die dem Funktionssystem versklavt sind.

Der realistische-fantastische Subtext des Dramas über diesen dauernden Krieg spiegelt tiefe humanistische und patriotische Resonanzen wider und bewirkt das Berühren sensibler Akkorde und die Wiederbelebung der Erinnerung an die Teilnehmer des Konflikts am Dnjestr und an die zukünftigen Generationen.

Im Jahr 2013 schrieb Dumitru Crudu das Theaterstück *Das stumme Mädchen fing an zu reden*, das vor dem Hintergrund des aktuellen Krieges in der Ukraine und der anhaltenden Bedrohung durch Russland und Transnistrien eine noch größere Wirkung entfaltet.

Die Hauptfiguren Maria und Ion leben in Bender, Transnistrien, und haben eine Tochter Iulia, die nicht sprechen kann. Die Ereignisse im Winter-Frühjahr 1992 machten die Familienmitglieder zu Feinden. Ion – ehemaliger Soldat in Afghanistan, befindet sich zwischen zwei Fronten. Einerseits sein Vater Vasili Gheorghievici – ein ehemaliger KBG-Mitglied und sein Bruder Vova – Mitglied der Arbeiter- und Kosakengarde aus Bender, andererseits seine Frau Maria, die jeden Sonntag an den Demonstrationen der Volkspartei in Chisinau teilnimmt. Ion und Maria stehen vor der Entscheidung, ihr gemeinsames Leben fortzusetzen oder sich zu trennen. Doch die wichtigsten Fragen sind: Wie und wo könnten sie in Frieden wohnen? Da Maria nicht mit jemandem zusammenleben kann, der auf der Seite der sowjetischen Besatzer steht, würde sie sich sogar für eine Scheidung entscheiden, obwohl sie ihren Mann und ihre Tochter sehr liebt. Beide werden nur von Tante Liuba, der Schwester von Ions Vater, unterstützt. Ion möchte sich nicht der transnistrischen Armee anschließen und kämpfen. So flieht er nach mehreren Drohungen und sogar Angriffen

auf seine Familie nach Chisinau, wo andere Herausforderungen auf ihn warten.

Der Höhepunkt des Stücks *Das stumme Mädchen fing an zu reden* ist der Moment, in dem die Tochter dieses Paares, Iulia, nach einem starken Rückzug die traumatische Krise überwindet und zu sprechen beginnt. Aber die Auflösung erfolgt mehr als plötzlich und unerwartet. Unter dem Einfluss der Umgebung, in der sie aufwächst, weigert sich Iulia, ihre Eltern zu unterstützen und Bender zu verlassen und rennt von zu Hause weg. Die Umkehrung der Situation wirft neue Aspekte des Konflikts zwischen Generationen und zwischen Eltern und Kindern bei Militäreinsätzen auf, ein derzeit sehr aktuelles Problem. Der Akt des Sprechbeginns hat in diesem Zusammenhang also einen doppelten Höhepunkt.

Unter dem reichen und komplexen dramatischen Gefüge von Dumitru Crudus Drama gibt es mehrere Tiefenebenen, so dass der Abstieg in den Untergrund nur dem eingeweihten Leser zugänglich bleibt, der die Geschichte der Republik Moldau und ihren aktuellen Platz in der Geographie und politische Landkarte der Europäischen Union gut kennt.

Im Juli 2013 realisierte der Regisseur Petru Hadîrcă eine emotionale künstlerische Regie und eine exakte Radioadaption des Stücks *Das stumme Mädchen fing an zu reden* von D. Crudu. Die Darsteller der Aufführung: Vitalie Rusu, Mihaela Strîmbeanu, Viorica Chircă, Alina Țurcanu, Petru Hadîrcă, Valentin Zorilă, Iurie Gologan, Maria Mihaela Ciobanu, Lelian Secară, Vasile Mișa interpretieren ihre Rollen mit viel Sensibilität und Feingefühl.

Wichtig an diesem Stück ist die Tatsache, dass die künstlerische Umsetzung der politischen Botschaft auf einer allgemeinmenschlichen Idee beruht. In dieser nationalen Frage werden auch Dinge allgemeinmenschlicher Ordnung und allgemeine menschliche Erfahrungen in einem wohldefinierten historischen Kontext beleuchtet.

Diese komplexe und widersprüchliche Seite in der Geschichte der Republik Moldau wird auch im Dokumentartext *Tără(z)boi* (2018) von *Mariana Starciuc widerspiegelt*. Das Stück spielt während des Dnjestr-Krieges (1992), einem der Interessen der Großmächte, dessen Folgen entweder unschuldige Eingeborene oder Söldner tragen werden. Im Zentrum steht eine moldauische Gemeinschaft aus einem Dorf am Ufer des Dnjestr, die 1992 in den Transnistrienkrieg verwickelt war.

Der Text ist als Tagebuch aus der Perspektive eines Mädchens, Ana (16 Jahre alt), eine direkte Teilnehmerin dieser Ereignisse, geschrieben. Während ihre Tante Vera (43 Jahre), der Onkel Andrei (45 Jahre) und die Mutter Sofia (40 Jahre) das Dorf zur Unterstützung der Kämpfer organisieren und mehr oder weniger ehrliche Aktionen "im Namen der Rettung des Landes" durchführen, beginnt Ana die Suche nach ihrem Vater und trifft dabei auf den russischen Soldaten Stiopa (21 Jahre). Er rettet sie, sich aber am anderen Ufer wiederfindet und zum "Deserteur" und „Gefangenen“ wird. So folgt die Autorin den tiefen Schicksalen und Dramen einiger Charaktere, die lieben und hoffen, verurteilen und vergeben, Schicksale, die am Ende das Dramatische erreichen. "Oder die Angst im Doku-Fiction-Text von Mariana Starciuc *Tă/ră(z)boi*, der sich mit der miserablen Realität des ebenso realen wie imaginären Krieges in Transnistrien beschäftigt", so die Schriftstellerin Alina Nelega [10].

Auf der sprachlichen Ebene enthält das Stück logische, lebendige, kursive Repliken, die Mariana Starciuc mit ihrem Schreibgefühl, ihrem scharfen Blick und mit genauer Kenntnis der Ereignisse, der Umgebung und der spezifischen Eigenschaften der Charaktere geschrieben hat. Ein originelles Element der Technik des Stücks ist die "Übersetzung", also die Erklärung der Wörter aus dem moldauischen Dialekt in die rumänische Sprache. Wobei werden die Bedeutungen der tragischen Absurdität in feinen Humor, Ironie, Wortspiele gekleidet.

Tă/ră(z)boi von Mariana Starciuc gewann den Hauptpreis beim Drama Contest Focus Drama: ro, mit dem Thema "Verschiedene Generationen auf der Suche nach verschiedenen Rumänen" (Rumänien, 2019), und wurde in der Sammlung *5 Piese de teatru - 2018* veröffentlicht [10]. Das Stück wird in der Anthologie "Feminine Identity in Contemporary Bessarabian Dramaturgy" im Verlag "Camil Petrescu Cultural Foundation", Bukarest erscheinen.

Das Stück *Tă/ră(z)boi* von Mariana Starciuc – der erste zeitgenössische dokumentarische Theatertext in der Republik Moldau – wurde auf den Theaterbühnen in Satu Mare (Regie: Ovidiu Caiță), Iași (Regie: Vera Nacu), Piatra Neamț (Regie: Olivia Grecea), Rumänien, aufgeführt [14].

Tă/ră(z)boi wurde von **Daria Hainz ins Deutsche** mit dem Titel **Zwischen den Fronten übersetzt und im DonauFest-2022 in Ulm, Deutsch-**

land, mit großem Erfolg und breiter Resonanz präsentiert [12]. Das Theater Ulm und das Nationaltheater Wien haben angekündigt, das Stück der bessarabischen Autorin noch in diesem Jahr aufführen zu wollen. Das Stück von Mariana Starciuc wurde in der Republik Moldau bisher noch nicht aufgeführt.

Einige Ereignisse aus dem Stück *Tă/ră(z)boi* wurden später von der Autorin in einem Drehbuch für den Spielfilm *Carbon* unter der Regie von Ion Bors entwickelt. Der Film *Carbon* wurde bei vielen berühmten Internationalen Filmfestivals ausgezeichnet und vom Kulturministerium der Republik Moldau zur Oscar-Verleihung für ausländische Filme eingereicht.

Durch die Aussagen und Befragungen der Erzählerin Ana im Tagebuch, aber auch durch die sehr passenden und filmischen Dialoge im Stück werden die Persönlichkeiten der Figuren in einer Grenzsituation, dem Krieg, aber auch am Firmament der Geschichte im Allgemeinen skizziert. Dementsprechend drücken die Haltungen der Protagonisten unterschiedliche Sichtweisen und Ebenen der Gegenwartsberichterstattung und Geschichtsvision aus, da sie alle ihre eigene Lebenserfahrung hinter sich und eine ungewisse Zukunft vor sich haben.

In ***Panzerwalzer* (2020)** von Irina Nechit handelt es sich um ein makabres Drama über den Dnjestrkonflikt 1992, in dem der derzeitige Krieg in der Region nicht nur heraufbeschworen, sondern in gewissem Maße auch antizipiert oder vorhergesagt wird. Nach einer gelungenen szenischen Lesung wurde das Stück *Panzerwalzer 2021* vom Regisseur Alexandru Grecu voller Klarheit und Vollkommenheit im Nationaltheater "Satiricus. I. L. Caragiale" inszeniert.

Das Subjekt ist, wie durch eine mise en abyme, auf der Verfilmung von Interviews für eine Show über den Krieg von 1992 am Ufer des Dnjestr aufgebaut. Die Autorin Irina Nechit mischt den Realismus und die Erdichtung in den Szenen sehr abgetönt. Der erste Akt spielt im Realregister – in einem Fernsehstudio, wo, vor laufender Kamera, folgende Personen ihre Geschichten erzählen: Paul – Schlagzeuger, ehemaliger Kämpfer; Alexander – ehemaliger Kämpfer; Der Doktor; Kravchenko – Zeuge eines Folterfalls während des Dnjestr-Krieges; Eleonora – ehemalige Agentin der Geheimdienste in Chisinau; Maria – Kriegswitwe; Zina – die Mutter eines Jungen, der auf die Mine getreten ist.

Der zweite Akt spielt im fiktiven Register, in einem gemeinsamen Traum der Journalistin und des Regisseurs, die sich in Tiraspol befinden. Da treffen sie Brad P., der einen T-34-Panzer aus dem Transnistrienkrieg kaufen will. Brad P., die Reporterin und der Fernsehregisseur werden von Zubakov und Puzarikov gefangen und in die Zellen eskortiert, aber der Schauspieler erlöst alle von dem Tyrann – Lebadoiul Negru (Der Schwarze Schwan).

Vor dem Hintergrund der Erinnerung an den „Panzerwalzer“ vom Juli 1992, angeführt von General Lebed am linken Ufer des Dnjestr, werden alle Protagonisten beim Tanzen erwischt, darunter der Tod – eine Figur, die während der gesamten Handlung an- und abwesend ist. Der Tanz der Schauspieler vor den Kulissen des Transnistrienkrieges bedeutet die Komödie und die Tragödie des Lebens dieses Volkes. Es wird die Fusion der menschlichen Individualität mit dem Schicksal der ganzen Gemeinschaft gezeigt.

Das Stück *Panzerwalzer* von Irina Nechit ist eine Meditation über den Mechanismus der Geschichte, die Dialektik der Macht, die Rolle und Grenzen der Persönlichkeit, vor allem aber über Lebensgeschichten, Bedingungen und Überlebenschancen. Von überwältigender Aktualität ist dieses dramatische Werk sowohl eine Chronik als auch eine offene Akte, in der die Charaktere die Rolle von Beteiligten, Zeugen, Anwälten und Henker spielen.

Im Februar 2020 fand in Ribnița eine Schreibresidenz statt, organisiert von dem Zentrum für Kulturprojekte „ArtaAzi“ aus Chisinau, das, in Ermangelung politischer Brücken, kulturelle Brücken mit Künstlern aus Moldawien und Transnistrien baut. Die Stücke der jungen Dramatiker Natalia Graur, Alexandru Macrinici, Oksana Buga und Carolina Dudca, die sich direkt oder indirekt auf den Kampf am Dnjestr im Jahr 1992 beziehen, wurden an einem Ort geschrieben, an dem alle Anzeichen eines anhaltenden Krieges fortbestehen. Im Vorwort der mit diesen Schreibtischen veröffentlichten Anthologie: „Das Ergebnis dieses Treffens war eine Textsammlung überwiegend selbstbezüglich, die eine schwierige, komplexe und gemischte äußere Realität poetisch erfassen“ [10]. Sowohl anerkannte als auch junge Autoren sprechen das „Geschichtsfühl“ an – historisches Bewusstsein, patriotisches Gefühl, nationale Identität.

Die Stücke von Val Butnaru, Constantin Cheianu, Dumitru Crudu, Irina Nechit und Ma-

riana Starciuc, die von einem konkreten historischen Ereignis – dem Dnjestr- Krieg von 1992 – inspiriert sind, stellen eine wahre und traurige Geschichtsstunde dar. Ihre Dramas sind Parabeln, die sich der Geschichte aus einem problematisierenden Blickwinkel nähern, wobei die Vergangenheit einen Raum für implizite Debatten über zeitgenössische Dilemmata bildet. Die Theaterstücke erwecken nicht nur den Eindruck von Archiven, sondern auch von offenen Protokoll mit all seinen bevorstehenden Teilnehmern.

Durch kraftvolle und „gewalttätige“ künstlerische Mittel fordern diese theatralischen Werke das Bewusstsein einer historischen Erfahrung heraus, das Berühren sensibler Saiten und das Wiederwecken der Erinnerung gegenwärtiger und zukünftiger Generationen.

Bibliographische hinweise:

1. Belih E. „Doamne, noi suntem aștia...“: Reflecții pe marginea spectacolului „Noi” de la „Lucafaurul”. În: Curierul de seară, Chișinău, 22 iunie, 1995.
2. Butnaru Val. Saxofonul cu frunze roșii. Chișinău: Editura Arc, 1998.
3. Cincilei Gh. Să fim instrumente muzicale! În: Coliseum-Teatru, 1997-1998, 2000: ed. 2, Chișinău, 2000, pp. 58-63.
4. Fusu M. Renașterea „Lucafaurului” pornește de la „Noi”. În: Literatura și arta, Chișinău, 24 noiembrie, 1994.
5. Gârneț V. Jurnal de spectator. În: Contrafort, anul V, nr. 4-5 (42-43), Chișinău, 1998.
6. Ichim A.-M. Eu cine sunt? – o rezidență. Prefață la Anthologie, 2020. Verfügbare: https://artaazi.org/antologia-pieselor-scrise-in-rezidenta-de-la-ribnita/?fbclid=IwAR3N-Xbfc0qlZv-wdwJLzZsWKi_nObMvVDFP-1gB-Rm0EqNoEgC28ihcgr0Do (gelesen: 15.02.2023).
7. Khalil-Butucioac D. Dramaturgia națională din anii '90 în (con)textul postmodernismului. Chisinau: Epigraf, 2020.
8. Khalil-Butucioac D. Puterea (libertății) și libertatea (puterii) în viziunea dramaturgilor N. Negru și C. Cheianu. În: Intertext, 1/2, 2010. Chisinau: ULIM, pp. 217-225.
9. Nechit I. Războiul de pe Nistru și armele actorilor. În: Jurnal de Chișinău, 20.11.2011. Verfügbare: <http://www.jc.md/razboiul-de-pe-nistru-si-armele-actorilor/> (gelesen: 12.01.2023).

10. Nelega A. Neliniștea sau când te chinuie talentul. În: LiterNet.ro, 2018. Verfügar: <https://editura.liternet.ro/carte/357/George-Cocos-Alexandra-Felseghi-Cornelia-Iordache-Maria-Manolescu-Mariana-Starciuc/Drama-5-5-piese-de-teatru.html> (gelesen: 01.03.2023).
11. Proca P. Și noi eram o ceată tristă...: Jurnalul unui sufler fără cușcă. Chișinău: Editura Bons Offices, 2012.
12. Rainer Bonfert Ortwin. Grai, limbaj – Sprache/Theaterkritik & mehr. Verfügar: <https://diespiegelungen.wordpress.com/2022/07/05/grai-limbaj-sprache-theaterkritik-mehr/?fbclid=IwAR2aF1xdq1KlPbj11LZ-NuWuR-J-xdtuq8F8ocFj1vMe5Klb68GnkSbW8-Xo> Veröffentlicht am 05/07/2022 (gelesen: 01.09.2022).
13. Roșca A. Teatralitatea pre- și post- Vahtangov. Chișinău: Editura Epigraf, 2003.
14. Starciuc M. „Țără(z)boi”. Referenzen:
Andreica V. „Țără(z)boi”, sau Jocul vieții și al morții într-o țară a nimănui. În: Infor-

mația zilei. 2018. <http://www.informatia-zilei.ro/sm/tarazboi-sau-jocul-vietii-si-al-mortii-intr-o-tara-a-nimanui>;

Rocaș R. Absurditatea unui război al nimănui – Țără(z)boi la Focus Drama, Satu Mare, 2018. În: LiterNet 20.11.2018. <https://agenda.liternet.ro/articol/23224/Razvan-Rocas/Absurditatea-unui-razboi-al-nimanui-Tarazboi-la-Focus-Drama-Satu-Mare-2018.html> ;

Țără(z)boi, (despre piesă). În: Teatrul de Nord <https://www.teatruldenord.ro/spectacol/658/T%C4%82R%C4%82-Z-BOI>;

Interviu cu Mariana Starciuc, autoarea textului TĂRĂ(Z)BOI. În: Teatrul de Nord <https://www.teatruldenord.ro/g/6/659/Interviu-cu-Mariana-Starciuc,-autoarea-textului-T%C4%82R%C4%82-Z-BOI#stayhere>.

Dorin Halil-Butucioc

E-mail: b_dory2000@yahoo.com

ORCID: orcid.org/0000-0001-61-05-6989

LE MODÈLE DRAMATIQUE DU ROMAN FRANÇAIS DU XIX^e SIÈCLE

DOI: <https://doi.org/10.52603/arta.2023.32-2.09>

Rezumat

Modelul dramatic al romanului francez al secolului al XIX-lea

Modelul dramatic este asociat cu întreaga generație la sfârșitul secolului al XIX-lea, perioadă de „înscenări generalizate” cu predispoziție pentru spectaculos.

Orașul este perceput ca un loc pitoresc. Un adevărat spațiu fantasmagoric, spațiul urban dramatizează locuitorii care se transformă, la rândul lor, în actori. Parisul, în secolul al XIX-lea, nu a fost doar locul unor expoziții mondiale celebre, el însuși a devenit obiect de expoziție, răspândindu-și astfel influența asupra oamenilor și lucrurilor.

Toți romancierii francezi ai secolului al XIX-lea au experimentat pregătirea teatrală, lansând anumite proiecte dramatice (Balzac, Baudelaire, Flaubert, Zola, Daudet, Flaubert, Goncourt). Romanul perioadei vizate are organizare vizibilă, tipar dramatic și viziune, asociate cu un timp care presupune o punere în scenă pe scară largă a societății. Metafora teatrală apare frecvent în romanul secolului al XIX-lea pentru a denunța ipocrizia societății care ascunde lucruri dubioase sub aparențe sincere. Acesta este leitmotivul romanului realist/naturalist, care își propune să dezvăluie și să dezvolte realități din abundență. Relațiile sociale, locurile, comportamentele sunt puse sub semnul aparenței, al măștii. Itinerarul personajelor constă în învățarea regularităților scenice, în culisele decorurilor precum și a tehnicilor care preced spectacolul. Succesul eroului se bazează în mare măsură pe abilitățile sale de a juca rolul. Drama romanului vorbește despre granița fragilă dintre genuri în secolul al XIX-lea și caracterizează noua poetică a romanului.

Cuvinte-cheie: romanul francez al secolului al XIX-lea, modelul dramatic al romanului, teatrul francez realist, teatrul francez naturalist, teatrul global.

Summary

The Dramatic Model of the 19th Century French Novel

The dramatic model is associated with the entire generation at the end of the 19th century, a time of “generalized staging” with a predisposition for the spectacular.

The city is perceived as a scenic place. A true phantasmagorical space, the urban space dramatizes the inhabitants who are transformed, in turn, into actors. Paris, in the 19th century, was not only the place of famous world exhibitions, it became itself an object of exhibition, thus spreading its influence over people and things.

All the French novelists of the 19th century experienced theatrical training, having launched certain dramatic projects (Balzac, Baudelaire, Flaubert, Zola, Daudet, Flaubert, and Goncourt). The novel of the studied period has a visible organization, dramatic pattern, and vision associated with a time that presupposes a generalized dramatization of society. The theatrical metaphor appears frequently in the 19th century novel to denounce the hypocrisy of society which hides dubious things under honest appearances. This is the leitmotif of the realist/naturalist novel, which aims at revealing and develop realities in profusion. Social relations, places, behaviors are placed under the sign of appearance, of the mask. The itinerary of the characters consists in learning the scenic regularities behind the scenes of the sets, as well as the techniques, which precede the performance. The success of the hero is largely based on his skills to play the role. The drama of the novel speaks of the fragile boundary between genres in the 19th century and characterizes the new poetics of the novel.

Keywords: the French novel of the 19th century, the dramatic model of the novel, French realist theatre, French naturalist theatre, global theatre.

Theatrum mundi est une fiction culturelle qui se développe par analogie avec «la dramaturgie sociale» (M. Weber, G. H. Mead, E. Goffman, G. Debord) et suggère une technique d’investigation et

un mode d’explication. L’introduction du concept de *théâtralité* est comparée par Claude Amey [1, p. 67] à l’introduction du concept de *littéarité*, créé par Roman Jakobson en 1919 pour désigner

la structure et le fonctionnement du fait littéraire. Si le concept de *littérarité* est spécifique aux procédés littéraires, le concept de *théâtralité* se rapporte à une grande diversité de références, hors le domaine se rapportant directement au théâtre et a un *sens métaphorique* large qui tient du *theatrum mundi* (le théâtre du monde, le théâtre des opérations, etc.) et un *sens métonymique* (scènes de ménage, de rêves, etc.) lié à sociologie (*la mise en scène de la vie quotidienne*, selon les travaux de Erving Goffman et *la mise en culture de l'histoire*, selon Guy Debord).

Dans les sources spécialisées, le concept de *théâtralité* se définit comme la présence en représentation des signes qui indiquent le spécifique théâtral [20, p. 365; 3, p. 83]. Le théoricien et le scénographe russe Nicolai Evreinov plaide pour une compréhension étendue du concept de *théâtralité*, comme faculté universelle de création d'illusions et de transformation des apparences, dépassant le théâtre proprement dit. Son projet de théâtre est fondé sur l'idée que ce qui compte dans l'art, c'est la forme et non pas le contenu, ce qui est primordial étant la théâtralité en tant que telle. La théâtralité est un ensemble d'éléments spécifiques qui valorisent la potentialité visuelle, auditive, expressive des phénomènes.

Dans notre démarche, *la théâtralité est une vision/un procédé dramatique* qui se déploie à l'échelle de la totalité romanesque d'une intrigue et d'un personnage. Au niveau du texte, il s'agit de repérer *comment la théâtralité s'insère à l'intérieur de l'œuvre écrite* et comment elle devient mode d'explication et technique d'investigation.

Dans l'ensemble de la France, les festivités jouent un rôle important dans la vie quotidienne et, en particulier, dans la vie nocturne des Parisiens. À travers le XIX^e siècle, Paris se transforme en spectacle permanent de la modernité. À première vue, il semble que le XIX^e siècle, sérieux, soit peu enclin au ludique [cf. Huizinga; Mureșanu-Ionescu]. Mais la vision du monde comme théâtre permet de pénétrer ce qui est latent, caché hors des apparences. Hippolyte Taine reconnaît à la société parisienne la faculté de spectacle en évolution perpétuelle: «fête permanente que cette brillante société se donne à elle-même» [25, p. 209]; «le théâtre des plus grands événements, la ville qui a étonné le monde entier» [16, p. 447]. Il a la vocation des révolutions permanentes (1789, 1830, 1848, 1871), mais aussi des contre-révolutions, coups d'État, et des périodes de restaura-

tion successives qu'il transforme en un théâtre de l'Histoire. Monde des apparences et artifices, domaine du simulacre, la ville apparaît comme symbole du théâtre: «Productrice d'images, univers de reflets, puissance d'illusion, la ville moderne est le règne du simulacre» [9, p. 27]. Paris est conçu par Balzac comme « le théâtre de grandes choses », étant considéré capitale du charlatanisme, du hasard et de la vanité: des spectacles se jouent quotidiennement à Paris. La mise en scène du Paris du XIX^e siècle et sa représentation dans la littérature est accompagnée de la poétisation de la civilisation urbaine, de la mythisation de Paris et d'une réception progressive de la sensibilité de ses personnages: «À cette heure, Paris offrait [...] le plus intéressant des spectacles» [27, p. 79].

Le modèle dramatique est associé dans la littérature française avec toute la génération de la fin du XIX^e siècle, époque d'une «mise en scène généralisée» [11, p. 164] marquée par une prédisposition pour le spectaculaire. Paris est *un theatrum mundi*, scène et scénographe du monde moderne où se jouent de multiples représentations. Il met en spectacle des événements, monuments, personnes et objets. Paris est une ville cosmopolite en mouvement permanent, « en exposition permanente », comme le postule Philippe Hamon dans son étude fondamentale *Expositions. Littérature et architecture au XIX^e siècle* (1989), où les objets et les sujets, auxquels le reste du monde raccorde l'échelle des valeurs, s'exposent et s'auto-exposent. Capitale d'une civilisation mondiale sous le signe de la modernité, Paris invente de nouvelles formes de vie, de conscience et d'art, accepte et stimule l'originalité. L'espace labyrinthique urbain garde un secret, une intimité, invite à une dissimulation.

Paris de la fin du XIX^e siècle est surtout le spectacle des Expositions nationales et internationales qui foisonnent en ce siècle, attestant du dynamisme et du rayonnement de la France. La seconde moitié du XIX^e siècle est une des plus brillantes périodes dans l'Histoire de France: «le Second Empire [...], avec ses fastes [...] d'exposition universelle, n'est-il pas la dernière et belle époque d'un cosmopolitisme» [10, p. 468]. Flaubert notera, dans le *Dictionnaire des idées reçues*: «Exposition: sujet de délire du XIX^e siècle». Cette importance d'exhibition, ce primat du visuel sont la conséquence d'une mutation profonde du cadre urbain, qui déploya son plus grand élan sous le Second Empire. Le Paris moderne est, souligne Ph. Hamon, une ville remodelée par et pour le

spectacle [11, p. 91]. Paris a la capacité de transformer tout en spectacle. Paris expose dans les *salons-vitrines* le luxe matériel et la misère morale. Tout événement, tout sujet, lieu ou phénomène parisien peut devenir spectacle où chacun trouve son rôle sur mesure : «Paris est la grande fabrique de toutes les pièces de théâtre qui sont jouées dans les autres villes de France, parce que maintenant, dans la grande ville, tout le monde veut et croit pouvoir être acteur» [14, p. 88].

L'idée des expositions, souligne Philippe Hamon, devient un leitmotiv au cours de la seconde moitié du XIX^e siècle, référence et référent absolu du temps. Il s'agit du passage d'une période stable, de valeur, à une période de «passage» avec «valeur d'exposition», en représentation permanente dans tous les sens (théâtral, mimétique, politique). La métaphore de «l'exposition» permet la mise en évidence de certains schémas textuels – textes-expositions, lieux, descriptions-catalogues – et de personnages significatifs exposés/s'exposant/s'affichant/posant (vagabond, commis-voyageur, voyageur, parvenu, passante, actrice et autres personnages-types du XIX^e siècle).

L'espace urbain est double. Il s'agit d'un lieu réel, qui donne naissance à un univers imaginaire. Ville-illusion au décor changeant, Paris est en même temps le lieu d'un théâtre réel, mais aussi imaginaire. Les fictions, où la ville est un sujet permanent, sont centrées sur la représentation des mécanismes de la *Comédie urbaine*. La vie parisienne se présente comme une «comédie perpétuelle, à laquelle oblige ce que vous appelez la civilisation du XIX^e siècle», comme spécifiait Stendhal dans *Le Rouge et le Noir*.

La ville est bien plus qu'un lieu dans l'espace, elle est une action dynamique qui implique des protagonistes et une grande masse de figurants. Il a la capacité de métamorphoser l'identité, comme le signale Balzac: «Quand vous rencontrez un type à Paris, celui-ci n'est plus un homme, il est un spectacle!».

Ainsi, les liaisons de la littérature du XIXe siècle avec le théâtre sont multiples et complexes. Contrairement aux écrivains des siècles classiques (à l'exception de Voltaire), les romantiques, certains réalistes et naturalistes du XIXe siècle sont de même auteurs dramatiques ou lancent certains projets dramatiques. Dans ce sens, Hugo est exemplaire, dans la deuxième moitié du siècle on assiste aussi à des projets théâtraux de Balzac, Flaubert et Villiers de l'Isle-Adam, au di-

ner des auteurs «sifflés» (Zola, Daudet, Flaubert, Goncourt, Tourgueniev).

Les grands romanciers français du XIX^e siècle ont tous connus la tentation du théâtre et ont voulu, dans la majorité, devenir dramaturges. Leurs ambitions sont d'égaliser le théâtre de Shakespeare et celui de Schiller, appréciés plus libres que le modèle théâtral classique français. Ces ambitions se réalisent surtout dans le drame romantique d'Hugo.

Stendhal essaye au début de sa carrière d'écrire des comédies et des tragédies ; Balzac laisse à la postérité un volume de pièces, parmi lesquelles un qui est assez réussie, *Mercadet ou le faiseur*. Flaubert tient beaucoup à sa pièce *Le Château des cœurs*; un volume de pièces de Maupassant précède ses nouvelles et romans. De la farce à la tragédie, passant par la comédie des mœurs et les mélodrames, les romans du XIX^e siècle reçoivent les registres les plus divers. Les plus grands romanciers ont eu comme modèles des dramaturges renommés. Balzac établit une liaison entre *La Comédie humaine* et la dénonciation de mœurs contemporaines faite par Molière¹. Tartuffe apparaîtrait chez Stendhal comme modèle pour Julien Sorel. Molière est cité dans *L'Éducation sentimentale* comme celui qui conçoit la vie humaine en tant que comédie dramatique.

Balzac compare la société à une pièce de théâtre, d'où le titre – *Comédie*. Les drames des romans se déploient sur différentes scènes: sociale, artistique, politique, économique qui représentent le spectacle complexe de la société. Dans son plan de *La Comédie humaine*, comme il est exposé dans la lettre à Eve Hanska du 26.X.1834, Balzac recourt à une métaphore éloquente: «Les mœurs sont le spectacle, les causes sont les coulisses et les machines. Les principes, c'est l'auteur.» Mihai Cimpoi consigne cette face de la création balzacienne: «L'art balzacien consiste dans une création et dosage d'effets scéniques, dans un jeu diabolique des lumières et des ombres, dans la mise en relief de ce qui met en évidence le contraste. Du germe mélodramatique qui aboutit sur la scène théâtralisée poussent les rameaux du dramatisme, soumis, ensuite, à une tragique sécheresse» [7, p. 203, notre traduction].

Chaque roman de Balzac est construit ayant un modèle dramatique. Il voit dans le roman le seul genre capable de «rendre intéressant le drame à trois ou quatre milles personnages que présente une Société». Le caractère dramatique du roman,

qui suppose action et lutte, témoigne d'une frontière fragile entre les genres du XIXe siècle. Les termes *drame* et *dramatique* désignent, comme règle, des oeuvres de théâtre et caractérisent, selon Walter Scott, une nouvelle poétique du roman [22, p. 30]. W. Scott a réuni dans le roman drame, dialogue, portrait, paysage, description, mais a laissé l'entreprise incomplète, les romans n'étant pas liés entre eux, faits proposés par Balzac et Zola avec la création des cycles.

Conformément au projet réaliste, l'art n'est plus ornemental, mais essentiel pour le déchiffrement du monde: «Le théâtre devient vision du monde» [5, p. 81]. Le roman pourrait suppléer la scène théâtrale, remarque Ph. Hamon [12, pp. 74, 75]. Et ceci sur plusieurs aspects: premièrement, en se constituant comme *mimesis* d'un monde social qui est déjà une «**mascarade**», **un monde déjà théâtralisé par différentes hypocrisies de comportement individuel et par les rites de la vie quotidienne**. Ensuite, se constituant comme série de «tableaux» ou «scènes», constructions narratives qui dominent toute la deuxième moitié du XIXe siècle (scène de mariage, scène de bal, scène de théâtre, scène de la première rencontre, scène dans la voiture etc.), ainsi qu'en choisissant parmi les thèmes de prédilection des personnages professionnels du corps et du mouvement: acteurs et actrices, acrobates, etc.

Le parcours des personnages est une connaissance des lois scéniques, des coulisses, ainsi que des techniques qui précèdent la représentation. Le succès du héros dépend de ses aptitudes de jouer le rôle. Ainsi, Julien Sorel pense son existence en termes de rôle à interpréter, Lucien de Rubempré constate qu'à Paris «tout est spectacle, comparaison et instruction». Les héros de Balzac ont fait carrière parce qu'ils ont remplacé la sincérité avec l'hypocrisie. «La substitution des mœurs aux lois, l'état de légitime défense où se trouvent les individus par rapport à la Société et qui leur autorise tous les moyens d'action, mais d'abord l'hypocrisie et le renoncement aux valeurs, voilà ce qui transforme en comédie la vie sociale» [8, p. 131].

Rastignac et Duroy vont réussir sur la scène sociale en renonçant à leur propre individualité, mimant et simulant les activités et les sentiments. Paris devient scène des héros ambitieux, où ils rêvent, pareils à Georges Duroy, devenir «un grand personnage». Quant à l'insuccès du Frédéric Moreau, il vient du fait qu'il ne sait pas être acteur et assiste seulement en spectateur de la Révolution et

de sa propre vie. L'ascension du Georges Duroy est exemplaire sous cet aspect: «Il connut les coulisses des théâtres et celles de la politique, les corridors et le vestibule des hommes d'Etat» [15, p. 64].

Par l'exploitation de la dimension théâtrale, Zola donne à son roman une dimension nouvelle. Il trouve dans le théâtre un milieu riche sur les plans esthétique et symbolique. Le but de Zola n'est pas d'écrire un roman sur le théâtre comme prétend Lukács, mais de critiquer, par la représentation du théâtre et autres lieux, un régime sorti d'une prochaine faillite. Zola «se sert de la métaphore du théâtre pour critiquer le régime impérial et la société qui le soutient» [3, p. XLIV]. Dans *Les Rougon-Macquart* Zola développe l'idée de simulation, d'apparition². Les nombreuses scènes du roman offrent des spectacles. Les descendants les plus capables – Eugène Rougon et Aristide Saccard vont devenir des acteurs sur de différentes scènes du régime. Félicité Rougon, fondatrice de la dynastie Rougon, est la meilleure actrice qui monte spectacles politiques, mondaines et privés.

La confrontation quotidien/irréel crée une atmosphère permanente de spectacle consignée dans *La Curée*: bals costumés, personnages déguisés, espaces organisées comme scènes. Ainsi, la représentation *La Blonde Vénus* est une mise en abyme qui préfigure la carrière de la courtisane dans *Nana*. La conclusion est que les limites entre les deux univers sont assez vagues: «Ce monde de théâtre prolongeait le monde réel, dans une farce grave» [28, p. 147]. Zola pénètre les coulisses, de même le parcours des actrices de profession, en découvrant le contraste entre leur apparence et essence, l'hypocrisie des personnes comme il faut, ainsi que les simulacres des actrices.

Henri Mitterand [18, pp. 36-37] compare l'écrivain à un metteur en scène, en constatant que l'unité de découpage chez Zola n'est plus l'événement, mais le geste, le langage; l'espace global est remplacé par ses aspects successifs; la localisation abstraite de l'action de l'auteur substitue une série de visions différentes, avec variation de profusion du champ, de mouvement panoramique, etc. Henri Mitterand parle de la mise en scène quasi-filmique des espaces complexes [19, pp. 154, 156]. Denis Bertrand emploie pour la création zoliste la formule synthétique «vaste scénographie du visible» [4, p. 187]. Dans le naturalisme, le texte a une position «spectaculaire», un caractère théâtral plus évident que dans la *Comédie humaine*, grâce à l'espace fictif imaginé par l'écrivain qui utilise

tous les moyens pour réaliser un spectacle total, conformément à l'idéal du drame wagnérien. Différemment de Balzac, qui intervient d'une manière permanente dans la narration, donne son conseil, tire des conclusions pour sortir une moralité, un avis favorable ou défavorable, l'auteur du cycle *Les Rougon-Macquart* se contente du rôle de «metteur en scène caché du drame», selon la formule zoliste. M. van Buuren considère que pour Zola «le théâtre est un jeu destiné à tromper le spectateur : l'acteur est un imposteur qui cache ses intentions criminelles sous une apparence hypocrite» [6, p. 177].

La critique de spécialité a mentionné de même la théâtralité du roman de Flaubert : «le théâtre de Flaubert n'est pas dans ses pièces, mais dans ses romans, disséminé sous la forme d'une théâtralité insistante qui contamine l'écriture à plusieurs niveaux» [2, p. 92]: l'entrée des personnages dans l'univers romanesque⁶, la construction polynivelaire des scènes⁴, le dialogue des personnages. Le personnage flaubertien n'a plus un rôle traditionnel, «son insignifiance est mis en évidence, théâtralisée», ayant des similitudes avec les dialogues dans les pièces de Ionesco [2, p. 93]. Du fait, comme l'a bien montré Flaubert, la vérité est dans l'invention, dans la modalité, dans le détail et presque rien dans le sujet.

Le décalage entre littérature et théâtre se manifeste pleinement dans l'attitude conformiste assumée par le théâtre par la soutenance du fondement bourgeois de la société. Si le théâtre procède à la poétisation de la morale bourgeoise, les romanciers critiquent cette société. Les dramaturges se limitent aux conflits d'amour, d'honneur, d'argent, de préjugés moraux, tandis que le siècle a des problèmes majeurs traités dans les grands cycles de Balzac et de Zola. C'est pourquoi, pour Zola, la littérature est le salut du théâtre. Zola se déclare adepte du théâtre qui sort au-delà des intérieurs bourgeois vers des espaces scéniques larges, comme par exemple la mine, la ville, les halles, la gare etc. Ces réflexions démontrent que le théâtre auquel aspire Zola n'est, de fait, seulement celui du dramaturge, mais aussi celui du metteur en scène [29, p. 128].

Les tentatives de transposition en théâtre des principes esthétiques réalistes ou naturalistes sont nombreuses durant le XIXe siècle. Zola vise l'extension du naturalisme de même sur le théâtre, considérant qu'il peut devenir le plus important vulgarisateur du courant. Après 1880 la tentative du théâtre naturaliste s'impose sur la scène fran-

çaise par les théories de Zola. Deux volumes critiques de 1881 résument la conception théâtrale de Zola: *Le Naturalisme au théâtre* et *Nos auteurs dramatiques*, qui annoncent le *drame naturaliste* comme espace scénique d'expérimentation efficace des données du réel humain, social et culturel par la recherche de la vérité. La critique actuelle remarque le manque dans ses travaux théoriques des applications [21, p. 864]. Zola se propose de suivre, dans le théâtre comme dans le roman, «l'enquête universelle sur la vérité» psychologique, concrète et individualisée, de même que l'expression du «naturel» (dans le jeu des acteurs, les détails de la mise en scène, les costumes, le décor et les accessoires). Il demande la démocratisation des héros, la présentation des classes nouvelles, l'approche du théâtre de la vie, la représentation de la vie sans artifices et limitations. Il refuse le type de spectacle traditionnel comme représentation théâtrale accentuée.

Une dramatisation accentuée de l'action accompagne le personnel romanesque du stade initial à celui final. Les adaptations théâtrales et cinématographiques ultérieures des romans classiques ont été possibles grâce à la perception de la société comme théâtre global et au déplacement du genre romanesque vers le genre dramatique. On peut conclure que vers la fin du XIXe siècle le théâtre détermine la compréhension esthétique du monde moderne.

Notes :

1. Avant Balzac, Molière a conçu une Comédie humaine, dans laquelle chacun a un rôle. Il a vu le monde comme spectacle et a transposé un hédonisme existentiel. Ses personnages « jouent » sans savoir. Molière structure la réalité comme spectacle, son théâtre met en scène le théâtre du monde.
2. Chez Zola, le théâtre est un jeu destiné à tromper le spectateur : l'acteur est un imposteur qui cache ses intentions sous une apparence hypocrite. Le narrateur de *La Fortune de Rougon* mentionne les « honteuses comédies des Macquart et des Rougon », ainsi que « la farce vulgaire, la farce ignoble de leurs tripotages, tournant au grand *drame* de l'histoire ».
3. Apparition impétueuse et vestimentaire symbolique sur la scène pour s'exposer aux regards du public (comme celle de Charles dans *Madame Bovary* ou de Mme Arnoux dans *L'Éducation sentimentale*).

4. Les scènes horizontales et verticales suivent les traditions du théâtre médiéval (séparés en zones significatives d'essence bibliques), distribuant les personnages conformément aux principes de la scénographie (spectateurs et acteurs).

Références bibliographiques:

1. Amey C. Théâtralité/Littéralité théâtre, arts plastiques. In: Théâtre 1. Paris: L'Hartmattan, 1998.
2. Auregan P. Flaubert. Paris : Nathan, 1991.
3. Becker C. Introduction. În: Zola. Nana. Paris: Dunod, 1994.
4. Bertrand D. Le langage spatial dans «La Bête humaine». In : Mimesis et semiosis. Littérature et représentation. Paris: Nathan, 1992.
5. Bury M. Le roman d'apprentissage au XIXe siècle. Paris: Hatier, 1995.
6. Buurer M . van. «Les Rougon-Macquart» d'Emile Zola. De la métaphore au mythe. Paris: Josi Corti, 1986.
7. Cimpoi M. Duminica valorilor. Cicatricea lui Ulisse II. Chişinău: Literatura artistică, 1989.
8. Croitoru G. «La Comédie humaine» chez Balzac et Proust. Quelques aspects. In: Actes Journées de la francophonie, Ve édition. Iaşi: Editura Universităţii «Al. I. Cuza», 1999, pp. 128-134.
9. Dumoulié C. La ville moderne dans les littératures modernes. Littérales. Université de Nanterre, 1983.
10. Dupront A. La France et le monde. Du sentiment national. In: *La France et les Français*. Paris: Gallimard, pp. 1423-1475.
11. Hamon P. Expositions. Littérature et architecture au XIXe siècle. Paris: José Corti, 1989.
12. Hamon P. Imageries. Littérature et image au XIXe siècle. Paris: José Corti, 2001.
13. Huizinga J. Homo ludens. Bucureşti: Humanitas, 2002.
14. Kock Ch. P . de. La grande ville ou Paris il y a vingt-cinq ans. Tableau comique, critique et philosophique. Paris: Ferdinand Sartorius, 1867.
15. Maupassant Guy de. Bel-Ami. Paris: L'Aventure, 2000.
16. Mercier L. S. Tableau de Paris, Le Nouveau Paris. In: Paris le jour, Paris la nuit. Paris: Robert Laffont, 1990, pp. 29-587.
17. Mitterand H. Le roman et ses territoires. L'espace privé dans «Germinal». Paris: PUF, 1987.
18. Mitterand H. Zola. L'Histoire et la fiction. Paris: PUF, 1990.
19. Mureşanu-Ionescu M. Le «stupide» XIX^e siècle. Un «cas» pour l'esthétique de la réception. In: Actes du colloque Journées de la francophonie Vème édition, textes réunis par Marina Mureşanu Ionescu. Iaşi: Editura Universităţii «Al. I. Cuza», 2000, pp. 71-77.
20. Pavis P. Dictionnaire du théâtre. Paris : Messidor, Editions sociales, 1987.
21. Roger J. Histoire de la littérature française. T. 2. Paris: Armand Colin, 1970.
22. Roy-Reverzy E. Le roman au XIX siècle. Paris: Sedes, 1998.
23. Sârbu A. Le modèle pictural et le modèle théâtral dans l'imaginaire romanesque d'Emile Zola. In: Dimension du discours littéraire au XIXe siècle. Iaşi : Editions Universitaires «Al. I. Cuza», 2004, pp. 113-123.
24. Stierle K. La Capitale des signes. Paris et son discours. Paris: Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2001.
25. Taine H. Les origines de la France contemporaine. Paris: Robert Laffont, 1986.
26. Ubersfeld A. Les termes clés de l'analyse du théâtre. Paris: Seuil, 1996.
27. Zola E. La Curée. Paris: Fasquelle, 1978.
28. Zola E. Nana. Paris: Librairie Générale Française, 1984.
29. Левбарг Л. А. *Театр Второй Империи. Драматургия. Сценический опыт; Золя. В: История зарубежного театра. Т. 2. Москва: Просвещение, 1984, с. 62-69, 126-129. / LEVBARG, L. A. Teatr Vtoroi Imperii. Dramaturghia. Şteniceskoe iskustvo; Zola. V: Istoria zarubejnogo teatra. T. 2. Mockva: Prosvescenie, 1984, pp. 62-69, 126-129.*

Elena Prus

E-mail: elena_prus_ro@yahoo.fr

ORCID: orcid.org/0000-0001-9419-5459

Relations of Dance Culture and Social Structure in a Moldavian Rural Community

DOI: <https://doi.org/10.52603/arta.2023.32-2.10>

Rezumat

Relațiile culturii dansului și structura ei socială într-o comunitate rurală moldoveană

Structura socială a așezărilor ceangăilor moldoveni și sistemele sociale care se formează în scenele de dans determină în mod semnificativ posibilitatea participării la ocazii de dans și desfășurarea formală și stilistică a dansurilor. Sexul, vârsta și starea civilă a membrilor comunității, precum și poziția specifică a dansatorilor și relația dintre ei, sunt relevate în formele de dans și practicile de utilizare a spațiului pe ringul de dans, construcția individuală a dansului și comportamentul dansatorilor. Prin studiul culturilor locale de dans, se poate observa o structură socială care este ținută împreună prin norme, reguli și obligații de gen și definite de generație. Acest lucru face din dans o activitate colectivă definită social în comunitățile rurale din Moldova, România. Scopul acestui studiu este de a interpreta practicile reprezentative ale vârstei și statutului social în cultura dansului, aflate în continuă schimbare, prin exemplul evenimentelor de dans, în special nunților, într-un singur sat moldovenesc de ceangăi.

Cuvinte-cheie: cultura dansului, structura socială, vârsta, sexul, nunta, ceangăul din Moldova.

Summary

Relations of dance culture and social structure in a Moldavian rural community

The social structure of the Moldavian Csángó settlements and the social systems that form in the dance scenes significantly determine the possibility of participation in dance occasions and the formal and stylistic performance of dances. The gender, age, and marital status of community members, as well as the specific position of dancers and the relationship between them, are revealed in dance forms and practices of space use on the dance floor, individual dance construction, and dancers' behaviour. Through the study of local dance cultures, a social structure is observable that is held together by gendered and generationally defined norms, rules, and obligations. This makes dancing a socially defined collective activity in rural communities in Moldavia, Romania. The aim of this study is to interpret the representational practices of age and social status in dance culture, which are constantly changing, through the example of dance events, especially weddings, in a single Moldavian Csángó village.

Keywords: dance culture, social structure, age, gender, wedding, Moldavian Csángó.

1. Introduction

According to the hypothesis of the article, dance culture is socially embedded. On the one hand, this means that the society in which this community lives determines the local dance culture [8, p. 129]; on the other hand, dance culture may reflect the social system of the community [7, p. 16; 9, p. 143], so this system can be examined through dance. The social composition of a community may impact the actual dance repertoire by influencing how dance fashions spread and get adopted by introducing dance etiquette and practices for organizing dance events [1, pp. 4-5; 11, p. 105]. Examining the dance occasions, we can obtain a picture of how the community organizes

the events, the special role of the organizer(s), and the conditions that ground on age, social status, and gender. An individual is able not only to represent himself/herself through dance but to represent the whole community, its worldview, and its internal system of norms [7, p. 16; 9, p. 143]. Analyzing the use of space, dance forms, relations between the dancers, dancing moves or gestures, stylistic tools, and the dancers' behavior brings us closer to understanding these phenomena. Based on the above-described hypothesis, the paper seeks to answer the question of how local society determines the dance life and dance repertoire of a community and what social structure can be outlined by examining a local dance culture.

2. Research Context

The topic of this article is part of functional dance anthropological research that started in 2015. The project examines the transformation, social embeddedness, and functions of the dance life and dance repertoire in Magyarfalu (Arini) village from the 1940s to the present day. The settlement is part of the municipality of Găiceana, in the north-eastern region of Romania, in Bacău County. The community of about 1300 inhabitants is Roman Catholic and of Hungarian ethnicity, belonging to the ethnographic group of the Csángós (Ceangăi).

The research methodology is based on individual fieldwork in the village. During fieldwork, in addition to interviewing, I try to place great emphasis on participant observation and filming of dance events in an organic context. This collecting technique differs from the previous methodology of Hungarian dance folkloristics, the practice of researcher-organised dance filming, where dancers and dances are captured outside of their original conditions [15, pp. 43-44]. In my opinion, if the research seeks to interpret the content and function of the dances, in addition to their formal analysis, it is necessary to observe and document the dances in their own scenes.

In the case of typologizing Magyarfalu village's dance repertoire, we can identify the closed or open chain dance (*horă, ca la cort, sârba, corăgheasca, sfredeluș, sârba studenților, zdrăboleanca*) as the most significant dance form, which is associated with mixed (*mușama*), couple (*brașoveanca*), or group dance forms in varying proportions, depending on the dance occasions. Modern couple dances (*ușoara, tango, vals, foxtrot*) appeared relatively late in the local dance repertoire, only in the 1970s; newer group dances (*manele*) after the change of the Romanian regime; and the latest regional or global fashion dances (*pinguin, meneaito*) around the turn of the millennium. These dances quickly became part of the local dance culture without eclipsing traditional chain dances. The simultaneous practice of dance types with different origins, styles, forms, and music has led to a kind of parallel nonsynchronism in the community's current dance repertoire [10, p. 125].

3. Social Structure as Dance-Forming Factor

The social structure is a network of different social institutions and status relations [3, p. 79; 14, pp. 10, 179, 191]. The structure, as an abstract

model, is independent of the members of the community, held together by traditional customs, rules, obligations and norms over which individuals have less control, and thus the basic structure of society itself is only capable of slow change. In reality, this structure exists in the form of social organisation, where people's actions, whether rule-following or rule-breaking, form social life in a variety of ways, but, of course, only within the framework of the structure [3, pp. 79-81].

The social structure of a community can be observed in many areas of culture, including dance events and dance practices [5, p. 59]. One of the pillars of the social frame in Magyarfalu village is the status communities organised along gender and age groups. In this context, we need to distinguish between the demographic and social age structures of the community. The first is a numerical, age-based division of people, while the latter classifies people according to their social status, position, or rank within an age group [4, p. 397]. When examining dance culture, it is worth taking into account the social age structure of the community, since it is not necessarily the dancer's age, measured in years, but rather his/her status in relation to his/her own life stage, primarily his/her marital status and gender, that determines which dance events (s)he can participate in and how (s) he can behave while dancing. The dance etiquette is a set of unwritten rules acquired during dance learning and socialisation, that regulates the dancer's behaviour and has a restrictive role in the context of the community's moral norms. In most cases, the rules of etiquette, which are a less-reflected part of dance culture, refer to the spatial, formal, and stylistic execution of dances, so that the use of space, dance forms, and dance style can be understood as representative expressive tools of the community's social structure.

One of the most visible features of dance is the form in which it is performed. The dance forms specific to a local dance culture reflect the basic social attitudes of that community [11, p. 88]. The most characteristic dance form is the circle in Magyarfalu village, i.e., the closed chain dance. As György Martin states, "Closed circle dance is a form of collective dancing in the strict sense of the word, where it is not just about dancing together but the form itself makes everyone equal, sets equal requirements, and gives equal opportunities to the participants, (...)" [12, p. 11]. The circle, as an expression of unity and equality, can be a

means of inclusion as well as a means of exclusion. In the case of Magyarfalu village, the status of the members of the community and the relations between them largely determine the choice of joining different dance circles, the positioning in the circle, and in the case of the couple dances, the choice of the dancing partner.

4. Social Age Structure at Dance Occasions

Participation in dance events in the examined settlement varies by age group. A *child*, a *youngster*, a *newly married*, a *married*, and an *elder married* person belong to different age categories and may accordingly participate in different dance occasions. In the past, during the public dance events, where the whole village community was represented, *children* were only passive participants. This means that they were present on major holidays or at open-air dances on Sunday but were not allowed to join in the dancing. Even today, only *children* belonging to the immediate family can be present at the wedding feast, still as passive participants. Learning to dance starts at an early age, mostly in a home-family or school environment, but *children* aged around 4-15 years can only show their dancing skills at family dance occasions (christening, birthday, house party) or at organised performances by children's dance groups.

Active participation in public dance events and dancing is allowed after the confirmation, at the age of about 15-16 years. The exact age varies from person to person as the ceremony is not held every year in the village. Therefore, the confirmation is rather a symbolic demarcation between *children* and *youngsters* in the case of dancing. In fact, *youngsters* who have reached adolescence¹ are considered *young* until they are *married*, and they are the ones who can participate and dance at almost any dance occasion.

The age at which *young people* marry has changed a lot since the 1940s: while in the mid-20th century girls were married at 18-19 years old and boys at 22-23 years old (after mandatory military service), it is not uncommon for girls to get married at 24-25 and boys at 28-29. Although the age of *youngsters* is longer in terms of years, the etiquette rules for dancers have not changed, as they are not linked to a specific age but to the individual's status in the social network of the community, and above all to his or her marital status.

There are two categories of people who get married. *Newly married* couples are those who have not yet had a child. This usually means a period of 1 to 3 years, during which the young couple, like a *youngster*, can participate at any dance event if they feel like it. Another group is made up of *married* couples who have already had a child and are now full members of the community. After that, they only attend weddings and a ball on a major holiday.

The last group after this is the *elder married people* or the *elders* whose children have already married. From then on, they are no longer allowed to dance at balls, although they may still attend as participants or observers if organised in the village. In the case of public dance occasions, *elders* can only take an active part in dancing at weddings, on Saint Patron's Day of the church, and at private family parties if they feel like it.

There are a small number of *unmarried* or *divorced people* in the village. In their case, gender separation also plays a role, as an unmarried or divorced man can dance at balls and weddings, but a woman of the same marital status is more likely to dance only at home parties organised by relatives. *Widows/widowers* are not allowed to visit any entertainment for 40 days after the death of their spouse, and most of them keep the ban on dancing for up to a year [6, p. 138].

In summary, the age and marital status distribution of active participation in dancing is mainly determined by the public organisation of dance events, while almost all generations may participate and dance at private parties with friends or family members. I will illustrate the dance-forming effects of the local social structure through the dance etiquette rules of the different age groups using case studies of the weddings I observed in Magyarfalu village, as these were the celebrations at which almost all generations of the community were present.

5. Example of Weddings

The most significant of the dance events related to human life is the wedding in Magyarfalu village. Up until the 1990s, people of different marital statuses attended on different days, since only unmarried young people were allowed to participate in the wedding on the first day, starting at the bride's house, and only married and elderly people were allowed to be at the groom's house on the

second day. The young people were also invited to celebrate the civil wedding. After the change of the Romanian regime, the wedding was reduced to a one-day celebration, and a situation that was unknown before has now arisen: several generations are present at the same time at weddings and dance together.

At a wedding, the participants are divided into small and large groups according to age (and sometimes gender), and they are separated accordingly during the festivities, conversations, meals, and dancing. In the case of the couple dances, the young people usually dance with other youngsters, and if they are in a relationship, each person dances with his/her partner. Sometimes young lads or married men ask an older female relative to dance. Married women dance with their husband or a relative. Generally, we can establish, girls and women also dance in couple with their own gender if these have evolved from older chain dances (for example, in couple versions of the *horă* and *sârba* dances). The older age group very rarely dances in pairs; they prefer to participate in circle dances.

In the case of the chain dances, participants form two or more circles on the dance floor according to age and marital status. Most often, they dance in concentric circles, with young people in the inner circle and married and older people in the outer circle. In the inner circle, dancers are arranged in friendship, and in the outer circle, they take place next to each other based on kinship. In some cases, the joining of dance circles or the formation of different (separate, not concentric) circles often shows gender separation. A woman joins the dance next to another woman, and men stand next to men (see Figures 1-2).



Figure 1.



Figure 2.

There are significant differences in the dancing behaviour and the expression of emotions among community members according to their age. This is related to their rules of etiquette, which determine the dancer's representational tools and the formal and stylistic execution of the dances. The dances of the young lads seem to be the most dynamic and spectacular; their gestures are broad, they dance figures with complex motifs, and they turn the circle quickly. They are allowed to use shouted rhymes and whistling during the dancing, loudly expressing their exhilaration. When dancing in the inner circle, almost all attention is focused on them, and they raise the mood for dancing. Newly married men still occasionally join them in the inner circle, but after the birth of their first child, they are 'pushed out' into the outer circle. Here, their dancing is much more sophisticated and energy-saving; their gestures are more restrained; their dancing is not accompanied by sound effects; but they have an active dance style in their own circle.

In all cases, the outer circle is bigger than the inner one, as it is occupied by several generations, slowing down the speed of the circle. This also results in the dancers standing closer together, with the result that the wide arm and leg gestures and the horizontal motif decoration of the dances are omitted. Married men tend to build and expand their motifs vertically and express their joy in dancing with closed eyes and short, rapid head shakes. The dance of unmarried girls, married women, and elderly men or women is characterised by a restrained, clean, and elegant style; their behaviour is subdued and relaxed, and their dance motifs are much simpler than those of lads or married men.

The entire village community is still invited to weddings in Magyarfalu village. During the ce-

lebrations, the immediate family members of the newlyweds take the initiative, usually starting the dances and helping to create a joyful mood. Thus, the way the dances are performed and the stylistic execution of the dances are also determined by the dancers' family ties and their relationship to the couple being celebrated. Two other important wedding roles, the witnesses at the wedding, locally known as the *godfather* and *godmother*, are worth mentioning. They are in the same age group as the newlyweds but have already married. Throughout the ceremony, the best man and woman wear a long shawl to mark their special status in the wedding. They are expected to take an active part in the dance, but their role as initiators is largely determined by their individual dancing knowledge. My observations so far show that if the godfather has good dancing skills, he starts the closed circle dances and is the leader for open chain dances. Often, they change their partners; the godfather dances with the bride and the godmother with the groom in the middle of the circle.

Non-compliance with the dance rules for weddings, i.e., the inappropriate application of the traditional representational tools, does not have consequences directly during the celebration. However, later, after the event, the older women of the village may spread rumours about the dancer who misbehaved. In the case of a more serious breach of moral norms, the local priest may also speak out against the offender's behaviour (drunkenness, fighting) in the context of the liturgy on Sunday. This is usually passed on to the person and his/her family members, who are under severe psychological pressure from the gossip and the preaching. In this way, the practices of whispering play a controlling and policing function in dance etiquette, helping to reinforce local norms and unwritten rules.

6. Conclusions

The analyses described above show that the social structure of the community, including its gender composition and its social age structure, has a considerable, one might say spectacular, impact on the dance culture of Magyarfalu village. This is expressed in the separation based on the age and marital status of the participants in dance events, in the collective (dance form, use of space on the dance floor) and individual (dance structure, use of motifs) practices of dance creation, and in the dance performances (dancing style, dan-

cers' behaviour). During the period covered by this research, certain aspects of local dance culture have undergone significant transformations, unlike the dance styles that correspond to dancers' social status and the micro-context of dance occasions. This suggests that the etiquette rules for the behaviour of dancers, together with the social fragmentation and community control associated with social scenes, belong to a less visible, deeper, and thus more slowly changing part of the (dance) culture in Magyarfalu village, and these have a more substantial and integral function in the social life of the community. The unreflected social embeddedness of dance activity suggests that dancing itself is a learned human behaviour, part of local knowledge [9, p. 143; 13, p. 17]. It can also be interpreted as a manifestation of the community's implicit programme of action, the *habitus*, since, without any conscious consideration, dancers reflexively create their dances from body techniques and behavioural patterns they know, improvising them according to the requirements of the social network [2, pp. 73, 78; 3, pp. 97–98].

Figures:

Figure 1. The separation of lads and girls in a circle dance. Trunk (Galbeni), Bacău County, Romania, 1932. Archive: No. F67882, Museum of Ethnography, Hungary. Photographer: Gábor Lükő.

Figure 2. The separation of women and men in a circle dance at a wedding. Magyarfalu (Arini), Bacău County, Romania, 2019. Photographer: Vivien Szőnyi.

Notes and references:

- ¹ The research was supported by project no. SNN 139575, which was financed by the Hungarian National Research, Development, and Innovation Office.
- ² According to surveys by ethnographer Vilmos Tánczos, in 1992, 100% of the Magyarfalu village's Roman Catholic population spoke Hungarian [16, p. 10], a ratio that had fallen to 93% by 2009 [17, p. 107].
- ³ Parallel non-synchronism refers to the simultaneous presence in a given geographical space of socio-cultural systems with different structural characteristics and mentalities. The concept was first used by the philosopher Ernst Bloch to describe social phenomena and later applied by Hermann Bausinger in the field of ethnography. Veronika Lajos pro-

posed a special version of this theory, the concept of “complex non-synchronism,” for the interpretation of the Csángó life-worlds in Moldavia. In her opinion, the “multi-layered cultural-social interface” in Moldavia can be traced back to the meeting of three scenes: rural/local, Romanian urban, and Western European metropolitan [10, p. 125].

⁴ In addition to age, marital status, and gender, traditionally, participation in Romanian dance occasions was determined by kinship, origin, and occupation [5, pp. 59–63].

⁵ According to Anca Giurchescu, the formal creation of the *sârba* circle dance can represent the social hierarchy of the community [5, p. 59].

⁶ In many cases, girls are seen as *youngsters* after the start of menstruation and boys after they have finished primary school.

Bibliographic References:

1. Belényesy M. Kultúra és tánc a bukovinai székeleknél [Culture and Dance among Székelys from Bukovina]. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1958.
2. Bourdieu P. Outline of a Theory of Practice. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.
3. Eriksen T. H. Small Places, Large Issues. An Introduction to Social and Cultural Anthropology. London, New York: Pluto Press, 2010.
4. Faragó T. Nemek, nemzedékek, rokonság, család [Gender, Generations, Kinship, Family]. In: Paládi-Kovács A. (ed.): Társadalom. Magyar néprajz 8. Budapest: Akadémiai Kiadó, 2000, pp. 393-483.
5. Giurchescu A. Romanian Traditional Dance. Mill Valley, California: Wild Flower Press, 1995.
6. Iancu L. Helyi vallás a moldvai Magyarfaluban [Local Religion in Magyarfalú, Moldavia]. Doctoral dissertation, manuscript. Pécs: Pécsi Tudományegyetem Interdiszciplináris Doktori Iskola, 2011.
7. Kavecsánszki M. Tánc és közösség. A társastáncok és a paraszti tánckultúra kapcsolatának elmélete bihari kutatások alapján [Dance and Community. Theory of the Relationship between Ballroom Dances and Peasant Dance Culture Based on Research in the Bihar Region]. Debrecen: Debreceni Egyetem Néprajzi Tanszék, 2015.
8. Köncei Cs. Amikor a nép táncol, akkor néptáncol? Gondolatok a hagyományos tánckultúra jelenkori változásairól [When the Folk Dance, do they Folkdance? Reflections on Contemporary Changes in Traditional Dance Culture]. In: Szabó Á. T. (ed.): Lenyomatok 3. Fiatal kutatók a népi kultúráról. Kolozsvár: Kriza János Néprajzi Társaság, 2004, pp. 126-133.
9. Kürti L. Antropológiai gondolatok a táncról [Anthropological Reflections on Dance]. In: Zakariás E. (ed.): Kriza János Néprajzi Társaság Évkönyve 3. Kolozsvár: Kriza János Néprajzi Társaság, 1995, pp. 137-153.
10. Lajos V. „Felkelnének az öregek, lássák meg, milyen jó élni most...”. Modernitás és migráció összefüggései Moldvában [Relations of Modernity and Migration in Moldavia]. In: Diószegi L. (ed.): Moldvai csángók és a változó világ. Szombathely. Budapest: Teleki László Alapítvány, 2009, pp. 123-137.
11. Lange R. The Nature of Dance. An Anthropological Perspective. London: Macdonald and Evans Ltd, 1975.
12. Martin Gy. A magyar körtánc és európai rokonsága [The Hungarian Circle Dance and its European Relations]. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1979.
13. Peterson Royce A. The Anthropology of Dance. Bloomington, London: Indiana University Press, 1977.
14. Radcliffe-Brown A. R. Structure and Function in Primitive Society. Essays and Addresses. Glencoe, Illinois: The Free Press, 1952.
15. Szőnyi V. A funkcionista szemléletű tánc-kutatás elméleti és módszertani alapjai [Theoretical and Methodological Basis of Functionalist Dance Research]. In: Tánctudományi Közlemények. Vol. 11, nr. 1. 2019, pp. 38-47.
16. Tánczos V. Hányan vannak a moldvai csángók? [How Many are the Moldavian Csángós?] In: Magyar Kisebbség. Vol. 3, nr. 1-2. 1997; <https://epa.oszk.hu/02100/02169/00006/M970134.HTM> (visited 14.04.2023).
17. Tánczos V. A moldvai csángók magyar nyelvismere 2008-2010-ben [Hungarian Language Knowledge among Moldavian Csángós between 2008 and 2010]. In: Magyar Kisebbség. Vol. 15, nr. 3-4. 2010, pp. 62-156.

Vivien BONDEA

E-mail: bondeavivien@gmail.com

ORCID: orcid.org/0000-0003-3488-3019

DANSUL FOLCLORIC ÎN PROCESUL EDUCAȚIONAL

DOI: <https://doi.org/10.52603/arta.2023.32-2.11>

Rezumat

Dansul folcloric în procesul educațional

Actualele cercetări evidențiază importanța artei și beneficiile acesteia în dezvoltarea holistică a individului în procesul educațional. Literatura de specialitate se concentrează în principal pe artele vizuale și pe muzică, în timp ce studiile despre dans, anume despre dansul folcloric, și contribuția acestuia la sănătatea integrală a individului sunt abia la început de cale. Scopul prezentului studiu este de a analiza aportul dansului folcloric și a dimensiunii lui identitare întru examinarea abordării holistice a individului în procesul educațional. În special, contribuția dansului folcloric în timpul vârstei școlare reprezintă fundamentul de dezvoltare a individului și a abordării sale holistice. Dansul folcloric este o practică de formare a identității culturale a indivizilor care le permite să se auto-identifice, pe de o parte, și să se redefinească pe de altă parte. Anumite caracteristici ale rezilienței mintale studiate în legătură cu dansul folcloric par să contribuie pozitiv la dezvoltarea psiho-emoțională a copiilor, oferind beneficii multiple. Cercetările au demonstrat că dansul folcloric funcționează în mod benefic și holistic la toate vârstele, genurile, mediile socio-culturale și socio-economice. Astfel, acest articol raportează concluziile unui studiu în domeniul educației artistic-coreografice și evidențiază dimensiunea identitară, finalitățile și scopurile dansului folcloric în procesul educațional.

Cuvinte-cheie: educație, identitate, dans folcloric, proces, individ, holistic.

Summary

Folk Dance in the Educational Process

Current research highlights the importance of art and its benefits in the holistic development of the individual in the educational process. The literature focuses mainly on the visual arts and music, while studies on dance, namely folk dance, and its contribution to the overall health of the individual are just beginning. The aim of the present study was to analyze the contribution of folk dance and its identity dimension in examining the holistic approach of the individual in the educational process. In particular, the contribution of folk dance during the school age represents the foundation of the development of the individual and his holistic approach. Folk dance is a practice of forming the cultural identity of individuals that allows them to self-identify, on the one hand, and redefine themselves on the other. Certain characteristics of mental resilience studied in relation to folk dance appear to contribute positively to children's holistic psycho-emotional development, providing multiple benefits. Research has shown that folk dance works beneficially and holistically across all ages, genders, socio-cultural and socio-economic backgrounds. Thus, this article reports the conclusions of a study in the field of artistic-choreographic education highlights the identity dimension, the ends and goals of folk dance in the educational process.

Keywords: education, identity, folk dance, process, individual, holistic.

Schimbarea paradigmelor culturale (de asemenea și schimbarea rapidă a gustului estetic), memoria colectivă ne provoacă să acționăm în direcția promovării valorilor tradiționale, iar în cazul cercetării noastre a dansului folcloric și a continuității tradițiilor și a acțiunilor cultural-educative în timp. Or, în evoluția sa spirituală, omul, ca ființă socială, ține cont de valorile trecutului, dar în același timp este ancorat în prezent, construind, sacralizând, adaptând tradiția, în special cea a dansului folcloric (tradițional) în funcție de noile cerințe socioculturale și educaționale.

Prin urmare, dansul folcloric, prin dimensiunea lui identitară, influențează în mod direct și indirect formarea/dezvoltarea/educarea individului în procesul educațional într-o abordare integrantă, adică holistică.

Problema științifică a cercetării este determinarea rolului dansului folcloric într-o abordare holistică în procesul educațional primar.

Arta, fiind „o manifestare a subiectivității, o interpretare a realității, inclusiv a celei fictive, prin lentila atitudinilor individuale și/sau ale celor colective” [6, pp.141-164], are un rol decisiv

în crearea individului dezvoltat multilateral. Primul factor ce influențează dezvoltarea și formarea individului este mediul înconjurător și adaptarea persoanei la el. Filosoful culturii Lucian Blaga „gândește problema adaptării în raportul: poporul român – spațiu natural de existență. Românii s-au adaptat inconștient și continuu la mediul înconjurător, care este un spațiu ondulat (cu dealuri și văi). Acest orizont spațial al inconștientului există în identitatea noastră indiferent de peisaj, de realitatea pe care o trăim sau în care ne aflăm. Sentimentul adaptării este congenital, deoarece inconștientul nostru este legat de orizontul spațial, deci de natură, care este o realitate psiho-spirituală, ea oferind posibilități de dezvoltare bio-psihică ca parte a sufletului. Natura mai este numită de filosoful român și matricea nașterii de sine a omului” [2, pp. 123-124].

Un alt factor, nu mai puțin important în dezvoltarea și formarea individului, este factorul social. În funcție de domeniul de activitate, se deosebesc mai mulți factori sociali, însă cei mai marcanti sunt familia, grupurile sociale, clasele sociale și statusul social. De regulă, părinții exercită cea mai puternică influență asupra mediului în care se vor dezvolta copiii lor. Consecințele deciziilor luate de părinți se resimt pe o lungă perioadă de timp, în genere pe întregul ciclu de viață al copilului/individului. În prezent, în Republica Moldova, abordarea holistică a individului începe încă de la o vârstă fragedă. În Republica Moldova, educația timpurie în sistemul de învățământ se bazează pe „abordarea holistică a dezvoltării copilului, abordarea centrată pe copil în procesul educațional și abordarea centrată pe valorile societății. De aceea, dezvoltarea fizică, socio-emoțională, cognitivă și a limbajului în copilărie constituie aspecte decisive pentru viitorul adult” [3, p. 6].

Principiul considerării copilului ca un întreg, abordarea holistică a dezvoltării lui presupune preocuparea permanentă a cadrelor didactice pentru cunoașterea copilului ca individualitate și adaptarea programelor de educație la profilul individual al subiectului educației, condiție esențială pentru formarea unei personalități integrale și armonioase. Copilul este o individualitate, o personalitate în formare ale cărei arii de manifestare – fizică, spirituală, emoțională, cognitivă, socială, se influențează reciproc și se dezvoltă simultan, fiecare din acestea fiind în egală măsură importantă și trebuie să facă obiectul educației timpurii incluzive. Caracterul unic al personalității copilu-

lui este dat de specificul nevoilor individuale de cunoaștere și formare ale copilului, considerate punctul de start al intervenției educaționale [5, p.15].

Cercetările de-a lungul anilor au arătat că copilăria și adolescența sunt caracterizate de schimbări psihosomatice asociate cu factori biologici și de mediu care sunt deosebit de critici în adaptarea și comportamentul tinerilor în mediul familial, școlar și social. Contribuția artei, și în special a dansului (dansului folcloric), la cultivarea, dezvoltarea și prevenirea problemelor de sănătate devine importantă, iar puterea ei de vindecare este acum considerată un dat. Or, fiecare individ este unic, iar abordarea holistică întruchipează, presupune pluridisciplinaritatea, adică sănătatea, nutriția, educația și protecția individului/copilului din perioada prenatală până la începerea școlii. Dezvoltarea holistică a copiilor se focalizează pe abordarea tuturor nevoilor acestora din punct de vedere emoțional, fizic, intelectual, spiritual și al relațiilor cu ceilalți.

Cercetările în domeniul dansului, unde accentul este pus pe dezvoltarea fizică și performanțele dobândite ca rezultat al practicării dansului, sunt destul de numeroase, printre care îi remarcăm pe autorii L. Cojocari, A. Morari, I. Cibric ș.a..

Cu toate acestea, dintre diferitele forme de artă, cea care a fost studiată cel mai puțin în ceea ce privește contribuția la sănătatea mintală este dansul. Investigațiile moderne demonstrează că dansul funcționează benefic în majoritatea domeniilor psihologice ale existenței umane. Mai concret, arta dansului folcloric are un efect pozitiv asupra dezvoltării abilităților emoționale, sociale și interculturale ale elevilor/indivizilor, deoarece îi ajută pe aceștia să-și cultive capacitatea de a colabora și de a accepta diversitatea.

Artele „nu pot fi separate în categorii diferite. Nu poți face o muzică fără un limbaj sau un limbaj fără sculptură. Este imposibil să crezi o sculptură fără pictură. Doar creierul uman poate utiliza toate acestea pentru a crea un limbaj” [1, p. 25]. Conform principiului determinismului psihic, ce stă la baza înțelegerii personalității umane și în materie de funcționare mintală, nimic nu se întâmplă fără un motiv anume [4, p. 6; 8]. Tot ceea ce face, gândește, simte, visează și imaginează un individ/copil are la bază motive psihologice. Datorită forțelor interne inconștiente individul/copilul alege cu cine să interacționeze în timpul orelor de dans

folcloric, cum să se manifeste în timpul prezentării sale în sala de dans sau în scenă, cât de mult să se implice în activitățile propuse de profesorul de dans/coregraf etc.

Mai multe studii de cercetare s-au concentrat pe dinamica dansului folcloric, care, printre altele, ocupă un loc vital în educație, ca instrument de predare orientat spre educația interculturală și compatibilitatea altor discipline cu acesta. În plus, predarea dansului folcloric pare a fi un limbaj comun de comunicare și este compatibil cu modalități acceptabile din punct de vedere cultural de rezolvare a problemelor. Pentru a fi eficient, totuși, dinamica dansului folcloric trebuie să depășească învățarea sterilă pas cu pas și simpla referire la elemente istorice și folclorice; trebuie transformată într-o tehnică capabilă să facă vizibil peisajul interior al individului/elevului. Cultivarea competenței culturale creează un climat de libertate, acceptare, înțelegere a comportamentului și conștientizarea faptului că diferența dintre semeni nu înseamnă incompetență.

Dansul folcloric este o practică de formare a identității culturale a indivizilor care le permite să se autoidentifice, pe de o parte, și să se redefinească pe de altă parte. În plus, predarea organizată a dansului folcloric într-un grup de indivizi/elevi, în care multe caractere se contopesc, creează posibilitatea unei practici eficiente, ce integrează indivizii într-un tot social. Surghiunirea, adică îndepărtarea sau izgonirea aproapelui său, este un fenomen frecvent întâlnit în rândul indivizilor/copiilor, însă care poate fi eliminat prin artă, și anume prin dans. În procesul funcțional al dansului folcloric, subiecții (elevii) care au capacitatea de a se exprima prin utilizarea mișcărilor ritmice, de dans, simt că se manifestă, în timp ce sunt expuși totodată unei evaluări. De fapt, având în vedere că principiile interculturalismului sunt relevante pentru educația incluzivă, care abordează probleme precum izolarea, inegalitatea, și marginalizarea, arta dansului, și anume dansul folcloric, ca instrument educațional pentru practica incluzivă promovează cooperarea și participarea activă a tuturor copiilor, atenuază marginalizarea și face din diversitatea și eterogenitatea indivizilor/copiilor o sursă de învățare și creație.

În timpul învățării anumitor pași de dans sau a gândirii spontane manifestată în fracțiuni de secundă, sau prin executarea întocmai a mișcărilor coregrafice are loc un „proces psihic cognitiv” [10, p. 3] al creierului individului/copilului. În

cazul unei reușite de interpretare artistică sau de performanță, individul/copilul experimentează o stare de bucurie, de fericire. Această stare adesea pune în act dorința de dezvoltare continuă, care este o tendință naturală de dezvoltare, după cum sublinează cercetătorul Mihai Epuran în lucrarea sa *Psihologia educației fizice*: „este cunoscut faptul că întreaga manifestare a ființei umane are drept componentă permanentă și fundamental structurală mișcarea corporală, în toate formele ei, mai mult sau mai puțin evolute, analitice sau sintetice, înnăscute sau dobândite” [4]. Conceptul de activitate corporală depășește sfera limitată a dansului folcloric, înțelegând doar ca efort fizic, în cel mai bun caz, ca activitate cu caracter artistic-educativ, în școală. Aspirațiile naturale de dezvoltare ale ființei umane, ca și reflectarea acestora în teoria și activitățile practice, confirmă principiul dependenței de condițiile social-istorice ale existenței.

Dansul folcloric dezvăluie „într-o manieră sinceră și directă aspirațiile și sentimentele oamenilor, el este strâns legat de viața și istoria popoarelor, fiind însoțitor fidel al omului atât în momentele sale de bucurie cât și în cele de mâhnire, el exprimă în același timp caracterul, temperamentul, forța, agerimea, înțelepciunea și umorul poporului” [Apud 9]. În rezultatul practicării dansului folcloric de către individ/copil se formează tipuri de comportamente sociale ale persoanei și este mai util ca niciodată pentru satisfacerea nevoilor personale ale acestora.

Se știe că dansul folcloric este executat de regulă în formă mixtă, ceea ce contribuie la socializarea individului, acest fapt fiind esențial în procesul educațional.

Inițial, cercetarea asupra dansului folcloric în procesul educațional s-a concentrat pe caracteristicile individuale, dar, odată cu trecerea timpului, a devenit evident că interacțiunea indivizilor cu mediul lor are un efect mare asupra dezvoltării mecanismelor de protecție personală. Se consideră oportun ca indivizii să dezvolte abilități de viață care să le permită să facă față în mod eficient problemelor de viață complexe și solicitante; pentru funcționarea corectă în viața lor și, în consecință, pentru a fi adecvată din punct de vedere psihologic și a atinge starea mult râvnită de „bunăstare”. Pe de altă parte, ființele umane au nevoie și de abilități personale, emoționale, sociale, cognitive și de altă natură pentru a se ocupa atât de funcțiile lor de bază zilnice, cât și de gestionarea problemelor grave și a stărilor emoționale. Aceste abilități,

cunoscute și sub denumirea de aptitudini ale secolului XXI, care sunt dezvoltate încă din copilăria timpurie, contribuie la formarea unui stil de viață sănătos din punct de vedere psihologic. Astfel, o persoană intens activă, cu responsabilitate, comunicare bună, umor și empatie, este considerată a avea abilități sociale dezvoltate.

Educația artistic-coregrafică, în special dansul folcloric, pune un accent deosebit pe construirea de relații pozitive cu sine, cu ceilalți și cu mediul. Este un gen de educație holistică care se adresează dezvoltării multilaterale a copilului: dezvoltarea fizică, abilitățile de viață practică, puterea morală, echilibrul emoțional, responsabilitatea socială, preocuparea ecologică, cunoștințele intelectuale, expresia creativă, înțelegerea intuitivă și spirituală, nutrirea unei iubiri universale și respectul pentru toate ființele lumii.

Activitatea de dans organizată corect în timpul orelor de dans folcloric ajută la rezolvarea contradicțiilor dintre dorința copilului de a fi independent, mai activ în viață și propriile sale aptitudini. În timpul dansului, copilul învață să interacționeze social mai întâi cu profesorul de dans, iar mai târziu cu alți copii, colegi de clasă. Activitatea colectivă a dansului folcloric, stimulează dezvoltarea atât a abilităților spirituale, cât și a celor fizice, a calităților de voință puternică, a anumitor trăsături de caracter la un copil și formează atitudini despre sine și ceilalți. Efectuarea anumitor pași de dans (hora, sârba, (h)ostropăț etc.) îl „forțează” pe copil să acționeze conform regulilor de execuție a pașilor de dans și nu după bunul plac.

Prin urmare, principalele sarcini ale activității profesorilor de dans cu copiii ar trebui să fie:

- asistență copiilor la orele de dans folcloric în dezvoltarea observației și a gândirii critice;
- dezvoltarea maximă a capacității de a utiliza cunoștințele dobândite în practicarea dansului folcloric;
- instilarea abilităților de dans (adică exersarea repetată a pașilor de dans) în căutarea și utilizarea cunoștințelor necesare.

Abordarea holistică se reflectă și în stilurile de învățare. Copiii învață spontan și natural, luând informația din mediu ca pe un întreg, și apoi descifrează componentele, construind înțelesul. De aceea stilurile de învățare în educația prin dans (dans folcloric) reflectă acest proces holistic, alternând „experiențe complete”, pentru a trezi curiozitate și motivație, cu prezentarea și expli-

carea elementelor. Această abordare conservează capacitatea sintetică și intuitivă a gândirii holistice, care deseori este minimalizată în efortul grăbit de a forma gândirea analitică. „Educația artistică în școlile de muzică/arte și arte plastice din Republica Moldova își are scopul esențial – educarea, dezvoltarea și formarea profesională a personalității artistice a copilului. În actualele condiții socio-economice, educația artistică întâmpină anumite dificultăți, neavând suficiente pârghii de dezvoltare”, susține pedagogul Gh. Nicolaescu [7, p. 101].

Deși în Republica Moldova activează 1218 instituții de învățământ primar și secundar general [11], doar 9 sunt instituții de învățământ artistic cu profil muzică, teatru, coregrafie, arte plastice, (Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, 5 colegii și 3 licee), iar 108 sunt instituții de învățământ artistic extrașcolar [12]. Aproximativ 10% din instituții de învățământ sunt orientate spre stimularea continuă a creativității individului și determină evoluția continuă a culturii unei societăți civilizate, păstrând și perpetuând tradițiile existente în arta națională și universală.

În concluzii evidențiem faptul că domeniul educației artistic-coregrafice implică cunoașterea tendințelor generale de dezvoltare holistică și practicarea, utilizarea acestor aspecte științifice în cazul dansului în general, și a dansului folcloric în special. În acest context, activitatea în direcția respectivă tinde să evidențieze dimensiunea identitară a individului ca unul dintre finalitățile și scopurile dansului folcloric în procesul educațional. Considerăm astfel că dansul în general, și dansul folcloric în particular are un viitor în procesul educațional, în instituțiile cu învățământ artistic nu numai pentru o dezvoltare psihomotrică, dar și într-o abordare holistică, formând indivizi, oameni care pot să-și asume răspunderi individuale. Astfel, rolul dansului folcloric în abordare holistică în procesul educațional primar este extrem de important. Eficacitatea studierii și practicării dansului folcloric la copii depinde de interacțiunea efectivă a tuturor participanților la procesul educațional.

Referințe bibliografice:

1. Bell J. La fini del Domestic Resurrection Circus. În: Andreea Mancini Bread and Puppet, la Catedrale di Cartapesta. Italia: Titi-Vilus, 2002.
2. Blaga L. Trilogia culturii. București: Editura pentru literatură universală, 1969.

3. Cadrul de referință al educației timpurii din Republica Moldova. Disponibil: https://mecc.gov.md/sites/default/files/cadrul_de_referinta_ed._timpurii_tipar_0.pdf (vizitat 19.04.2023).
4. Epuran M. Psihologia educației fizice. București: Editura Sport-Turism, 1976.
5. Ghid de bune practici. Disponibil: https://www.isj.sv.edu.ro/images/Docs/Discipline/invatamnat_preprimar/2017/Documentatii_curriculare_si_metodice/Ghid_de_bune_practici_3-6-7_ani.pdf p.15) (vizitat 18.04.2023)
6. Neamțu C., Florea G., Gheirghiu G., Bodo C. Când viața cotidiană antică devine patrimoniu UNESCO – Incursiuni dacice în spațiul virtual. Cluj-Napoca: Only One, 2016. Disponibil: <https://www.fonduri-patrimoniu.ro/Files/Catalog-101.pdf> (vizitat 19.04.2023)
7. Nicolaescu Gh. Educația artistică și evaluarea în sistemul educațional nonformal din Republica Moldova, Univers Pedagogic, nr. 3 (75), 2022, pp.101-107.
8. Predoiu R. Curs de specializare în psihologia sportului. București: Polirom, 2020.
9. Talpă S. Dansul tradițional, folcloric (popular) și academic: probleme de actualitate și de cercetare a trăsăturilor caracteristice culturii Republicii Moldova. În: Patrimoniul cultural: cercetare, valorificare, promovare, Ediția a XII-a, Vol.1. Chișinău: S.n., 2020, pp. 81-89.
10. Disponibil: <https://management.usmf.md/sites/default/files/inlinefiles/Psiho1%20Educ.%20G%C3%A2ndirea%2C%20Imaginatia%20Limbajul.pdf> (vizitat 19.04.2023)
11. Disponibil: <https://diez.md/2022/12/27/cate-scoli-si-cati-elevi-avem-in-republica-moldova-numerele-sunt-in-scadere-in-comparatie-cu-anul-trecut/> (vizitat 18.04.2023)
12. Disponibil: <https://www.parlament.md/LinkClick.aspx?fileticket=pwA9APH-4S0I%3D&tabid=128> (vizitat 18.04.2023)

Svetlana Talpă

E-mail: svetlanatalpa@gmail.com

ORCID: orcid.org/0000-0001-5829-736X

Ana-Maria PLĂMĂDEALĂ

MITUL PERSONAL AL CARPAȚILOR REÎNTREGIȚI AL LUI EMIL LOTEANU: IPOSTAZELE CONFESIONALE

DOI: <https://doi.org/10.52603/arta.2023.32-2.12>

Rezumat

Mitul personal al Carpaților reîntregiți al lui Emil Loteanu: ipostazele confesionale

Originalitatea harului lui Emil Loteanu în sfera cinematografică se consolidează prin consonanța concepției Naturii în ipostazele ideale și confesionale, propulsate de magnificii romantici, cu patternuri-le românești de filiația naturocentristă. În articolul se i-a în dezbateră fenomenul cristalizării Mitului personal al Carpaților reîntregiți în calitate de liant filozofico-estetic și genuistico-stilistic, care întrepătrunde toată creația poetică și cinematografică a artistului.

Acest mit al miturilor al cineastului conține concomitent cardiografia zbuciumatei istorii a neamului, dar și a vieții personale a cineastului-orfan de tată și de ambele patrii ale copilăriei, care s-a refugiat în catharsisul splendorilor Carpaților readucând în filmele sale inspirate Bucovina înstrăinată într-un tot spiritual estetic, civic.

În demers, creația lui Emil Loteanu se raportează monștilor sacri ai filmului universal, în special O. Welles, F. Fellini, I. Bergman, A. Tarkovski, care și ei prin miturile personale au dezvăluit omenirii personalitatea lor inconștientă, dar și ierarhiile de valori spirituale ale imaginilor lumii.

Cuvinte-cheie: mitul personal, naturocentrismul, rebeliunea romantică, splendorile și misteriele Carpaților, patriile copilăriei.

Summary

Emil Loteanu's personal myth of the reunited Carpathians: confessional hypostases

The originality of Emil Loteanu's talent in the cinematographic sphere is strengthened by the consonance of the conception of Nature in the ideal and confessional hypostases propelled by the grand romantics, with Romanian patterns of nature-centric parentage. The article discusses the phenomenon of crystallization of the personal Myth of the Carpathians reintegrated as a philosophical-aesthetic and genuine-stylistic binder, which interpenetrates all the poetic and cinematic creation of the artist.

This myth of the filmmaker's myths simultaneously contains the cardiography of the turbulent history of the nation, but also of the personal life of the filmmaker-orphaned by his father and by both homelands of his childhood, who took refuge in the catharsis of the splendors of the Carpathians, bringing back in his inspired films the estranged Bucovina into a spiritual, aesthetic, civic whole.

In the paper, Emil Loteanu's creation is related to the sacred monsters of the world film, especially O. Welles, F. Fellini, I. Bergman, A. Tarkovski, who also through their personal myths revealed their unconscious personality to mankind, but also the hierarchies of spiritual values of world images.

Keywords: personal myth, nature-centrism, romantic rebellion, the splendors and mysteries of the Carpathians, childhood homelands.

Cât ar părea de straniu, impactul Naturii asupra poeziei cinematografice nu a devenit nici subiectul, nici criteriul axiologic al demersului fil-mologic. Acest vacuum exegetic manifestă, a câtă oară, o neglijare de neiertat, mai ales când e vorba despre discursul neoromantic. Considerând opera cinematografică a lui Emil Loteanu o mostră nepereche a naturocentrismului, am încercat să completăm și să amplificăm, pe cât posibil, terra incognita a acestor dimensiuni identitare în capitolul „Natura în ipostaza de alter ego” [4, pp.

129-151]. Or, în filmele neoromantice Natura excelează în semnificațiile metavalente atât ale personajului cât și ale alter și super ego-urilor, prin care vorbește sufletul înaripat de visările romantice.

Înseși ipostazele și nivelurile interdependenții film-Natura impresionează prin evantaiul paradigelor, simbolurilor, alegoriilor și metaforelor, dar și a deschiderii acestui spațiu sacru celor mai tainice trăiri ale sufletului uman oripilat de discordanța dintre vis și realitate. Iată de ce prima

dată poetul, iar mai târziu cineastul Emil Loteanu revine la miturile ontice ale romantismului în calitate de credo-urile și mesajele indispensabile ale neoromantismului anilor '60.

Astfel se cristalizează o interpretarea fastuoasă a mitului pastoral în pelicula *Poienile roșii*, mitul geniului anonim prinzând glas în *Lăutarii*, iar mitul eternei libertăți se îmbracă în hainele grele ale mitului eternei libertăți prin halourile tragice ale filmului *O șatra urcă la cer*. La rândul său, *Dulcea și tandra mea fiară* evocă mitul eternului feminin, ce reîntregește magnific unul dintre cele trei mituri personale ale cineastului – mitul dragostei neîmplinite.

Aceste modalități ambivalente de a apela la revelațiile memoriei mitice creează o atmosferă frenetică a discursului cinematografic, axat pe cele mai greu descifrabile trăiri interioare ale spiritului și sufletului artistului, în care visului i se atribuie impulsul major al prefigurării haosului în cosmos. Astfel este transsimbolizat credo-ul major al generației șaizeciste, preluat de la strălucirii romantici-ilumiști, cel al mitului eternei reînțarceri. Această obsesie a transcendentalului se remarcă și în plâsmuirea de Emil Loteanu a mitului personal al Carpaților reîntregiți. Aici Loteanu accede la un nivel net superior al cazului creației mitice, când arta își acorda dreptul de a sfida totalmente realitatea.

Pornind de la faptul dezolant că în filmologia universală fenomenul mitului personal nu a intrat niciodată în aria cercetării analitice, apelăm la concepția inovatoare expusă de Charles Mauron în monografia celebră „De la metaforele obsedante la mitul personal” [3, p. 1]. Anume același traseu imanent se observă în biografia artistică a lui Emil Loteanu, punctul de pornire semnificativ poezia „Șoim semeț de munte” (1966), iar cel de reviriment, poemul-confesiune cu un titlu semnificativ „Povestea muntenească despre mine”: elogiul nepereche al „Carpaților, rudele mele de sânge / Cu fiecă munte mă simt înfrățit...”, care se preface într-o rugă a poetului ce se identifică cu munții, visând să le însușească virtuțile: „Dârz, puternic mă vreau ca voi / De frumusețe plin-ca voi, / De dragoste dornic, de cântec – ca voi, / Și tânăr, veșnic tânăr – ca voi!” [2, pp. 112-113].

Acest mit unificator al miturilor loteaniene conține o bogăție de „semne și minuni” prin care se dezvăluie în toată splendoarea personalitatea, dar și subconștientul temperamentului cinematografic nepereche, transsimbolizând într-un tot

palmaresul de valențe biografice, artistice, estetic-filozofice, psihanalitice. Or, Emil Loteanu, născut la 6 noiembrie 1936 în satul Clocușna al județului Hotin din Basarabia, se refugiază în 1944 la Rădăuți, de unde va fi impus să plece după moartea tatălui Vladimir, în 1949. Despărțirea, într-un răstimp amar de scurt, de ambele patrii ale copilăriei, însemnând exact acea traumă care, conform lui Freud, nu se vindecă niciodată, l-a marcat pentru toată viața. Dorul de primă patrie l-a determinat la trecerea, în vârsta de 16 ani, a graniței României, revenind pe pământurile basarabene, rebotezate în Republica Sovietică Moldovenească, prea puțin asemănătoare cu amintirile din fragedă copilărie. Recuperarea celei de a doua patrii însemnând o revenire la splendorile Carpaților bucovieneni s-a dovedit a fi posibilă doar prin intermediul poeziei și, în special, al artei cinematografice...

Anume Bucovina de Nord, cea ruptă din arborele genealogic, găzduia nostalgia Carpaților, unde, pentru prima dată, a fost vrăjit de falnicii munți, singurătatea cărora îl făcea să se simte și mai înfrățit cu ei. Este absolut firesc că marea dragoste de natură se datorează splendorilor peisajului montan, care impresionează cu o forță înzecită un suflet copilăresc, care a trecut prin ireversibilitatea cruntă a vieții. Pe de altă parte, răscolit de contemplarea misteriiilor munților s-a născut Emil Loteanu-artistul, care, deja la vârsta fragedă, a înțeles că trebuie să-și găsească un scut care l-ar proteja de tragismul existențial. Anume munții, considerați în mai multe mitologii Axis Mundi, sunt sigură, i-au trezit o dragoste disperată, cu nimic comparabilă, care se cerea valorificată în artă, dându-i regăsire și împăcarea cu sine.

Nostalgia spațiului patern, la propriu și la figurat, ține negreșit de ambele trăiri – frica de despărțire, dar și visul regăsirii aceluși sentiment coplesitor, când munții l-au vrăjit nu numai prin măreția lor, ci și prin intimitatea sentimentului că ar putea fi primit și acceptat în veșnicia lor. Acest nesaț de ascensiune, în care se ascunde „setea eternității” (M. Eliade), a trasat linia de separare, ursindu-l să trăiască la răscrucea a două extreme: sus, în munți, unde aerul tare al catharsisul îi tămăduia rănile, și pe pământ care l-a condamnat să fie un orfan de tată și de patriile copilăriei. În așa fel, anume mitul Carpaților reîntregiți s-a adevărit un mit cu cele mai relevante semnificații. Recuperarea nedreptăților istorice sfidătoare s-a realizat în cele două ipostaze: poezia și arta filmului, în

care s-a produs mariajul dintre Basarabia și Bucovina de Nord, în vederea făuririi unui spațiu al propriului univers artistic, ancorat în cadrul unicului fundal – celui ai splendorilor muntenești. Niciodată nu a avut reținerea să apeleze la „frații săi” nu numai atunci când peisajele încântătoare corespundeau epocii, cum a fost în *Lăutarii*, *Șatra*, *Luceafărul*, ci și atunci când păstorii din *Poienile roșii* se avântă în căutarea miraculoaselor Poieni, care la mijlocul secolului XX aparțineau deja Ucrainei. Fiind în cunoștință de cauză, cineastul promovează cu fermitatea mesajul intrinsec: reîntoarcerea la sinele multiseclar garantează atât salvarea turmei de oi cât și a existenței neamului.

O comuniune de idei, viziuni, mesaje, dar și atribuirea Naturii funcțiilor confesionale și cathartice uimește când comparăm „gura de a rai” a lui Emil Loteanu cu cea a lui Serghei Paradjanov din *Umbrele străbunilor uitați*, filmat și el în Bucovina, certificând implantarea ambelor filme în operele exemplare ale neoromantismului anilor '60.

Pe cât înaintez pe făgașul mitului personal, îmi dau seama că în structura mitului Carpaților reîntregiți Loteanu include și valențele general-umane ale mitului paradisului pierdut al copilăriei. Raportând fenomenul autohton contextului cinematografiei universale s-a adevărit că acest mit este omniprezent în mai multe filme, apogeul fiind marcat de capodoperele *Cetățeanul Cane* (Orson Welles); *Fragii sălbatici* (Ingmar Bergman), *8 ½*, *Amarcord* (Federico Felini); *Copilăria lui Ivan*, *Oglinda* (Andrei Tarkovski) etc. Reîntoarcerea monștrilor sacri la perioada „dumnezeiască” (G. Vico) a copilăriei afirmă o dată în plus aspirațiile cosmogonice, în scopul de a-și ostoi nesațul de prospețimea începuturilor. Ori, unul din credo-urile romanticilor promovate de Friedrich Schiller se referea la faptul că: „copilăria și junețea sunt coduri unice pentru a dezvălui nenumăratele enigme ale maturității, atât a individului, cât și a etniei, dar și a eternității” [5, p. 383].

Astfel, în *Cetățeanul Cane*, *Fragii sălbatici*, *8 ½*, *Amarcord*, *Copilăria lui Ivan*, *Oglindă*, prin apelarea la izvorul nesecătuit al copilăriei în momentele de descumpănire a pierderii de sine a protagoniștilor, se schimbă substanțial subiectul, personalitatea personajelor, atmosfera și mesajele capodoperelor. Or, răsturnarea subiectului peliculei *Cetățeanul Cane* se produse în filmul lui Orson Welles datorită ultimelor cuvinte ale muribundului – „butonul roz”, dovedindu-se a fi cuvintele de

adio ale bogatului și nefericitului magnat al presei, care semnifică o singură amintire, cea din copilărie când sania cu „butonul roz” îl făcea fericit. Cu aceeași râvnă indispensabilă, înainte să adoarmă, celebrul savant din filmul lui Ingmar Bergman se scufundă în splendoarea retrăirii amintirilor poienii de fragi sălbatici, cu scopul de a-și alina dorul de prima sa iubire pierdută. Impactul aceluiași mit al paradisului pierdut al copilăriei este adumbrat de dogmele catolicismului în filmele lui Federico Fellini și ororile războiului în cele ale lui Andrei Tarkovski. Or, în abecedarul irepetabilelor talente cinematografice ale secolului XX, copilăria și junețea sunt irevocabil insulele fermecate, în care timpul curge lin, iar lumea te primește cu blândețe sub cerul visurilor răpitoare.

Desigur, ne dăm seamă că și „copilărescul culturii” – lansat de Lucian Blaga, conține o constatare de factura identitară, deoarece „copilărescul” nu are o înfățișare a unei faze de o anumită durată, ci aspect de structură (...) creată de oameni maturi, însă în calitate de oameni de cultură care stau într-un fel în zodia copilărescului” [1, p. 72]. Există exemple concludente nu numai la un Ion Creangă, Emil Cioran, Constantin Brâncuși, dar și la basarabeni Grigore Vieru, Mihai Grecu, Emil Loteanu etc.

Fără să renunț și astăzi la acest copilărescentrism al culturii românești, înțeleg că mitul paradisului pierdut al copilăriei este o obsesie general-umană, proprie și altor tipuri de cultură. Există totuși o intensitate aparte a acestei trăiri, venită din complexul de orfan al neamului românesc.

Această situație-limită l-a și călăuzit pe Emil Loteanu să acceadă la plâsmuirea mitului personal al Carpaților reîntregiți, revenind la zămislirea lui Dumnezeu de a situa neamul românesc în preajma mirificilor Carpați, care au devenit Cetatea spirituală a neamului, suprapunând misiunea Axis Mundi cu cea a oazei cunoașterii de sine. Pondere confesională a acestei creații mitice introduce în universul artistic al cineastului o privire din înălțimea sacră a destinului eroilor săi, de factură nostalgică, călăuzindu-i la ispășirea complexului devastator al „identității rănite” (Pollak).

Astfel, opera sa conține necondiționat o pledoarie a Carpaților efervescenți, sfidând realitățile geopolitice, în care se regăsesc salvatoarele Poieni roșii, se cristalizează și cucerește lumea harul lăutarului Toma Alistar, se înfiripă povestea tragică a dragostei neîmplinite dintre Rada și Zobar. Mi-

tul Carpaților reîntregiți fascinează prin apogeul rebeliunii creative a visului romantic, participând la misiunea providențială a artei romantice – de a prefigura haosul în Cosmosul artistic, unde se confesează sufletele personajelor și răzbat în univers revelațiile și speranțele originare ale umanității. Faptul că Emil Loteanu este un exponent înflăcărat al neoromantismului ține și de tragismul existențial al artistului de această factură, care, în imaginarul său debordant, încearcă, dar nu reușește niciodată să găsească conciliere între două entități ale ființei umane, expuse cu tristețe de Robert Burns “My heart’s in the Highlands, my heart is not here” (Inima mea este în Highlands-munții, inima mea nu este aici).

În obscuritatea dezintegrării, la începutul noului mileniu, al celui mai efervescent curent artistic – neoromantismul au fost profanate și miturile șaizeciștilor – promotorilor celor mai mărețe idealuri ale omenirii. Cum ar fi idolatrizarea copilăriei, care îl salvează pe protagonistul magnificului film 8 ½ al lui Federico Fellini de muțenia artistică prin revendicarea spațiului mântuitor.

Astfel Federico Fellini plâsmuiește una dintre cele mai fantasmagorice secvențe din istoria cinematografiei universale când regizorul Guido Anselmi trecut prin Golgota frământărilor și dezamăgirilor crizei de creație apare pe platoul de

filmare la vârsta de 7-8 ani, ca să ocupe locul în mijlocul cercului magic format din personaje, colaboratori, prieteni spre a-i călăuzi la noi orizonturi ale sincerității absolute.

Sunt absolut convinsă că și Emil Loteanu, în momentele crunte ale singurătății, se refugia în visările copilăriei. Moartea artistului a survenit atunci când nu a mai găsit calea de întoarcere...

Referințe bibliografice:

1. Blaga L. Spațiul mioritic. București: Editura pentru Literatura universală, 1969.
2. Loteanu A. Chemarea stelelor. București-Chișinău: Litera internațional, 2017.
3. Mauron Ch. De la metaforele obsedante la mitul personal. Traducere de Ioana Bot. Cluj-Napoca: Dacia, 2001.
4. Plămădeală A.-M. Emil Loteanu: splendoarea și prăbușirea visului romantic. Chișinău: Epigraf, 2017.
5. Шиллер Ф. Статьи по теоретической эстетике. Москва: Искусство, 1975. / Schiller F. Statji po teoreticheskoj estetike. Moskva: Iskusstvo, 1964.

Ana-Maria Plămădeală

E-mail: anamaria.plamadeala@mail.ru

ORCID: orcid.org/000-002-5862-0624

Violeta TIPA

SEMNIFICAȚIILE DRUMULUI ÎN FILMELE INSPIRATE DIN POVEȘTILE LUI ION CREANGĂ

DOI: <https://doi.org/10.52603/arta.2023.32-2.13>

Rezumat

Semnificațiile drumului în filmele inspirate din poveștile lui Ion Creangă

Drumul devine un element fundamental, în special, în genul *road movie*, care își lărgeste evident hotarele, punând în discuție cele mai actuale probleme. Accent se va pune pe semnificațiile drumului într-un gen aparte, filmele-povești, și în mod special, a celor inspirate din opera lui Ion Creangă. Înarmându-ne cu teoriile lui Vladimir Propp și cele ale lui Joseph Campbell vom parcurge interpretările basmelor crengiene în filmele: *De-ași fi...Harap Alb* (1965), *Povestea dragostei* (1976), *Maria Mirabela* (1981) – toate în regia lui Ion Popescu Gopo, *Se caută un paznic* (1965) a lui Gheorghe Vodă și *Dănilă Prepeleac* (1996) de Tudor Tătaru. Drumul în filmele amintite este unul dintre elementele de bază: de la drumul cunoașterii lumii și cel spre sine, lăuntric, spre devenirea personalității, precum și alte semnificații ce le vom depista în procesul analizelor.

Cuvinte-cheie: film, Ion Creangă, film-poveste, interpretare, *road movie*.

Summary

The meanings of *the road* in the films inspired by Ion Creangă's stories

The article highlights the paradigm of the road, starting with biblical stories, myths and folk stories up to the image of the road presented in the youngest art - cinematography - where it is involved both functionally and symbolically-metaphorically. The road becomes a fundamental element, especially in *the road movie* genre, which obviously broadens its boundaries, discussing the most current issues. The emphasis will be on the meanings of the road in a special genre, the films-tales, and in particular, those inspired by Ion Creangă's works. Arming ourselves with the theories of Vladimir Propp and those of Joseph Campbell, we will go through the interpretations of Crengian fairy tales in the films: *De-ași fi...Harap Alb/If I were Harap Alb* (1965), *Povestea dragostei/Love story* (1976), *Maria Mirabela* (1981) - all directed Ion Popescu Gopo, *Se caută un paznic/ Looking for a guard* (1965) by Gheorghe Vodă and *Dănilă Prepeleac* (1996) by Tudor Tătaru. The road in the mentioned films is one of the basic elements: from the road of knowledge of the world and the internal road to oneself, to becoming a personality, as well as other meanings that we will detect in the analysis process.

Keywords: film, Ion Creangă, film-tale, interpretation, *road movie*.

Una dintre cele mai semnificative teme valorificate în cinematografie este cea a drumului. Drumul în sensul direct, stabilit în formula de călătorie (film-călătorie), dar și într-un sens metaforic/simbolic, conturând semnificații ideatice, precum – drumul vieții, a devenirii personalității, spre fericire, spre dramă, spre casă etc. Ultima se înscrie alături de drum ca motiv (imagine) de bază, fundamentală pentru multe culturi...

Apelând la simbolismul drumului cercetat de culturologi, antropologi, filosofi ai culturii, prima semnificație indică *la via regia*. „Calea regală sau drumul împărațesc înseamnă calea directă, calea dreaptă. Ea apare în opoziție cu drumurile întortocheate. Această expresie folosită deseori în lumea antică se aplică și ascensiunii sufletului...” [2, p. 237]. Ulterior ea va fi „interpretată drept me-

taforă a drumului direct către Dumnezeu, calea credinței adevărate”.

Pe parcursul istoriei simbolismul drumului se va îmbogăți cu diverse forme, abordate în literatură (mituri, povești, romane), unde personajele contribuie la semnificațiile drumului. O tipologie a drumului o face Ivan Evseev, menționând: „Drumul unește simbolismul liniei, legăturii, accesului cu cel al mișcării în timp, cu toate întâmplările previzibile sau imprevizibile ale unei călătorii. Drumul este locul întâlnirilor neprevăzute. Aici se pot întâlni, întâmplător, cei care normal sunt despărțiți de ierarhia socială și de dimensiunea spațiului, aici pot apărea diferite contraste, se pot împleti diferite destine. Drumul e asociat cunoașterii, inițierii, devenirii, transformării, destinului. Tipologia drumurilor simbolice se pare că e mult

mai variată și mai bogată decât clasificarea geografică și economică a căilor de circulație. În mit, legendă, basm, cântec sau vis semnificația simbolică a drumului va depinde de o serie de factori legați de orientarea lui în raport cu punctele cardinale, cu un anumit centru, cu direcția spre dreapta sau spre stânga. Există drumuri drepte, întortocheate, în cerc sau în zig-zag.” [2, p. 55].

În cinematografia universală această tematică a drumului se regăsește în primul rând într-un gen aparte numit *road movie* (în traducere directă din engleză – film drum) sau film-călătorie, personajele căruia se află în drum. Exegeții marchează apariția genului la răscrucea deceniilor 60-70 a veacului al XX, din westernul american, iar filmul *Easy Rider* (1969, regie [Dennis Hopper](#)) „ca naștere a *road movie*-ului”, ce presupune unica caracteristică de „petrecere a acțiunii într-un vehicul sau în timpul unei călătorii”, care cu timpul devine simplistă și cere noi caracteristici.

Aflarea mereu în drum se interpretează ca o căutare a locului în viață. Începând cu *Odiseea* lui Homer, acestor călătorii li se atribuie un simbolism aparte. Analizând filmele ce au ca subiect / tema drumului, depistăm câteva teme afirmate: drumul spre Eldorado (raiul pământesc) sau drumul spre fericire (și liniște sufletească), drumul spre casă, drumul vieții. Diverse aspecte ale drumului se regăsesc în filmele notorii regizori, precum Federico Fellini, Bernardo Bertolucci, Michelangelo Antonioni, Ettore Scola, Akira Kurosawa și alții.

Or, genul *road movie*, care cunoaște o dezvoltare tot mai largă, a devenit obiect de cercetare pentru filmologi, prin mulțimea de aspecte actuale, de la crizele identitare individuale și naționale până la fenomenele, precum strămutarea, diaspora, exilul, migrația, nomadismul și turismul în Europa postmodernă [7] etc.

Astfel teoreticienii și criticii au acceptat frontiere mult mai largi pentru acest gen. Definiția care o consideră mai semnificativă este cea a lui Sargeat și Watson: „...genul poate fi definit ca o combinație de elemente recognoscibile, atât de narativitate, cât și de punere în scenă, și se poate spune că *road movie* aparține unei traiectorii particulare, narativă și iconografică, deși esența lui constă în intertextualitatea și abilitatea de a se combina cu alte genuri” [6, p. 135].

Motivul drumului adesea este alături de cel al casei, întâlnit în filmele lui Andrei Tarkovski, unul dintre cei „mai influenți cineaști ai erei sovietice”

„Creația lui Andrei Tarkovski este în mare măsură „implicată” în imaginile casei și ale drumului. Eroi filmelor sale rămân fără casă, căutându-și casa paradisul -pierdut, realizând sensul vieții lor pe drum, încercând să restabilească amintirea căminului lor departe de ea. De fapt, se poate urmări cu încredere această temă figurativă transversală în aproape toate filmele sale „adulte” ale regizorului – de la *Copilăria lui Ivan* până la *Nostalgia*» [10].

În cinematografia românească tema drumului a fost abordată în mod special de Lucian Georgescu, care își construiește analizele sale din perspectiva celor două sintagme opuse semantic – drumul în accepția sa de călătorie „siderală” și „radicală” teoretizate de Marc Guillaume și Jean Baudrillard, atribuindu-l în special filmelor Noului val. Deși „Cel care face însă legătura între Epoca de Aur și Noul Val este Nae Caranfil, autorul primului *road movie* declarat astfel încă în titlu: *Asfalt tango* (1995). Apoi vor urma *Marfa și banii* (2001), *Moartea Domnului Lăzărescu* (2005), *Aurora* (2010), toate în regia lui Cristian Puiu, *Pescuitul sportiv* (2009) de Adrian Sitaru și altele. Aceiași tematică a drumului o scoate în evidență și Marilena Ilieșiu, analizând peliculele primelor decenii ale secolului XXI.

În acest context, un exemplu semnificativ în cinematografia națională ar fi *Ultima lună de toamnă* (1965) după nuvela lui Ion Druță în regia lui Vadim Derbeniov, care ne prezintă călătoria tatălui la feciorii săi... Pentru bătrânul tată pornirea la drum este și o descoperire a unei lumi noi în care trăiesc fiii lui, a trecerii timpului, a schimbărilor din societate, a valorilor etc. Or, drumul ar putea fi considerat ca personaj care -l însoțește pe bătrân. Călătoria devine o radiografie a societății din cele mai diverse perspective. Drumul devine o componentă principală a poeziei filmelor regizorului Emil Loteanu: *Poienile roșii*, *Lăutarii*, *O sațară urcă la cer*.

Imaginea drumului este prezentă și în filmul de nonficțiune ale marilor regizori străini, dar și a celor autohtoni. În filmologia națională semnificațiile drumului au fost abordate de scenaristul și criticul Dumitru Olărescu, care s-a referit la filmele documentare ale lui Vlad Druc (*Tata*, *Copilul tău*, *Ștefan cel Mare*), Vlad Ioviță (*De sărbători*), Gheorghe Vodă (*De-ale toamnei*, *Amar*), Ion Mija (*Viața omului nu-i ca floarea pomului*, *Ce te legeni, codrule?*) și altele în care „conceptul de Drum a fost și rămâne încă să se asocieze cu viața omului, cu acea durată lungă și anevoioasă, plină de multe

căderi și de puține urcușuri, cu acea sinusoidă pur individuală...” [8, p. 109].

O interpretare cu totul aparte o are drumul în filmele povești (bazate pe motivele basmelor culte sau a poveștilor populare), unde apare ca un motiv esențial/nodal. După cum indică folcloristul rus Vladimir Propp, care s-a ocupat în mod special de cercetarea morfologiei basmului, drumul este unul dintre elementele principale ale dramaturgiei poveștilor fantastice, ce presupune mai mult o metaforă a parcursului vieții spre transformare și devenirea personajului.

În cinematografia universală avem mai multe exemple de filme-povești bazate atât pe basmul cult, cât și pe cele fantastice (populare), în care personajele pornesc la drum spre a-și atinge scopul. Anume după un drum lung cu multe încercări și peripeții păpușa de lemn Pinocchio devine om. Istoria transformării lui Pinocchio mereu i-a tentat pe cineaști să-și exprime viziunile sale. În filmele cu actori avem mai multe variante: *Le avventure di Pinocchio* (1972) un mini-serial în regia lui Luigi Comencini; *Pinocchio* (2002) al lui Roberto Benigni; *Pinocchio* (2022) lui Robert Zemeckis, cel mai recent al lui Guillermo del Toro, nemaivorbind de variantele în desen animat etc.

La drum, în căutarea pasării albastre a fericii pornesc cei doi copii – Mytyl și Tylyl din *Pasărea albastră* (1957)¹ după Maurice Maeterlinck, călătoria lor fiind lungă și plină de aventuri. Nu mai puțin spectaculoasă e și călătoria lui Dorothy în orașul de Smaragd la Vrăjitorul din Oz din pelicula *Vrăjitorul din Oz* (1939) în regia lui Victor Fleming.

Un exemplu evident poate fi pelicula *Făt-Frumos* (1977) în regia lui Vlad Ioviță. Drumul lui Făt-Frumos este plin de aventuri și lupte. La drum îl cheamă strigătele auzite în copilărie, adolescență și tinerețe, când pornește să-i salveze. Pe parcursul drumului își găsește dragostea pe frumoasa Ileana Cosânzeana. Chiar și filmul se termină cu plecarea lui Făt-Frumos să salveze izvorul cu apă vie...

Poveștile populare, dar și basmul cult ne prezintă adesea istoria unui personaj aflat în parcurgerea drumului lung de inițiere/devenire a lui. În acest context semnificativă este și lucrarea lui Joseph Campbell *Eroul cu o mie de chipuri* (1949), unde elaborează teoria sa referitoare la miturile lumii, analizând cele 12 arhetipuri ale personalității ș.a. Un aspect comun pentru majoritatea miturilor este structura lor, pe care Campbell o numește Călătoria Eroului. În studiile sale de mitologie

comparată cercetătorul american stabilește șaptesprezece etape ale acestei călătorii, începând cu *chemarea la aventură a eroului* și terminând cu *Bucuria de a trăi*, după descoperirea cine este cu adevărat.

Analizând filmele povești sau cele inspirate din miturile și basmele culte, regăsim o structură similară cu cea expusă de V. Propp [11] despre basmul fantastic, care este valabilă și pentru filmele create în baza poveștilor lui Ion Creangă, în care după cum menționează și Dumitru Olărescu: „Metafora drumului străbate și toată opera lui Ion Creangă, reprezentând însuși principiul ei de structurare. Drumul adună și desparte eroii (Făt-Frumos, Dănilă Prepeleac, Harap-Alb, Setilă, Ochilă, Capra, Fata babei, Fata moșneagului, Ionică ș.a.), conferă peripețiilor viață plină de sens. E semnificativ faptul că povestitorul humuleștean creează prin metafora Drumului o altă metaforă – cea a „lumii ca spectacol” – făcând-o să predominie în toate poveștile lui cu eroii de tot felul, dar toți puși mereu la încercare de Drumurile și ispitele vieții...” [8, p. 108].

Vom urmări cum se pliază situațiile originale ale poveștilor pe alte scheme de abordări cinematografice, începând cu pregătirile eroului pentru drum, cu ultimele povește sau daruri magice primite și continuând cu parcurgerea acestui drum al inițierii sau al transformărilor, unde au loc întâmplări dintre cele neprevăzute, la capătul căruia eroul ajunge într-o altă stare. Pentru analiza imaginii drumului vom apela la filmele de ficțiune începând cu *De aș fi...Harap Alb* și *Se caută un paznic* (ambele realizate cam în aceeași perioadă, 1965) până la *Dănilă Prepeleac* (1996, regia lui Tudor Tătaru).

Ne vom ghida de metoda de interpretare a basmelor, propusă de discipola lui C. G. Jung, Marie-Louise von Franz, atribuind-o filmelor-poveste. Analista jungiană propune de-a ne apropia, începând cu *expozițiunea* care conturează locul și timpul istoriei. „În povești, timpul și locul sunt întotdeauna evident, deoarece începe cu „a fost odată ca niciodată...” sau ceva asemănător, adică în atemporaneitate și aspațialitate pe tărâmul de nicăieri al inconștientului colectiv” [5, p. 57]. Astfel, povestea lui Harap Alb începe cu același „amu cică era odată într-o țară un crai, care avea trei feciori”: un timp nedefinit și într-o împărăție oarecare Craiul își testează abilitățile feciorilor săi; la fel și povestea lui Dănilă Prepeleac începe cu „erau odată într-un sat doi frați...”; aceiași atem-

poraneitate o depistăm și în *Povestea dragostei*, care repetă același început tradițional de poveste: „cică era o dată o babă și un moșneag...”

La fiecare început se va contura problema sau dificultatea, care va provoca personajul la drum, „altfel nu am avea nici o poveste”. Istoria lui Ivan începe după douăzeci de ani de slujbă, când i se dă drumul la vatră și pornește „fără să știe unde se duce”, iar Dumnezeu cu Sf. Petre coboară pe pământ în căutarea unuia paznic pentru porțile raiului; Craiul primește carte de la frate-său, „să-i trimită grabnic pe cel mai vrednic dintre nepoți, ca să-l lase împărat...”, respectiv Feciorii de împărat pornesc spre viitoarea împărăție; pe Dănilă Prepeleac îl scoate din casă sărăcia; singurătatea celor doi moșnegi îi îndeamnă în căutarea unui suflet etc.

Etapale desemnate de Joseph Campbell se pretează și poveștilor populare, precum și basmelor culte. Primele etape anunțate de antropologul american sunt comune și pentru filmele-povești, inspirate din opera crengiană. Astfel, prima etapă este: *Chemarea la aventură* (vom parafraza - la drum). Personajele principale din toate filmele sunt „chemate la drum” sau impuse de situație. Cele mai diverse motive, care îi provoacă pe viitorii eroi (personaje) să-și părăsească casa părintească sunt depistate și analizate de către folcloristul rus Vladimir Propp.

Anume această chemare modifică modul de existență obișnuit al personajelor. La palat, fiul cel mic al Craiului umblă măhnit de cuvintele apăsătoare ale părintelui. În povești pregătirea de drum presupune și un ritual aparte, precum și blagoslovirea, pe care o primește de la părinte doar mezinul după ce trece încercarea.

Pregătirea pentru drum vine în continuarea primei etape a lui Campbell. Acest element nu este trecut cu vederea de regizor în filmul *De-ași fi ... Harap Alb*, când mezinul își caută hainele și armele Craiului, când era el mire, căutarea calului cu o tava cu jaratic etc. Pe Dănilă Prepeleac fratele mai mare îl învață cum să procedeze cu boii lui mari; în *Povestea dragostei* – fata împăratului este provocată de-a porni la drum să-și caute soțul după ce încalcă tabuul, Maria și Mirabela din mila față de broscuța cu piciorușele înghețate pornesc spre Zâna Pădurii etc. Or, fiecare își împlinește destinul său, reieșind din rolul și scopul său, parcurgând drumul presupus...

În *Povestea dragostei* moșneagul, necăjit de ideile babei, se mângâie și își întărește cugetul cu

niște țuică de la vecin... În *Maria Mirabela* cele două surori se joacă la marginea pădurii, unde va avea loc întâlnirea cu broscuțul Oache și începutul călătoriei la Zâna Pădurilor. Iar în pelicula *Se caută un paznic* personajele se află chiar de la începutul narațiunii în drum: Dumnezeu și Sf. Petre sunt în drum spre Pământ, iar Ivan, eliberat de la oaste, pornește în lume...

Campbell indică și la *Refuzul chemării*: din frică, comoditatea sau obligațiile familiei. Această etapă cel mai evidentă este în *De-aș fi... Harap Alb*, unde cei doi feciori mai mari s-au întors din drum, nefiind în stare să treacă încercarea organizată însăși de Crai.

Un alt element important în structura poveștii este *Ajutorul supranatural*: evident că dacă personajul decide să accepte chemarea la drum, va apărea și ajutorul, care-l va însoți sau doar îl va ghida pe parcursul drumului. În *De-aș fi... Harap Alb* avem, în primul rând, ajutorul și ghidajul bătrânei (Sfânta Duminică), care-i procește soarta, precum și calul năzdrăvan, care va fi mereu alături de fiul craiului, îl va însoți la drum, îl va duce „ca vântul sau ca gândul”...

Lui Ivan, pentru bunătatea sa, Dumnezeu îi blagoslovește turbinca, ce devine acel obiect fermecat care-l ajută în lupta cu dracii; În *Povestea dragostei*, fata împăratului este ghidată în drumul său spre Mănăstirea de tămâie de cioroiul Cicy.

De obicei, drumul în poveste duce spre o altă lume, un tărâm necunoscut, interpretat și ca lumea cealaltă. Astfel, putem vorbi și despre acea *Trecere a pragului și atingerea unei alte lumi*. De cele mai multe ori transformarea spirituală a personajului are loc într-un spațiu diferit de ce real.

Majoritatea poveștilor își au deznodământul legat de drum: în drum au loc întâlniri neprevăzute, aici se testează curajul, drumul îi pune la cele mai diverse încercări, se călește chipul fizic și psihologic al personajele. Maria și Mirabela merg la Zâna Pădurii, dar pentru a ajunge la ea trebuie să se confrunte cu Moș Timp; Ivan Turbincă parcurge calea de la Rai la Iad și invers, încercând să se lupte cu *forțele negre* (atât cu dracii, cât și cu moartea)...

Personajul (ele) va parcurge inevitabil etapă după etapă, trecând diverse obstacole și cumpene pentru a începe transformarea. Aici putem menționa încercările trecute de Harap Alb la indicațiile Spânului; ale lui Dănilă Prepeleac, care se confruntă cu dracii.

Apoi în structura poveștii va urma *peripeteia*, așa-zisul, moment de cotitură, care va da peste cap toate intențiile inițiale. Astfel, cam în toate poveștile eroul principal în drumul său, mai devreme sau mai târziu, va avea o întâlnire imprevizibilă: moșneagul va întâlni scroafa cu purcei, Ivan se întâlnește cu Dumnezeu și Sf. Petre, Dănilă va face mereu schimburi; feciorul împăratului îl va întâlni pe Spân, luându-l de slugă; cele două fete Maria și Mirabela vor da peste Omidă etc.

După cum observă Vl. Propp, în povești drumul nu se descrie. Folcloristul rus menționează: „...povestea sare peste momentul de mișcare. Mișcarea niciodată nu se descrie amănunțit, ea totdeauna se pomenește doar în două-trei cuvinte. (...) Drumul este numai în compoziție, dar nu în factură.” [11, p. 142]. Ne convingem de concisa descriere a drumului, revenind la poveștile originale ale lui Ion Creangă. Iată cum descrie Creangă starea drumurilor în „Povestea lui Harap Alb”, preluată în film, prin povestea împărătesei: „Și apoi, pe vremile acele, mai toate țările erau bântuite de războaie grozave, drumurile pe ape și pe uscat erau puțin cunoscute și foarte încurcate și de aceea nu se putea călători așa de ușor și fără primejdii ca în ziua de astăzi. Și cine apuca a se duce pe atunci într-o parte a lumii adeseori dus rămânea până la moarte” [3, p. 83].

Filmul nu se limitează la trecerea directă (prin montaj) de la un spațiu la altul, ci prin drum se face legătura dintre spațiile pe care eroul le parcurge către scopul său.

Vl. Propp indică și la drumul spre lumea de *dincolo* care e trecut, în special, în zbor. În *Povestea dragostei*, fata împăratului împreună cu Cicy zboară spre tărâmul fantastic la Mănăstirea de tămâie pe o scară, motiv utilizat de Gopo în mai multe filme.

Ne propunem să urmărim în interpretările cinematografice ale acestor povești – calea de devenire a fiecărui personaj în parte. Acestea vor fi abordate în ordinea apariției filmelor pe marele ecran. Primele interpretări ale poveștilor lui Ion Creangă au fost în anii 60: *De aș fi... Harap Alb* (1965) în regia lui Ion Popescu-Gopo și *Se caută un paznic* (1966) de Vlad Ioviță și Gheorghe Vodă.

În filmul *De aș fi... Harap Alb* depistăm trei motive ale drumului:

Drumul de încercare (organizată feciorilor săi de către Crai) până la pod, unde speriați de urs, feciorul cel mare și mijlociu al împăratului revin la palat. Acest drum este scurt (și nici au-

torul, nici regizorul nu le acordă mare atenție), în imagine avem doar ieșirea/intrarea feciorilor prin poarta palatului; Doar mezinul, care încă nici nu are nume, însuși Craiul îl strigă „ă!, cel mic!”, reușește să demonstreze o pseudo vitejie;

Drumul mezinelui spre Verde Împărat, întâlnirea cu Spânul, care-l face sluga sa, punându-i numele Harap Alb;

Drumul de transformare a lui Harap Alb, care în final totul pare un miraj: o poveste în poveste, un vis pe care-l are fiul împăratului.

Descrierea drumului parcurs către cunoașterea și devenire se deviază în două: prima este calea către Verde împărat, iar ce a de a doua sunt drumurile încercărilor propuse de Spân: către Grădina Ursului, Pădurea Cerbului vrăjit (ambele rămase după cadru). Or, mereu coordonata spațiului este legată de cea a timpului. Astfel, înainte de-a porni la drum calul în întrebare pe mezin: „...Numai să-mi spui dinainte cum să te duc: ca vântul ori ca gândul?”. La care feciorul de crai răspunde: „De mi-i duce ca gândul, mi-i prăpădi, iar de mi-i duce ca vântul, tu mi-i folosi, căluțul meu” [3, p. 90].

Drumul către împărăția lui Verde împărat autorul o descrie într-un mod de suspans, parcă pregătind cititorul de o întâmplare: „...Și merg ei o zi, și merg două, și merg patruzeci și nouă, până ce de la o vreme le intră calea în codru. Și atunci numai iaca ce le iese înaintea un om spân... (...) Și mergând ei tot înainte prin codri întunecoși, de la un loc se închide calea și încep a i se încurca cărările, încât nu se mai pricepe fiul craiului acum încotro să apuce și pe unde să meargă” [3, p. 93]. În film avem același decor teatral (scenografie Ion Oroveanu) de poveste, în care drumul apare ca un cerc vicios, doar sunetul copitelor indică la o mișcare, de fiecare dată revenind la locul unde l-a întâlnit pe Spân. A treia oară Spânul se oferă singur să-l conducă pe fiul Craiului la Verde împărat. Drumul celor doi trec pe locuri pustiite de război, unde fumul dens și greu amintește pârjolul bătăliilor. Harap Alb comentează această „privești tristă”: „nu prea e vesel pe aici...”, preluată de Spân: „E chiar trist... e locul unde a fost un măcel (...) de roți erau legați și ridicați spre soare să moară de sete..., iar la masa rămasă „au sărbătorit victoria bând vin roșu în lac de sânge”. Pentru Harap Alb toate acestea sunt basme, pe care le-a auzit în copilărie. Aici are loc și lupta între cei doi, când fiul Craiului nimerește în fântână și va deveni Harap Alb, va căpăta un nume.

Iar după ce Spânul îl transformă în sluga sa, botezându-l cu numele de Harap Alb drumul continuă: „...Și merg ei, și merg, cale lungă să le-ajungă, trecând peste nouă mări, peste nouă țări și peste nouă ape mari, într-o târzie vreme ajung la împărăție...” [3, p. 96]. În film acest drum este redat prin două planuri lungi, în care cei doi se îndepărtează tot mai mult.

În poveștile populare Vl. Propp analizează și: „...cea de a doua etapă a drumului – de la căsuța din pădure în altă lume. Ea este despărțită de o distanță enormă, dar acest spațiu este trecut într-un moment. Eroul zboară peste dânsul... (...) de aici reiese că spațiul în poveste are un rol dublu. Pe de o parte, drumul există în poveste, ca un element inevitabil al compoziției. Pe de altă parte, el parcă nici nu ar exista. Evoluția se desfășoară doar pe opriri, care sunt descrise detaliat” [11, p. 142].

Iată cum este descris drumul ce-l parcurge Harap Alb până ajunge la căsuța singuratică a Sfintei Duminica (a Zânei): „...Și odată zboară calul cu Harap Alb până la nouri; apoi o ia de-a curmezișul pământului pe deasupra codrilor, peste vârful munților, peste apa mărilor și după aceea se lasă încet-încet într-un ostrov mândru din mijlocul unei mări, lângă o căsuță singuratică...” [3, p. 100]. De unde foarte repede va ajunge în Grădina Ursului. Filmul trece peste aceste segmente, doar sugerându-le existența.

Apoi Harap Alb pornește spre împărăția Roș împărat după fiica lui. Zborul către împărăție este descris într-o manieră poetică: „În fundul cerului,/ Văzduhul pământului/...De la nouri către soare,/ Printre luni și luceferi,/ Stele mândre lucitoare” [3].

În film drumul parcurs de Harap Alb către Roșu Împărat este redat destul de spectaculos, începând cu pădurea arsă, din care au rămas doar niște tulpini uscate, în mijlocul cărora arde un rug la care se încălzește Gerilă... Împreună pornesc la drum: Harap Alb călare înainte, urmat de Gerilă pe jos, până ajung la o albie de râu, apa căruia „a băut-o unul în deal la moară”, unde-l găsesc pe Sătilă, alături de Flămânzilă care pârla un purcel... Astfel Harap Alb își întâlnește ajutorii săi: Gerilă, Flămânzilă, Sătilă, Ochilă, Păsărilă, acea Oaste a lui Papuc, fiecare dintre dâșii posedând abilități și calități deosebite, care îl vor ajuta la momentul potrivit. Însăși scriitorul și-a propus să scrie o poveste în care să fie adunate toate personajele specifice identității românești.

În filmul *Se caută un paznic* personajele principale se găsesc mereu în drum: Dumnezeu și Sf. Petre pe drumurile pământeste, se familiarizează cu viața muritorilor de rând; și Ivan care hoinărește cântând, apoi va circula de la rai la iad și invers.

Regizorul Gheorghe Vodă îi acordă drumului o funcție aparte, fiind locul principal al desfășurării evenimentelor, unde au loc întâlnirile și acțiunile personajului. La început îi vedem pe Dumnezeu și Sf. Petru coborând din Rai și bătând drumurile pământului în căutarea unui individ de-a fi vrednic paznic la porțile raiului. Fețele sfinte întâlnesc în calea sa, procesiunea oamenilor ce se roagă de ploaie, se ciocnesc de un Dumnezeu fals, încercând să-și demonstreze întâietatea. Drumul îl aduce pe Ivan, împlinindu-și sorocul de slujbă în armată, în calea celor două fețe sfinte. Astfel, întâlnirea cu Dumnezeu și Sf. Petre îi va da peste cap destinul presupus al drumului în lumea mare, conturându-i un punct final concret – Raiul. Dar până a ajunge la poarta sfântului locaș, Ivan este martorul la botezul unui nou născut. Drumul îl duce de la Rai la Iad și înapoi, descriându-i treptat identitatea sa, completându-i chipul de luptător pentru binele omenirii (în lupta cu moartea).

Povestea dragostei inspirată din „Povestea porcului”, pentru care drumul devine începutul istoriei, când moșneagul „...pornește el și se duce tot înainte pe niște ponoare, până ce dă peste un bulhac” [3, p. 43], iar în film de o poiană din pădure, unde ființe caraghioase culegeau flori... și unde moșul ia purcelul în costum de cosmonaut de pe farfuria zburătoare. Următorul drum pe care-l fac moșnegii împreună cu presupusul lor fiu e cel cu *căruța care merge singură* spre centrul urbei, la piață, unde se adună lumea la distracție, comunicare, aflarea noutăților etc.

Cel mai lung și semnificativ drum e al fetei de împărat spre Mănăstirea de tămâie în căutarea lui Făt-Frumos. Conștientizând că nu poate sta în coliba moșnegilor, „...s-a hotărât a se duce în toată lumea, să-și caute bărbatul. (...) Și a mers ea, a mers tot înainte, prin pustii, un an de zile, până ce a ajuns într-un loc sălbatic și cu totul necunoscut” [3, p. 51]. Spre regret, drumul care la I. Creangă este cel de devenire al fetei spre fericire prin greutăți, descris astfel: „...Și tot așa mergând ei încă un an de zile cu mare greutate și zdruncen, au trecut peste nenumăratele țări și mări, și prin codri și pustietăți așa de îngrozitoare, în care foșgăiau balauri, aspide veninoase, vasiliscul cel cu

ochi fărmeători, vidre câte cu 24 de capete și altă mulțime nenumărată de gânganii și jigăanii înspăimântătoare, care stăteau cu gurile căscate, numai și numai să-i înghită.” [3, p. 54]. Iar în film fata de împărat îl întâlnește pe cioroiul Cicy (înlocuiește în film ciocârlanul din poveste), care o distrează și împreună continuă drumul, zburând pe o scară fermecată, iar această minimalizare a greutăților din drum scade din farmecul poveștii...

În filmul *Dănilă Prepeleac* se prefigurează două drumuri. Primul este cel spre iarmaroc unde Dănilă intenționează să-și vândă boii: „Mergând el cu Duman și Tălășman ai săi, tot înainte spre iarmaroc, tocmai pe când suia un deal lung și trăgănat, alt om venea dinspre târg cu un car nou...” [3, p. 29]. În drum au loc toate schimburile pe care le face Dănilă, începând cu schimbul boiler cu carul. Apoi își „...ia carul și pornește tot la vale înapoi spre casă” (...), „...dar de la o vreme valea s-a sfârșit și s-a început un deal...” și carul nu mai merge singur, fapt ce-l face să-l schimbe. Este curioasă traiectoria lui Dănilă: spre iarmaroc, înapoi spre casă, din nou spre iarmaroc etc. Următorul este schimbul carului pe capră și „Ia apoi și el capra și pornește iar spre târg”. Apoi schimbă capra pe gânsac și pleacă tot înainte spre târg”... pe care-l *însoară* pe o pungă goală... Drumul spre casă nu se mai descrie și nici regizorul nu-l mai arată. Îl surprindem pe Dănilă la frate-său, povestindu-i despre peripețiile sale...

Al doilea drum este cel spre pădure, la hotarul între cele două lumi, unde se va întâmpla o răsturnare de situație în concursul Dănilă cu Dracii, care-l pun la cele mai diverse încercări...

Este interesant faptul, că în filmul *Dănilă Prepeleac* autorii largesc mesajul/demersul poveștii, plasând în structura lui fragmente (secvențe) din diverse povești. Astfel în calea spre acel tărâm necunoscut „unde a dus surdul iapa...”, Dănilă întâlnește personaje din poveștile lui Creangă, precum ar fi Păcală și Tândală, care stau sub un copac și clarifică ceva, fata moșneagului, îngrijind cuptorașul, la care se adresează cu întrebarea: „unde a dus surdu iapa?” – spre acest spațiu încearcă să se îndrepte. Anume aceste întâlniri de acum prefigurează trecerea într-un alt spațiu opus celui real, de care personajul nostru tot mai mult se îndepărtează.

Drumul îl aduce pe Dănilă în pădure la un eleșteu: locul de existență a dracilor - pădurea misterioasă din poveste, unde se întâmplă cele mai neverosimile lucruri. Nimerind în acel spațiu,

lui Dănilă i se modifică viziunea. Apare o nouă atitudine față de lume, orientată spre valori spirituale. El scapă și de unica unealtă a sa – toporul, pe care-l aruncă în eleșteu după rațe. Îi apare ideea de-a ridica o mănăstire (pentru liniștea sufletului), intuind mai întâi o cruce din două crengi...

Și doar gândurile despre mănăstire îi neliniștesc pe draci, care încearcă prin orice posibilitatea să scape de Dănilă. Observăm că în mai multe povești ale lui Creangă acest motiv al relațiilor eroului principal cu dracii domină, este unul de care depinde transformările eroului. Și dacă în poveștile ruse pe care le analizează Propp, eroul nimereste în pădurea fermecată și se întâlnește cu baba Iaga – răul în formă feminină, atunci în basmul cult al lui Creangă, preluat apoi și în film, avem a altă formă de *rău*, ce trebuie biruit, în chipul dracilor, care se află la polul opus al divinității: rai – iad.

Referindu-ne în mod special la filmele inspirate din opera lui Ion Creangă și analizându-le din perspectiva drumului parcurs de personajele principale, conchidem câteva formule de interpretare a drumului:

Drumul spre cunoaștere a lumii și a sinelui, pe care-l parcurg surorile Maria și Mirabela;

Drumul spre devenire al lui Harap Alb;

Drumul spre fericire în *Povestea dragostei și Rămășagul*;

Drumul căutărilor și a luptelor lui Ivan Turbincă;

Drumul rătăcitor al lui Dănilă Prepeleac.

Note:

- ¹ Filmul *Pasărea albastră* (The Blue Bird, 1957), regie George Cukor în distribuție cu Jane Fonda, Elizabeth Taylor, Ava Gardner ș.a.

Referințe bibliografice:

- Campbell J. Eroul cu o mie de chipuri. București: Editura Herald, 2013.
- Chevalier J., Gheerbrant A. Dicționar de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere. Vol. I. București: Editura Artemis, 1994.
- Creangă I. Opere. Introducere de Eugen Simion. București: Univers Enciclopedic, f.a.
- Evseev I. Dicționar de simboluri și arhetipuri. Timișoara: Amarcord, 1999.
- Franz M.-L. von. Interpretarea basmelor. Traducere din engleză Roxana Nourescu. Bu-

- curești: Editura Trei, 2019.
6. Georgescu L. Portretul unui popor vegetal. Despre tema drumului. În: Noul cinema românesc. De la tovarășul Ceaușescu la domnul Lazarescu. Iași: Polirom, 2011, pp. 129-153.
 7. Mazierska E. and Rascaroli L. Crossing New Europe. Postmodern Travel and the European Road Movie. London: Wallflower, 2006.
 8. Olărescu D. Filmul: Valențele poeticului. Chișinău: Epigraf, 2000.
 9. Богатырёва, Е. А. Куда едем? Тема дороги в современном европейском кино. В: Культура и искусство 2(8). 2012. Disponibil: <http://www.ipk.ru/ftpgetfile.php?id=173> (accesat 18 aprilie 2023) / Bogatyriova E. A. Kuda edem? Tema doroghi v sovremenom evropejskom kino. V: Kultura i iskusstvo 2 (8). 2012.
 10. Замятин Д. Неуверенность бытия: образы дома и дороги в фильме Андрея Тарковского «Зеркало» / Disponibil: <http://www.intelros.ru/subject/figures/dmitriy-zamyatin/12249-neuverennost-bytiya-obrazy-doma-i-dorogi-v-filme-andreya-tarkovskogo-zerkalo.html> (accesat 1 martie 2023) / Zamjatin D. Neuverenost bytia: obrazy doma i doroghi v filme Andreia Tarkovskogo «Zerkalo».
 11. Пропп Вл. Исторические корни волшебной сказки. Москва; Питер, 2021. / Propp Vl. Istoriceskie korni volshebnoy scazki. Moskva: Piter, 2021.

Violeta Tipa

E-mail: violeta_tipa@yahoo.com

ORCID: orcid.org/0000-0001-9930-8520

Dumitru OLĂRESCU

DILOGIA CINEMATOGRAFICĂ „QUO VADIS, POPULI?": ISTORIE ȘI DESTINE

DOI: <https://doi.org/10.52603/arta.2023.32-2.14>

Rezumat

Dilogia cinematografică „Quo vadis, populi?": istorie și destine

Paralel cu investigațiile modalităților de expresie prin limbajul cinematografic se va elucida și fondul ideatic, complexul de probleme ce țin de dictatură, ocupație de teritorii străine, libertate, identitate națională ș. a., abordate de regizorul Vlad Druc în filmele de lung metraj „Alternanțe” (1991) și „Frontiere” (1992) din dilogia „Quo vadis, populi?” („Unde mergi, poporule?”).

La baza acestor filme, aflându-se, în mare parte, cronică cinematografică, prezintă interes munca regizorului asupra acestui material, care pe ecran trece departe de limitele informative, obținând calitățile unei stări artistico-estetice, ce provoacă meditații și chiar emoții. Acestea fiind repercusiunile unei atitudini profund creative din partea regizorului V. Druc față de toate componentele discursurilor sale cinematografice.

Cuvinte-cheie: Vlad Druc, dilogie, fond ideatic, cronică cinematografică, limbaj cinematografic.

Summary

Cinematic dialogue “Quo vadis, populi?": history and destinies

The ideological background, the complex of problems related to dictatorship, occupation of foreign territories, freedom, national identity, etc. addressed by director Vlad Druc in the feature films “Alternante/Alternatives” (1991) and “Frontiere/Frontiers” (1992) in the dialogue “Quo vadis, populi?” (“Where are you going, people?”) will be elucidated parallel to the investigations of the ways of expression through the cinematographic language.

At the basis of these films, being, for the most part, the cinematic chronicle, the director's work on this material is of interest, which on the screen goes far beyond the informative limits, obtaining the qualities of an artistic-aesthetic state, which provokes meditation and even emotions. These are the repercussions of a profoundly creative attitude on the part of the director V. Druc towards all the components of his cinematographic discourses.

Keywords: Vlad Druc, dialogue, ideational background, cinematic chronicle, cinematic language.

În prezent pe ecranele lumii apar tot mai multe opere cinematografice, care demonstrează pregnant marele potențial al filmului de non-ficțiune prin abordarea la modul plener a celor mai diverse și mai grave probleme ale omenirii, ale tumultoasei noastre realități. Drept argument la această teză poate servi și dilogia „Quo vadis, populi?”. Prin filmele de lung metraj „Alternanțe” (1991) și „Frontiere” (1992), din această dilogie, regizorul Vlad Druc demonstrează maturitatea sa civică și artistică, o neistovită dragoste față de istoria neamului și o tulburătoare îngrijorare față de prezentul și viitorul lui. Printr-un limbaj cinematografic, cu multiple calități relevante, regizorul reușește să vorbească lumii despre umilele, dureroasele și sângeroasele corelații dictator–popor–forță, despre frontierele, ce străpung mereu, până la sânge sufletul și inima neamului nostru,

care continuu luptă pentru obținerea și păstrarea libertății și a identității sale naționale.

Regizorul Vlad Druc și operatorul Iulian Florea încep filmările pentru lungmetrajul „Alternanțe” în decembrie 1989, odată cu declanșarea revoluției antidictoriale din România. Acele filmări, acele imagini ale unei realități imprevizibile pentru o societate modernă rămân a fi nucleul sau argumentul forte, prin care se elucidează corelațiile dictator–popor într-o complexitate și amploare reală, la nivel de fenomen.

De la bun început menționăm că dilogia prezintă interes din punct de vedere compozițional, fiind concepută într-un mod original, conform unei structuri muzicale, în mai multe partituri/nuvele și fiecare având propriul motiv muzical.

Despre acest aspect, însuși regizorul Vlad Druc menționa: „Demult îmi doresc să fac filme

după semiotica artei muzicale. Am dat filmului structura operei muzicale nu întâmplător. E o pasiune mai veche a mea. Arta muzicală e ceva care cuprinde totul. <...> În plus, am fost și rămân pasionat de Eliot, care a scris vestitele sale patru cvartete, fiecare din cinci părți ce formează o simbioză dintre cuvânt, muzică și imagine. Am recurs la o asemenea structură ca emoția să vină de aici și nu de la povestirea propriu-zisă. Am pus accentul pe dinamică și emoție” [1, p. 6].

Pentru începutul filmului „Alternanțe” regizorul Vlad Druc creează o uvertură audiovizuală, compusă din imagini contrastante (soare, ploaie) însoțite de compoziția muzicală „Mask” de Vangelis.

Secvența creează atmosfera pentru nucele „Hora macabră”, montată totalmente în baza cronicii cinematografice, conținând imagini cu o dezlănțuire furtunoasă a zecilor de mii de oameni ieșiți pe străzile Bucureștiului ca să-l onoreze pe mareșalul Antonescu („conducătorul care a știut să așeze România pe drumul onorabil și al biruinței, soldatul care a știut să biruie istoria” – din comentariul literar extras din cronica cinematografică) și pe reprezentanții delegației germane, care au inaugurat în orașul București două piețe: „Benito Mussolini” și „Adolf Hitler”... Comentariul literar completează imaginea: „E mare bucurie, e ziua Arhanghelului Mihail – cel biruitor asupra diavolului...”

...Avioanele germane bombardează Bucureștiul... Mareșalul Antonescu este judecat. În sala judecății poporul aplaudă frenetic... Aceleași aplauze continuă și la sosirea în București a mareșalului sovietic F. Tolbuhin cu ocazia înmânării regelui Mihai ordinul „Pobeda” pentru actul curajos al politicii României de a rupe relațiile cu Germania fascistă și de a adera la națiunile unite în timpul, când încă nu era clară înfrângerea Germaniei.

Regizorul a reușit ca prin posibilitățile montajului, această „Horă macabră” să continue de a concentra în structurile sale audiovizuale mai multe evenimente radicale ca fond ideatic, dar cu evidente cauze: relațiile dictator–popor, lupta pentru libertate, pentru atingerea altor idealuri. Dar pentru soluționarea acestor probleme se impun forțele contradictorii. Astfel, lupta contrariilor devine clasicul procedeu dramaturgic al filmului, care a necesitat de la regizor muncă și percepere la selectarea materialului din cronicile cinematografice sovietice și românești, dar și o înaltă măiestrie în arta montajului, în arta sau în spiritul intuiției

de a percepe exact durata planului cinematografic și locul conexiunii acestuia cu partitura muzicală sau cu un alt efect sonor.

...„Hora macabră” sau hora evenimentelor și a destinului continuă.

Imaginile de cronică cinematografică din 1945 ne prezintă un alt eveniment: A. Vișinski, mandatar al guvernului sovietic, îl vizitează pe regele României – Mihai I...

Noul guvern democratic în frunte cu Petru Groza și-a început activitatea. În istoria popoului român vine o eră nouă, ce debutează cu inițiativa de retrogradare a Transilvaniei României, care în 1940 a fost ruptă de către Hitler de pământurile românești și cedată Ungariei.

Toată România sărbătorește . Aplauze, dansuri, cântece...

Pe ecran se perindă istoria celor mai importante evenimente extrase din cronica cinematografică, începând cu anii '40 până în timpurile noastre, dar, evident, re-create printr-un limbaj cinematografic elevat – fapt ce invocă la meditații, provoacă emoții.

O nouă filă din istoria României se întoarce în 1947, când, prin abdicarea regelui Mihai I, s-a proclamat Republica Populară România... Noul guvern este aclamat de către popor cu multă bucurie, cu mari speranțe.

Suita de evenimente continuă pe ecran cu un congres din România – important prin faptul că a participat L. Brejnev, primul secretar al CC al PCUS.

Printre evenimentele mai semnificative, integrate în contextul filmului, este și vizita lui N. Ceaușescu în RSSM.

...Se perindă epoca de triumf a lui N. Ceaușescu și a soției sale Elena, care îl însoțește la diverse întâlniri, foruri, fiind întâmpinați de popor cu mare alai și entuziasm...

După toate aceste „microsaturnale”, petreceri de tot felul cu mult fast și veselie, regizorul efectuează o trecere bruscă la luna decembrie a anului 1989, la sângeroasa revoluție din România...

Urmează secvența „Intermezzo” – punctul preculminant al filmului. Într-o imagine de lungă durată, creată dintr-o suită de cadre montate prin anșeneu într-un ritm rapid, apare fața lui Ceaușescu încrâncenată de spaimă. Apare acel chip congestionat de groaza din decembrie 1989, atunci când pe lângă sutele de morți, pe care le avea pe conștiință de-a lungul carierei sale, se mai adaugă sufletele acelor tineri inocenți de la Timi-

șoara, din București și din toată România...

Prin această imagine se trece la nuvela „Alegro barbaro” – punctul culminant al filmului.

...Ceașescu strigă de pe balconul prezidențial, dar nimeni nu-l mai aude... Poporul scanează înverșunat: Jos Ceașescu! Jos călăul! Jos asasinul! Iar apariția imaginii tancurilor și a soldaților cu mitraliere, împușcând în popor, vin să îndreptățască aceste strigăte.

Prin imagini îngrozitoare cu mulțimea dezlănțuită vedem cum euforia libertății ia proporții în toată România.

...Panorama de lungă durată cu imaginea oamenilor morți, iar de după cadru se aud vocile groaznicelor constatări: cutare decedat, decedat, decedat...

Regizorul creează prin montaj ecoul acestor constatări cutremurătoare, ce răsună jalnic peste noile cruci din cimitire, peste lumânările pâlpâind în zăpadă, peste bocetele oamenilor plângând în agonie...

Astfel, atmosfera, creată prin toate modalitățile limbajului cinematografic, completează, amplifică starea psihologică a realității elucidată în această nuvelă, cât și în următoarea – „Lamento tardivo” („Lamentație tardivă”). Această stare complexă vine să contrasteze cu atmosfera din prima jumătate a filmului. Și ca o descărcare sufletească regizorul creează nuvela „Favelo oro” („Păstrați tăcere”), concepută drept un *tertium quid* (un al treilea ceva), obținut de la impactul dintre prima și a două jumătate a filmului.

Toată nuvela „Favelo oro” e compusă din decoruri albe, naturale: ninge peste case, peste străzi, peste tot Bucureștiul, peste toată lumea... Peste acest peisaj de poveste se aud clinchete de clopoței, fragmente sonore din obiceiurile sărbătorilor de Crăciun, dar și strigătele copiilor cu: „Ore, ore, Ceașescu nu mai e...”. Un soldat „sculptează” pe un tanc un om de zăpadă...

Ninsoarea continuă să inunde pământul... Se aud vocile oamenilor vorbind despre democrație, despre viitorul țării...

Ninge peste cimitir... După cadru se șoptește rugăciunea „Tatăl nostru”.

Copiii cântă o melodie veselă...

Imaginea unei cruci cedează albului peisaj de poveste...

Astfel, atât conținutul și compoziția imaginii, cât și fondul ideatic din acordul final al filmului, sunt gândite într-un registru conceptual polivalent, în care persistă ideea luptei dintre viață și moarte.

În dilogia „Quo vadis, populi?” regizorul Vlad Druc a demonstrat virtuozitate în conceperea și crearea componentelor de bază ale celor două filme – „Alternanțe” și „Frontiere” – cât și a compoziției generale a lucrării. El a exploatat la maximum potențialul artistic al coloanei sonore, ce s-a impus activ în dramaturgia narațiunii cinematografice. În afară de partiturile muzicale ale lui Klaus Schulze, Vangelis, Peter Gabriel, de piesele de muzică națională, de rugăciunea *Tatăl nostru*, interpretată de Gheorghe Zamfir, coloana sonoră conține o serie de „momente audio” rupte „pe viu” din vârtoarea evenimentelor, precum strigătele oamenilor de bucurie sau de durere, rafalele de arme și liniștea lacrimilor, vocile firave de copii și zgomotele tancurilor, bocetele sfâșietoare și sfârșitul lumânărilor arzânde...

Formula nivelului artistic al filmului integrează și măiestria regizorului „de-a orchestra” ritmurile partiturii muzicale (diverse motive, în conformitate cu fondul ideatic al fragmentului) cu frazele de montaj.

Aceeași măiestrie regizorul a depus-o în tot procesul de investigare cinematografică a realității, elucidând esențele unor probleme dure și mereu actuale ale istoriei și prezentului poporului nostru.

Tot în baza cronicii cinematografice sovietice și a celei române, dar și a unor filmări din timpurile noastre, regizorul Vlad Druc, prin filmul „Frontiere” (operator Iulian Florea), realizează o incursiune în situația umilitoare a unei părți a poporului român, care, în urma Pactului Ribbentrop – Molotov, a fost ruptă în două. Sârma ghimpată mai continuă să dicteze hotarele, modul de viață a românilor din Bucovina de Nord, destinul poporului din teritoriile românești crotropite în 1940 prin agresiunea armată a Uniunii Sovietice. Aceeași modalitate, ca și la filmul „Alternanțe”, inspirată din arta muzicală, regizorul o utilizează și la elaborarea compoziției generale a filmului „Frontiere”, structurând-o în cinci nuvele sau partituri audiovizuale.

Filmul debutează cu o serie de peisaje (câmpii, păduri, munți, ape) de o frumusețe rară, amintind de sincera și duioasa „spovedanie” „La Bucovina” a lui Mihai Eminescu: „N-oi uita vreodată, dulce Bucovină, / Geniu-ți romantic, munții de lumină, / Văile în flori, / Râuri re-săltânde printre stânci nalte, / Apele lucide-n dalbe diamante / Peste câmpii-n zori.” [3, p. 152]. Și, brusc, peste această stare divină se dezlănțuie o furtună de

tunete și fulgere... Iar de după cadru izbucnește sinistra voce, care anunță în limba rusă monstruosul ultimatum din iunie 1940 despre cedarea Basarabiei și Bucovinei Uniunii Sovietice.

Apare titlul primei nuvele: *Dies sacrificii, dies illa...* (Ziua sacrificiilor, ziua aceea...)

Ultimatumul se finalizează cu ucigătorul avertisment sau dictat: „Exact la ora două de zi, la 28 iunie, trupele sovietice vor începe invadarea hotarelor românești pentru ocuparea orașelor Chișinău, Cernăuți și Akkerman”.

Imagini din cronică cinematografică sovietică... Printr-un montaj paralel, regizorul Vlad Druc prezintă pe ecran mulțimea de avioane și tancuri sovietice, demonstrând forța acestei invadări totale: de pe pământ și de la înălțimea cerului. Imagini cu oameni sperați. Femei și copii plângând... Secvențele din cronică cinematografică românească completează tragedia evenimentului, comentând acele imagini: „Ochii lui Stalin pândesc acest pământ românesc de atâtea ori pradă cotropitorilor (...) Sovietele silesc România să le cedeze Basarabia și Nordul Bucovinei. Trupele române trebuie să se retragă fără lupte. Armatele sovietice pătrund pe pământurile Patriei cernite. Trup din trupul Țării noastre ne este smuls, călcat sub roțile carelor sovietice...”

Prin această compoziție de un contrast violent, dictat de condițiile unui context real, regizorul Vlad Druc a conferit tonalitatea întregului său discurs cinematografic al cărui subiect de investigație, Bucovina, s-a aflat mereu într-o stare marcată de însemnele dramaticului.

...Imagini distrugătoare cu tancuri și avioane sovietice care înaintează pe pământurile străine...

În continuare regizorul, utilizând cu măiestrie posibilitățile expresive ale montajului, se axează pe principiile aceleiași structurări contrastante ale materialului de cronică cinematografică și explorează reușit atât imaginea, cât și comentariul literar. Spre exemplu, cronică sovietică cu imaginea „bravilor” ostași eliberatori, iar în spatele lor – case în ruine sau în flăcări. Iar de după cadru se vociferează triumfalnic în limba rusă: „Iată că a sosit ziua de neuitat, scrisă cu roșu în letopisețul poporului moldovenesc – ziua reunirii cu patriamamă. La trei iulie, exact la ora două de zi, armata roșie a finalizat eliberarea Basarabiei și a Bucovinei de Nord”.

Imagini cu Chișinăul în ruine. Case distruse. Catedrala bombardată... Urmează vocea din cronică română suprapusă pe imaginea mai multor

oameni adunați la un miting: „Un minut de tăcere încrâncenată oprește respirația întregii Țări. E clipea supremă, când Basarabia este definitiv sfâșiată din trupul Țării...”

Imaginile cu cadavre dezgropate sunt însoțite de un comentariu tragic: „Ies la iveală ororile săvârșite de regimul bolșevic: zeci de victime – români uciși fără de milă și fără judecată, sunt descoperiți în pivnițele NKVD-ului și îngropați creștinește în mijlocul rudelor îndurerate”.

Pe ecran apare inscripția: *Longe mala umbrae terroris* (La umbra fricii).

Urmează un episod despre calvarul deportărilor. Martori ai acestui eveniment dramatic din viața poporului basarabean și bucovinean își amintesc cu groază prin ce au trecut ei și rudele sale. Iar vina lor era că sunt români...¹

Aceste secvențe alternează cu planuri cinematografice de lungă durată (filmări cu viteza încetinită, ralanti), conținând imaginea unei cirezi de vite, care se mișcă greu prin noroi, iar pe fundalul acestei imagini se aud șuierături lungi de tren, împușcături de mitraliere, lătratul câinilor...

Prin aceste imagini, fiind asociate cu destinul Bucovinei, s-a obținut o dramatică construcție asociativă. De la această asociație, regizorul, parcă, intenționând să efectueze o concluzie, trece prin contrapunere la imaginea unor femei, îmbrăcate în negru și interpretând dureroasa melodie: „Bucovină ce-ai pățit?/Cine-n două te-a împărțit?/Bucovină, floare aleasă,/ Cheamă-ți gospodarii acasă.”

Nuvela *Qui tollis peccata?*... (Cine va ispăși păcatul?).

...Și gospodarii, parcă, ar fi auzit chemarea acestui cântec, se întorc acasă, la... podul de flori – un episod plin de emoții, așteptări, întâlniri imprevizibile ale românilor cu ...românii de pe cele două maluri ale Prutului... Din acest eveniment cu multă lume și cu diverse manifestări regizorul Vlad Druc și operatorul Iulian Florea au izbutit să găsească, să selecteze momente, care să dezvolte la temă și care prin semnificațiile lor trec de limitele unor clipe accidentale, fixate pe suport audiovizual. Aceste imagini, fiind montate ulterior în anumite ambianțe, devin sugestive, obțin noi semnificații, noi dimensiuni artistico-estetice.

...Imaginea Mănăstirii Putna, care ține de destinul Marelui Voievod Ștefan cel Mare...

O cununie, un botez...

O secvență cu românii din Bucovina ex-sovietică, care exclamă cu mândrie: „Noi suntem

acasă!”. Rugăciunea „Tatăl nostru” vine în joncțiune cu imaginea unor adolescenți vorbitori de limbă rusă, preocupați de niște exerciții militare...

Montajul paralel al unui dans popular bărbătesc în alternanță cu imagini de scurtă durată selectate din timpul mitingului. Din mulțimea de lume se desprinde imaginea unui porumbel alb. Semnificațiile de lumină și pace ale acestei imagini sunt contrapuse cu imaginea unei turme de miei albi, amintindu-ne de motivul sacrificiului...

În continuare se repetă imaginea acelei cirezi de vite care merg prin noroi, însoțite de împușcături, de strigăte și voci disperate, sugerând imaginea convoaielor de deportați pe drumul Golgotei siberiene...

...Sârma ghimpată... Din vălmășeala de la miting se desprinde o voce cutremurătoare: „Frați români! A sosit clipa deșteptării!...”. Camera de filmat se oprește la o ceată de copii, unde unul dintre ei recită „Doina” lui Mihai Eminescu: „Vai de biet român săracul,/ Îndărăt tot dă ca racul,/ Nici îi merge, nici se-ndeamnă,/ Nici îi este toamna toamnă,/ Nici e vară vara lui/ Și-i străin în țara lui” [3, p. 161].

(Imaginile cu statuile lui Lenin și Stalin, montate după aceste secvențe, îți creează impresia că și aceștia ascultă „Doina” lui Eminescu...)

Tună și plouă peste Mănăstirea Putna. Tunețul și fulgerele se vor repeta și în acordul final al filmului.

Rezonanțele sonore cu zgomotul tunetului și cu imaginile fulgerului din debutul, din mijlocul și din acordul final al acestui discurs cinematografic amintesc de forma muzicală de rondo, bazată pe revenirea de mai multe ori la tema principală, care, alternând direct sau asociativ cu alte teme sau sugestii, elucidează esențele fondului ideatic al discursului cinematografic.

Dintre nori apare imaginea impunătoare a unui frumos curcubeu. Și această imagine nu-i deloc accidentală în acest context. Ea a fost montată de regizor anume în acest loc, ținând cont de complexul ei de semnificații. Unii exegeți în domeniu susțin următoarea opinie: „Curcubeul anunță în general evenimentele fericite, legate de reînnoirea ciclică, dar el poate să preceadă și anumite tulburări în armonia universului și chiar să capete o semnificație rău prevestitoare: aceasta este a doua fațetă a acestui complex simbolic. Când un stat este în pericol să piară, cerul își schimbă fața... și apare un curcubeu...” [2, p. 422].

Observăm că unele conotații ale curcubeului sunt contradictorii. Putem confirma că anume acest aspect l-a interesat pe regizorul Vlad Druc, care, conștientizând trecutul și prezentul Bucovinei, s-a străduit ca și acest simbol să exprime ceva semnificativ la subiectul discursului său cinematografic.

Drept procedeu dramaturgic regizorul compune o nuvelă-metaforă „Maria Bucovina”. Subiectul, fiind o evaluare a unei frumoase tinere, care trece prin mai multe încercări, constituie o paralelă cu destinul Bucovinei. Ideea e amplificată și de cântecul ce însoțește nuvela: „Unde te-ai pornit, Marie?/Ți-ai luat calea pribegiei,/ Te-ai temut de deportare/ Și-ai pornit în lumea mare,/ Ți-ai pus copiii grămadă,/ Plângând jalnic prin ograda.../”.

Imaginea unor nori negri, un asfințit roșu de soare, o cruce la mormânt, tunete. Finalul acestei nuvele coincide cu dramaticul acord final al filmului, pe care autorul l-a intitulat „Kyrie, eleison” (Doamne, miluiește).

M-am oprit în mod special la descrierea mai multor momente surprinse din realitate și apoi re-compuse la masa de montaj de către regizorul Vlad Druc, care în baza unor evenimente fixate din trecutul Bucovinei sau din realitatea imediată, a creat un film de o înaltă ținută artistică, făcându-ne martori ai unui proces, când realitatea devine un veritabil act artistico-estetic, ce asigură filmului o profundă valență emotivă, o viață îndelungată. Sau, precum a menționat publicistul Victor Gherman: „Frontiere” este un film de mare artă, un film al revelațiilor pentru spectatori, un film al destinului nostru” [4, p. 4].

Astfel, „Frontiere” se concepe drept un film al prezentului și viitorului neamului nostru, care se mai află la o mare cumpănă de destin. Trecând dintr-un imperiu (austro-ungar) în altul (rus), românii din Bucovina, în pofida tuturor vicisitudinilor, izbutesc să mai țină vie flacăra românismului... E un adevăr, pe care regizorul Vlad Druc a reușit să-l elucideze măiestrit prin toate componentele acestui discurs cinematografic.

Fondul ideatic al dilogiei „Quo vadis, populi?” depășește limitele geografice ale acelor evenimente concrete, vizându-le și pe altele similare, ce s-au desfășurat în diverse spații și timpuri, abordând noi aspecte ale odiosului mecanism al corelațiilor dintre dictatori și popor. În această ordine de idei, vom nominaliza doar pe unii dintre cei vizați în această dilogie. Nume în spatele

cărora se ascund drame, tragedii, ideologii, o întreagă istorie: Hitler, Stalin, Mussolini, Antonescu, regele Mihai I, Molotov, Vișinski, Hrușciiov, Groza, Brejnev, Ceaușescu, Gheorghiu Dej, Bodiul ș. a. Numai prin rezonanțele acestor nume ne putem da seama de aria de deschidere și de forța de generalizare a fenomenului investigat de către cinești.

Cadrele de cronică cinematografică ne prezintă imagini copleșitoare ale umilinței poporului, dar și ale ipocriziei acestuia în fața dictatorilor. Poporul îi aplaudă frenetic pe toți aceștia și tot acel popor îi urăște și îi defăimează, iar pe unii chiar îi execută...

Astfel, în dilogia „Quo vadis, populi?” regizorul V. Druc a reușit să exploreze profund toate componentele discursului său cinematografic pentru ca să obțină meditații ontologice asupra unor probleme esențiale, precum dictatura, ocupația de teritorii străine, libertatea, identitatea națională ș. a., cu care se confruntă tot mai frecvent societatea modernă.

Note:

- ¹ Conform unor estimări documentare, numai din raionul Noua Suliță, regiunea Cernăuți, au fost deportați: 794 de bărbați, 630 de femei, 543 de copii. Dacă luăm în calcul naționalitatea: 1352 de români, 475 de ucraineni, 95 de evrei, 22 de ruși, 12 poloni. (Sergiu Barbuța. Deportările staliniste – crimă împotriva umanității. În: Glasul Bucovinei, nr. 2-3, 2016, p. 49.)

Referințe bibliografice:

1. Corai T. Cine suntem și încotro mergem? (Interviu cu cineastul Vlad Druc). În: Literatura și Arta, 21 mai, 1992.
2. Chevalier J., Gheerbrant A. Dicționar de simboluri. Vol. I. București: Artemis, 1994.
3. Eminescu M. Poezii. Iași: Junimea, 1990.
4. Gherman V. Quo vadis, populi? În: Țara, 26 mai 1992.

Dumitru Olărescu

E-mail: olarescu.dumitru@yahoo.com

ORCID: orcid.org/0000-0001-9651-5364

Alexandru BOHANȚOV

DILEME IDENTITARE ÎN CONTEXTUL GLOBALIZĂRII MEDIATICE

DOI: <https://doi.org/10.52603/arta.2023.32-2.15>

Rezumat

Dileme identitare în contextul globalizării mediatice

Fenomenul globalizării se caracterizează printr-o multitudine de componente: economică, financiară, politică, militară, culturală și comunicațională. În sfera mediatică, spre exemplu, noile tehnologii informaționale au generat metafora „satului global” (Marshall McLuhan), care a reconfigurat substanțial universul comunicării prin circulația liberă a informației și a formatelor audiovizuale de divertisment. A luat ființă o adevărată industrie a formatelor internaționale, care a provocat omogenizarea pieței mediatică globale. Însă a devenit vizibilă și dimensiunea nefastă a acestui proces aglutinant prin faptul că globalizarea mediatică amenință identitatea națională, cutumele și valorile culturale tradiționale etc.

Declanșarea erei digitale este marcată de expansiunea internetului, proliferarea telefoniei mobile și puternicul impact al rețelelor de socializare în spațiul public. În contextul respectiv, analiza noastră se va centra, de asemenea, pe un fenomen relativ nou: identitatea virtuală.

Cuvinte-cheie: globalizare mediatică, identitate, formate media, mediul virtual, social media, generația Facebook, identitate virtuală.

Summary

Identity dilemmas in the context of media globalization

The phenomenon of globalization is characterized by a multitude of components: economic, financial, political, military, cultural and communicational. In the media sphere, for example, the new information technologies generated the metaphor of “global village” (Marshall McLuhan), which substantially reconfigured the universe of communication through the free circulation of information and audiovisual entertainment formats. A veritable industry of international formats has sprung up, which has caused the homogenization of the global media market. Nonetheless, the harmful dimension of this agglutinating process has also become visible by the fact that media globalization threatens the national identity, the traditional cultural customs and values, etc.

The start of the digital era is marked by the expansion of the Internet, the proliferation of mobile phones and the strong impact of social networks in the public space. In the given context, our analysis will also focus on a relatively new phenomenon: virtual identity.

Keywords: media globalization, identity, media formats, virtual environment, social media, Facebook generation, virtual identity.

Noile tehnologii de informare și comunicare au modificat substanțial lumea de azi, iar metafora „sat global”, sugerată de cercetătorul canadian Marshall McLuhan, a devenit o realitate perceptibilă, în care s-a produs o reconfigurare substanțială a spațiului public „global” și a celui „local”. Sateliții și sistemele de telecomunicații au împânzit planeta și au generat un fenomen fără precedent: circulația liberă, neîngrădită a informației și a divertismentului pe întreg mapamondul.

Cea mai provocatoare și mai paradoxală aserțiune a lui McLuhan, lansată în volumul *Să înțelegem mass-media: extensii ale Omului* (1962), este *The medium is the message* (Mediu-

mul este mesajul) sau, într-o variantă mai detaliată: esențial în comunicare nu este discursul, ci chiar mijlocul de comunicare, performanțele sale tehnologice. Să mergem însă direct la sursă și să-i dăm cuvântul savantului vizionar Marshall McLuhan: „Prin radio, televiziune și computer, intrăm de pe acum într-un teatru global, iar întreaga lume devine un *happening*. Habita-tul nostru cultural, pe care odinioară îl priveam ca pe un simplu «recipient» al oamenilor, este transformat de aceste mijloace și de sateliții spațiali într-un organism viu, conținut la rândul lui într-un nou macrocosmos sau matrimoniu de natură supraterestră” [8, p. 250].

Globalizarea comunicării mediatice a schimbat radical imaginarul popoarelor. Acest fapt a avut loc mai întâi în țările în care conceptul de „industrie culturală” – una dintre cele mai consistente achiziții teoretice în sfera comunicării, postulat de corifeii Școlii de la Frankfurt sau de „Școala critică” (două sintagme interșanjabile, în temei) – a devenit motorul, dar și instrumentul vital, indispensabil, al așa-zisei „culturi de masă”, prin intermediul căreia au fost remodelate cadrele de gândire și de comportament ale oamenilor – de ieri și de azi [5, p. 140].

Acest proces complex și vertiginos a condus la nașterea și proliferarea gigantilor multimedia. Să aducem în sprijinul ideii respective o serie de exemple relevante, care să reprezinte domeniile esențiale ale culturii media: televiziune – *CNN International*, *BBC World*, *MTV*; ziare – *The Times*, *Financial Times*, *International Herald Tribune*, *The New York Times*, *El Pais*, *Die Zeit*, *Corriere della Sera*, *Libération*; reviste – *Time*, *National Geographic*, *Playboy*, *Paris Match*, *The Economist*; agenții de presă – *Reuters*, *Associated Press*, *France-Presse*, *Bloomberg*.

Apariția internetului și a *social media* (Facebook, Twitter, YouTube, Instagram) a declanșat schimbul interactiv de mesaje și accesul la baze de date la scară planetară, transformând utilizarea noilor media într-un fenomen social omniprezent. Însă lucrul cel mai semnificativ ține de faptul că grație tehnologiei numerice (digitale) s-a înfăptuit trecerea de la real la virtual, altfel zis, la obținerea imaginilor de sinteză, ceea ce a schimbat totalmente logica reprezentărilor. Până mai ieri, spre exemplu, artele tehnologice precum fotografia ori cinemaul reflectau imagini recognoscibile în realitatea concretă. Pe când, actualmente, scrisul, sunetul și imaginea pot fi transcodate în semnale digitale și transmise instantaneu (cu viteza luminii).

În mediul online nu se mai vorbește de cititori, ascultători ori (tele)spectatori, ci de utilizatori. Autorul „textelor” digitale poate apela la o scriitură liniară sau nonliniară, asamblând mesajul într-o configurație asemănătoare unui suport tradițional ori poate recurge la o reprezentare hipertextuală, în care să fie integrate elemente multimedia – text, imagini, video, animație, grafică etc.

Se vorbește chiar despre o anume disoluție a prezenței autorului tradițional în mediul online. Instanța auctorială este una tot mai dispersată, de

natură colectivă sau anonimă, produsul final fiind fructificat de o echipă bine sudată, în care fiecare membru este implicat diferențiat în actul „scriiturii digitale” (un proiect auctorial colectiv). Adeseori, construcția hipertextuală poate fi edificată de un singur Autor (cu majusculă, firește!), dar în cazul respectiv el poate fi asemuit cu Omul-orchestra, care cumulează mai multe talente creatoare.

Procesul globalizării mediatice s-a răsfrânt puternic asupra practicilor discursive din sistemul comunicării de masă contemporan. Actualmente, sunt favorizate așa-zisele formate media, cu precădere acelea care se referă la comunicarea audiovizuală. Unul și același format TV se regăsește în nenumărate variațiuni „locale” (temă și variațiuni este titlul unei schițe de I. L. Caragiale), în funcție de strategiile de adaptare a proiectului inițial achiziționat de către o țară sau alta. În acest fel, a luat ființă o adevărată industrie a *formatelor internaționale*, ceea ce a predeterminat și o anume *omogenizare* a sferei mediatice la scară planetară. Exemple relevante: formatele *Big Brother*, *Cine vrea să devină milionar?*, *Great Britons/Mari englezi*, *Got Talent* etc.

După ce am caracterizat vectorii globalizării media, vom aborda unele probleme și dileme ale identității în contextul *new media*, întrucât multe voci critice autorizate au pus în lumină și reversul medaliei: globalizarea amenință identitatea națională, cutumele și valorile culturale tradiționale etc.

Este oportună observația pertinentă a istoricului și antropologului francez Michel de Certeau: „Cultura devine terenul unui neocolonialism. Tehnocrația contemporană își instalează aici imperii, în același mod în care națiunile europene ale secolului al XIX-lea ocupau, militar, continente dezarmate. Trusturile raționalizează și rentabilizează producția de semnificații; ele umplu cu produsele lor spațiile imense, dezarmate, semi-somnolente ale culturii. Toate formele de necesitate, toate slăbiciunile dorinței sunt acoperite, adică inventariate, tratate și exploatare de produsele comunicării de masă” [3, p. 194].

Tânără generație, educată în societatea informațională, mănuieste instinctiv noile mecanisme ale comunicării, prelucrează cu o uimitoare rapiditate informația, este capabilă să execute în paralel mai multe activități de sorginte *online*, altfel spus, mediul virtual constituie un cadru familiar prin excelență. În presa de informare ori specializată (tipărită, audiovizuală sau online), generația respectivă a fost supranumită **generația interne-**

tului ori generația digitală. Nu trebuie trecută cu vederea nici expresia cu tentă metaforică a cercetătorului și diplomatului român, cunoscutului eseist Teodor Baconsky: **generația Facebook.**

Fiecare dintre aceste sintagme ne sugerează gândul că adaptarea tinerilor la noile tehnologii informaționale este mult mai eficientă decât cea a generațiilor precedente. Adolescenții de azi se maturizează într-o atmosferă societală inedită, în care cultura media face o figură predominantă, prezența de computere și internet, a noilor media fiind una uzuală, iar diversele forme ale comunicării mediatice au devenit o parte familiară a obiceiurilor lor zilnice.

Este destul de interesantă analiza comparativă între membrii celor două generații oareșicum distincte – generația PRO și generația Facebook [2, pp. 113-119]. Tinerii de după Revoluția Română și cei din anii independenței Republicii Moldova au avut posibilitatea să vizioneze postul de televiziune Pro TV București, înființat la 1 decembrie 1995, astfel încât mulți dintre ei au fost o vreme asimilați unei noi formule discursive în domeniul comunicării audiovizuale care circula nestânjenit dincolo și dincoace de Prut: în aceste circumstanțe s-a născut **generația PRO.** Evident, această denumire a împrumutat numele primului trust de anvergură media cu capital străin, care a introdus în spațiul public românesc și în cel basarabean telenovela sud-americană cu personaje descătuseate.

A urmat valul imens de talk-show-uri, jocuri de noroc, numeroase concursuri și sloganuri ademenitoare de tipul *Te uiți și câștigi* etc., produse TV care au provocat și au stimulat tabloidizarea presei audiovizuale. Un exemplu faimos: știrile din *Jurnalul de la ora 17*, care a adus pe micul ecran faptul divers dintr-o realitate de tranziție pestriță: crime, violuri, cataclisme și așa mai departe. În acest fel, a fost diminuată vizibil dimensiunea educativ-formativă a audiovizualului și s-a impus, totodată, falsă idee a libertății de expresie printr-o largă difuzare a unei culturi mediatice triviale (vă amintiți de „celebrul” personaj Garcea din serialul *Vacanța mare?*!), axată eminent pe cultul „distracției” cu orice preț, pe abolirea cu bună știință a sentimentului normalității. Telemania distracției a suprimat orice normă morală față de o societate neașezată, aflată într-o perioadă de tranziție interminabilă, propunând o emancipare fără criterii și valori, zgomoasă și agreabilă, uneori, dar care finalmente n-a reprezentat un proiect mediativ solid și cu bătaie lungă.

Sustragerea tineretului de la gravele probleme sociale s-a soldat cu negarea fățișă a unei realități curente foarte complicate, mentalul lor fiind invadat de nenumăratele jocuri video, alcoolism, traficul de droguri, pornografie, mai ales când s-a extins accesul la internet și s-au multiplicat canalele audiovizuale de toate felurile și culorile. În aceste circumstanțe – nicidecum atenuante –, acțiunile unor instanțe tradiționale de „modelare” a conștiințelor umane – familie, școală, biserică – s-au redus aproape la minimum, întrucât adulții care au zămislit generația PRO una spuneau și alta fumau, vorba marelui scriitor Tudor Arghezi.

Cei vârstnici au fost nevoiți să „ardă etapele”, să recupereze în 30 de ani și mai bine o multitudine de lucruri de care au fost privați de regimul totalitar, în primul rând, de noile tehnologii. Societatea moldoveană a asimilat totul „din mers”. N-a fost scutită de blestemul „formelor fără fond”, pe care le cunoaștem din istoria culturală românească. Generațiile formate din persoane care s-au născut cam între anii '50 și '60 ai secolului al douăzecilea au consumat preponderent „televiziune pe pâine” (un slogan des vehiculat în perioada tranziției), pe când tinerii din societatea de azi au crescut într-o atmosferă dominată de ubicuitatea comunicării și a noilor media, având ferma convingere că televiziunea este un mediu de comunicare anacronic.

Generația Facebook – dacă ar fi să ne referim la partea autentică și educată a acesteia – care n-a cunoscut aieva experimentele abuzive ale ultimului deceniu din secolul al douăzecilea – are un psihic sănătos, mai mult discernământ și o atitudine critică față de noile media, din „panoplia” căreia fructifică, în chip firesc și dezinvolt, partea cea mai bună și mai eficientă. Însă de aici nu se subînțelege că toți tinerii de azi sunt OK în procesul de interacțiune cu noile tehnologii.

Un copil indiferent față de lectura cărților de căpătâi, care nu a intrat de mic în niciun muzeu de artă sau n-a fost la teatru niciodată, riscă să rateze oportunitățile noilor tehnologii. Sărăcia și ignoranța care se atestă, la ora actuală, în multe familii defavorizate și, în plus, marginalizate de fluxul înnoirilor din această societate individualistă riscă să le lase deconectate de la aceste binefaceri intelectuale, chiar dacă în apartamentele lor se regăsesc totuși telefoane mobile, computere care au conexiune la internet. În cadrul aceleiași formule de risc se regăsesc și copiii sau adolescenții din familiile bogate, dar inculte [2, p. 127].

Internetul reprezintă un fenomen-cheie care a marcat sfârșitul secolului al douăzecilea și începutul mileniului trei, fiind important, totodată, și pentru realitățile socioculturale care se nasc chiar sub ochii noștri. În genere, în ultimii 30-40 de ani s-a produs o schimbare de paradigmă în viața planetei Pământ, odată cu declanșarea erei digitale, care se caracterizează prin trei procese fundamentale: expansiunea internetului, proliferarea telefoniei mobile și puternicul impact al rețelelor de socializare în spațiul public. Ca să ne dăm seama de aceste schimbări tehnologice cu adevărat revoluționare, vom prezenta câteva date statistice la nivel global: circa 62% dintre pământeni, adică aproape 5 miliarde de oameni, utilizează cel puțin o rețea de socializare. Totalul populației mondiale cu acces la internet este de circa 64%.

Internetul nu este „doar” o rețea globală care permite stocarea și accesul rapid la informații dintre cele mai variate, ci și un mediu esențial de comunicare culturală și socială. În spațiul infinit al acestuia prosperă ziare și reviste online, posturi de radio și televiziune, enciclopedii, biblioteci digitale, muzee virtuale, sunt înmagazinate concerte muzicale faimoase de toate genurile etc.

Pe lângă aceste performanțe meritorii, există totuși și multe probleme. Numeroși oameni de cultură, scriitori și ziariști, ba chiar unii cititori „de cursă lungă”, tot mai frecvent, își pun întrebarea: „Le vor înlocui, în perspectivă, publicațiile în format electronic pe cele clasice, tradiționale?”. Un răspuns univoc nu poate da nimeni. Cu toate că există voci tranșante în acest sens.

Astfel, cunoscutul gazetar și scriitor Cristian Tudor Popescu, poate, cel mai bun jurnalist român din ultimul sfert de veac, vorbind despre viitorul presei române, menționa: „Peste zece ani ziarele de hârtie, tipărite, vor fi ceva echivalent filateliei în ziua de astăzi, adică o nișă îngustă de cititori, care încă vor mai avea nostalgia ziarului citit împreună cu cafeaua de dimineață. În rest, presa se va electroniza. Nu numai presa tipărită, ci și televiziunea va pierde teren în fața internetului. (...) Televiziunea se va îndrepta tot mai mult spre divertisment, sport, concerte și jurnalismul va părăsi încet, încet televiziunea. Practic, se va schimba profilul presei, mutarea ei pe net nu înseamnă doar o schimbare de suport, înseamnă transformări structurale, este altă presă, cu alte reguli” [6]. Cu alte cuvinte, spațiul virtual a reconfigurat identitatea publicațiilor scriptice, s-a schimbat substanțial tipul de scriitură pentru mediile digitale, modul de organizare a

textului fiind adaptat la profilul utilizatorilor; au devenit uzuale lectura liniară și lectura discontinuă a materialelor jurnalistice în funcție de straticificarea informației pe diferite niveluri etc.

Caracteristica esențială a publicației online – interactivitatea (absentă în presa tipărită) – a oferit posibilitatea cititorilor sau consumatorilor de media de a interveni în timp real, modificând chiar contextul obiectului mediatic prin postările de comentarii diverse pe forumul ediției digitale, intensificând astfel dialogul virtual.

Au apărut studii științifice de tipul *Identitatea forumiștilor în mediul virtual*, în care sunt analizate profilurile ori modurile de manifestare ale acestor comentatori. Doar nu e un secret că în procesul de dezbatere pe marginea subiectului propus unii forumiști își asumă identitatea din viața reală, pe când alții – din varii motive – apelează la un pseudonim.

Asupra acestei problematici acute s-a pronunțat și regretatul editorialist Constantin Tănase, într-un articol polemic chiar din titlu: „O dilemă falsă: ziarul tipărit ori ziarul online” (2010), declarând că „hârtia este și va rămâne esența presei, așa cum e definită în limba latină: *verba volant, scripta manent!* Indiferent de furtunile sociale, politice și economice, ziarele tipărite vor supraviețui, fiindcă (...) valorile acestor furtuni au lovit și Moldova, unde piața presei scrise independente e încă (foarte) slab dezvoltată. În asemenea condiții, invazia Net-ului și scoaterea din uz a ziarelor tipărite vor avea alte consecințe decât în țările puternic dezvoltate industrial și tehnologic, unde computerul (și Net-ul) demult au devenit un accesoriu, un obiect de rutină chiar, inclusiv în mediul rural. La noi situația e alta și încă mult timp va fi alta – până când în cea mai îndepărtată fundătură, în fiecare casă vor apărea un computer-două” [9].

Într-adevăr, Barometrul de Opinie Publică din luna noiembrie a anului 2010 arăta o pondere neînsemnată a internetului în Republica Moldova. La întrebarea *Cât de des utilizați internetul?*, au răspuns: „niciodată” – 62%, „în fiecare zi” – 12%, o dată în „cinci-șase zile” – 2%. În situația când 62% din populația republicii nu avea acces la internet, iar aceasta reprezenta, de fapt, populația rurală, dispariția ziarelor tipărite ar fi fost o adevărată diversiune împotriva satelor moldovenești.

Situația s-a schimbat simțitor odată cu trecerea timpului. Astfel, dacă apelăm la Barometrul de Opinie Publică din noiembrie 2022 (BOP 2022),

după mai bine de un deceniu și ceva, starea de lucruri a cunoscut o evoluție cu totul remarcabilă. Dar să vorbească cifrele. Vom estima calitatea și semnificația răspunsurilor pentru două medii – internetul și televiziunea –, întrucât ele dispun „de partea leului” în ceea ce privește timpul de utilizare a mass-media de către cetățenii noștri. Distribuția răspunsurilor la întrebările: *Cât de des utilizați internetul?* și *Priviți televizorul este:* zilnic apelează la medii 73,8% pentru internet și, respectiv, 63,6% pentru televiziune. Vedem că spațiul virtual a detronat televiziunea.

Viața noastră depinde mult de noile tehnologii informaționale, astfel încât experții în cultura mediatică au sesizat că, începând cu anii '90 ai secolului al douăzecilea, ființa umană își proiectează sinele, mai mult ca altădată, pe fundalul a două entități fundamentale: realitate și virtualitate. Dar între Eul real și Eul virtual există nenumărate interconexiuni: nu întâmplător, actualmente, conceptul de **identitate virtuală** beneficiază de multiple abordări interdisciplinare: filosofice, antropologice, sociologice, culturale, literare, psihologice, politice etc.

Menționăm că nu este nicidecum simplu să aproximăm o definiție temeinică pentru sintagma **identitate virtuală**, întrucât acest concept complex are mai multe conotații și este greu de identificat o entitate semantică ce ar aglutina toate sensurile valide. Din fericire, în investigarea identității virtuale, avem la îndemână o lucrare științifică originală, de o adâncime filosofică deosebită, realizată din perspectivă fenomenologică de către cercetătorul Mihnea Măruță și apărută la Editura Humanitas în 2023 – *Identitatea virtuală: cum și de ce ne transformă rețelele de socializare*. Este un volum de o mare deschidere intelectuală și densitate ideatică. Distinsul savant Aurel Codoban este tranșant în apreciere: „Cu această carte, Mihnea Măruță scoate gândirea filozofică românească din rutina de a comenta lucrări străine și, totodată, ridică discursul asupra lumii digitale de la texte descriptive la o teoretizare profundă și radicală”. Autorul cărții și-a luat doctoratul în filosofie cu teza *Fenomenul identității virtuale* (2021), care, de altfel, se află la baza acestui studiu monografic.

Așadar, ce se înțelege prin identitatea virtuală? Este identitatea unei persoane reale edificată prin intermediul rețelelor de socializare (una ori mai multe: Facebook sau/și Twitter, Instagram, YouTube, Telegram, TikTok ș.a., orice combinație e posibilă), în care instituțiile media abilitate soli-

cită unui utilizator oarecare să se autentifice, să-și creeze un profil, urmând în continuare să posteze în rețea, pe platforma digitală aleasă, diferite texte, fotografii, materiale video etc.

Finalmente, identitatea virtuală a unui utilizator (ori imaginea acestuia, abordată în plan semiotic) se naște în mințile grupului de urmăritori, care interpretează postările din rețea ale acelei persoane; ea este „numitorul comun al percepțiilor, intuițiilor și judecăților pe care un individ le induce altora în *social media* – suma cioburilor de oglindă în care se sparge prezența sa absentă” [7, p. 18].

Ajunși în acest punct, s-ar impune o precizare. Eul real (un utilizator, omul rețelei) încearcă prin orice postare sau fragment de discurs să câștige atenția, aprecierea și simpatia cuiva din cadrul rețelei. Însă traseul final de constituire a identității Eului virtual (o extensiune fantomatică a Eului real) se află în afara oricărui control din partea utilizatorului, fiindcă orice conținut postat pe platforma digitală – text, video, comentariu, imagine ori însemn de atitudine (*like, love, share*) – este supus algoritmilor de distribuție ai unei rețele sau ai alteia.

Cercetătorul Mihnea Măruță invocă, în această ordine de idei, un ritual cunoscut din tradiția noastră populară: „E ca și cum X ar arunca semințe, la *întâmplare, pe un teren arat și ar supraveghea să vadă ce s-a prins și unde răsare. Iar ceea ce răsare după această însămânțare virtuală – și cu asta ajungem la principalul efect al metalepsei de sine – este atenția celorlalți*. Această atenție hrănește cel mai puternic motor al producerii de sine într-o rețea de socializare: *dorința de agregare a propriei prezențe în conștiința celorlalți*” [7, p. 53].

Autorul volumului *Identitatea virtuală* se întreabă și răspunde fără echivoc: „Care este «dușmanul» unei rețele digitale? REALUL. Și care este alternativa pe care o propune? Evident, VIRTUALUL”. Prin urmare, ideologia oricărei rețele de socializare consistă în interesul vădit al acesteia „de a-l desprinde pe utilizator de existența sa obișnuită, de corp și de grijile sale curente, pentru ca el să fie conectat cât mai mult timp și să se dezvăluie pe sine într-o măsură cât mai mare” [7, pp. 244-245]. În ultimă instanță, îi propune internautului un remediu eficient și nu chiar atât de costisitor pentru înlocuirea ori chiar refuzul realității propriu-zise.

Însă lucrul cel mai grav ține de faptul că utilizatorul are de-a face cu un univers virtual, care, de multe ori, imită întocmai viața reală și încearcă să

i se substituie acesteia, astfel încât unii adolescenți se desprind încet-încet de lumea înconjurătoare și își creează o „realitate paralelă”. Cercetătorii comunicării mediatice au sesizat, nu o dată, tendința unor creatori sau consumatori inveterați de *social media* de a evada din realitate în lumea iluziilor, fantasmelor, mai ales în situațiile de criză, slăbiciune, înstrăinare (așa-zisul fenomen *escapism*).

Încă o problemă care trebuie să ne pună în gardă. S-a constatat că foarte des accesatele rețele sociale au devenit un fel de refugiu favorizant al persoanelor cu false identități. Fenomenul a căpătat proporții îngrijorătoare, nu știm dacă este contabilizată această activitate dubioasă, însă pentru unii utilizatori, fără niciun fel de dileme etice sau opreliști morale, un pseudonim digital sonor și bine prizat echivalează cu libertatea nemărginită de exprimare.

Astfel, multe lucruri abominabile și expresii obscene pe care aceste specimene și le interzic în viața reală ori sub numele adevărat (din actul de identitate, bineînțeles) capătă configurația jinduită în spațiul public virtual prin subterfugiul unui nume fals (pseudonim). În ultimă instanță, orice identitate falsă constituie o fraudă, o modalitate perfidă de a trișa (a trage pe sfoară) în „marele joc digital” (T. Baconsky) de pe rețelele sociale: „Vedetizarea virtuală, măsurată prin numărul accesărilor (adică prin *cantitatea* de atenție dislocată) este marea iluzie a imposturii postmoderne” [1, p. 66].

Se mai întâmplă însă, uneori, și lucruri amuzante. Marele cărturar Umberto Eco scria în 2013: „Eu nu sunt pe Twitter, nici pe Facebook. Constituția țării mi-o permite. Dar evident că există pe Twitter o falsă adresă a mea. Odată am cunoscut o doamnă care, cu ochii plini de recunoștință, mi-a spus că mă citește mereu pe Twitter și uneori a și interacționat cu mine cu mare profit intelectual. Am încercat să-i explic că era vorba de un fals eu însumi, dar m-a privit ca și când i-aș fi zis că eu nu

eram eu. Dacă eram pe Twitter, existam. *Twitto, ergo sum*” [4, p. 28].

O ultimă considerație, poate, cea mai neliniștitoare pentru cercetătorii culturii media și analiștii comunicării: fenomenul globalizării facilitează procesul de uniformizare a producțiilor mediatice și favorizează involuntar pierderea identității naționale a publicului care uzează de nenumăratele servicii și oportunități oferite de *social media* și internet.

Referințe bibliografice:

1. Baconsky T. Despre necunoscut. București: Humanitas, 2007.
2. Baconsky T. Facebook: fabrica de narcisism. București: Humanitas, 2015.
3. Coman M. Introducere în sistemul mass-media. Iași: Polirom, 2007.
4. Eco U. Sunt pe Twitter, deci exist. În: Cronicile unei societăți lichide. Iași: Polirom, 2016.
5. Horkheimer M., Adorno T.W. Dialectica Luminilor. Fragmente filozofice. Iași: Polirom, 2012.
6. Internetul, viitorul „câine de pază al democrației”. Disponibil: <https://www.monitorulsv.ro/Interviu/2011-05-25/Internetul-viitorul-caine-de-paza-al-democratiei#ixzz1pMrhtOIW> (vizitat 7.09.2023).
7. Măruță M. Identitatea virtuală. București: Humanitas, 2023.
8. McLuhan M. Mass-media sau mediul invizibil. București: Nemira, 1997.
9. Tănase C. O dilemă falsă: ziarul tipărit ori ziarul online. Disponibil: <https://timpul.md/articol/o-dilema-falsa-ziarul-tiparit-ori-ziarul-online-5836.html> (vizitat 11.09.2023).

Alexandru Bohanțov

E-mail: bohantsov@gmail.com

ORCID: orcid.org/0000-0001-8745-0538

Wojciech Adam ŚWIECH

**THE CENSORSHIP INTERFERENCE IN TELEVISION
SERIALS AND SERIES DURING MARTIAL LAW IN POLAND
(1981-1983) – HISTORICAL AND LEGAL CONTEXT**

DOI: <https://doi.org/10.52603/arta.2023.32-2.16>

Rezumat

**Ingerința cenzurii în serialele și serialele de televiziune în timpul legii marțiale
în Polonia (1981-1983) – context istoric și juridic**

Pe parcursul perioadei Republicii Populare Polone, soluțiile politice și sistemice au fost nedemocratice. Există Biroul principal de control al presei, publicațiilor și emisiunilor (GUKPPiW), al cărui nume a fost schimbat în iulie 1981 în Biroul principal de control al publicațiilor și emisiunilor (GUKPiW). La 13 decembrie 1981, comuniștii (sub conducerea generalului Wojciech Jaruzelski) au introdus legea marțială, care a fost abolită la 22 iulie 1983. Autoritățile statului au încercat să oprească dezvoltarea Sindicatului Independent Autogovernat „Solidaritate”. Societatea, inclusiv producătorii de seriale și seriale de televiziune, a fost supusă unui control și mai strict. Cenzura preventivă a avut un impact negativ asupra dezvoltării vieții culturale și artistice. Scopul acestui articol este de a arăta mecanismele de funcționare a cenzurii poloneze (în contextul istoric și juridic), care au avut impact asupra difuzării programelor de la televiziunea poloneză în timpul legii marțiale (1981-1983).

Cuvinte-cheie: Republica Populară Poloneză, cenzura în Polonia comunistă, legea marțială în Polonia, seriale și seriale de televiziune, televiziunea poloneză.

Summary

**The censorship interference in television serials and series during martial law
in Poland (1981-1983) – historical and legal context**

Throughout the period of the People's Republic of Poland, political and systemic solutions were undemocratic. There was the Main Office of Control of Press, Publications and Shows (GUKPPiW), whose name was changed in July 1981 to the Main Office of Control of Publications and Shows (GUKPiW). On 13 December 1981, the communists (under the leadership of General Wojciech Jaruzelski) introduced martial law, which was abolished on 22 July 1983. The state authorities tried to stop the development of Independent Self-Governing Trade Union “Solidarity”. Society, including the makers of television serial and series, has been subjected to even tighter control. Preventive censorship had a negative impact on the development of cultural and artistic life. The aim of this article is to show the mechanisms of operation of Polish censorship (also in the historical and legal context), which had an impact on the broadcast of programs on Polish Television during martial law (1981-1983).

Keywords: Polish People's Republic, censorship in communist Poland, martial law in Poland, television serial and series, Polish Television.

During the wave of workers' strikes in August 1980, the communists ruling in Poland began to consider the possibility of imposing martial law. The authorities wanted to stop social unrest and lead to the liquidation of the emerging and growing democratic movement (Independent Self-Governing Trade Union “Solidarity”). Finally, on the morning of 13 December 1981, a speech was broadcast on radio and television, in which General Wojciech Jaruzelski announced the introduction of martial law throughout the Polish People's Republic. However, the military

coup began before midnight when telephone connections were blocked. The introduction of martial law also meant the internment of almost seven thousand social and political activists, the suspension of the activities of social organisations, the restriction of freedom of movement and the introduction of a curfew. Citizens were banned from strikes and demonstrations, and workplaces were militarised.

Considering the legal order in force at that time, even in communist Poland, the introduction of martial law was a coup d'état. The forma-

tion of the Military Council of National Salvation (WRON), headed by General Jaruzelski, was announced, although no legal basis was invoked in doing so. The act introducing martial law was the Decree of the Council of State of 12 December 1981 on martial law. The approval of the resolution on the introduction of martial law and the decree on martial law was opposed by one member of the State Council, Ryszard Reiff from the PAX Association [16, p. 378] (pro-communist Catholic organization). As indicated in Article 31 section 1 of the Constitution of the Polish People's Republic adopted by the Legislative Sejm on 22 July 1952 (as amended): "In the intervals between sessions of the Sejm, the Council of State issues decrees having the force of law. The Council of State submits the decrees to the Sejm for approval at the next session" [12 – transl. from the Polish by W. A. Świąch]. However, on 13 December 1981, the Sejm of the Polish People's Republic was still in session. Martial law in Poland was suspended on 31 December 1982 [18] and abolished on 22 July 1983 [19].

Censorship, under communist control in Poland, was a phenomenon of state authorities' supervision of information (including cultural, but also entertainment) intended for dissemination. Censorship in the communist era was preventive in nature, so it eliminated undesirable content before it was published in the media. Censorship was carried out by the Main Office of Control of Press, Publications and Shows (GUKPPiW) established by a decree of 1946 [2], whose name was changed in July 1981 to the Main Office of Control of Publications and Shows (GUKPiW). The decision of GUKPiW could be appealed to the Supreme Administrative Court since 1981 [20]. However, in the course of proceedings before the administrative court, only the legality of this decision could be assessed, i.e. compliance with the applicable regulations on issuing such decisions. The court could not take evidence in this regard.

During martial law, the basis for interference in television serials ("produced by film units for television broadcasts with a more concise version shot for a cinema release" [14, p. 66]) and television series ("characterized by simpler and more schematic narratives, lower production values and quicker shooting time" [14, p. 66]) and in addition series were mostly produced by the television or its associated entity) was the Act of 31 July 1981 on the control of publications and shows, as well as

the legal acts of 12 December 1981: the decree on martial law and the ordinance of the President of the GUKPiW. The last of the aforementioned legal acts provided, inter alia, that the decision refusing to issue a permit was final and could not be appealed against to the administrative court [24]. Censorship most often referred to the aforementioned act of July 1981, which stated, among other things, that using the freedom of speech and printing in publications and shows, it was not possible to:

- undermine the independence or territorial integrity of the Polish People's Republic;
- call for the overthrow, revile, mock or humiliate the constitutional system of the Polish People's Republic;
- undermine the constitutional principles of the foreign policy of the Polish People's Republic and its Alliance;
- make war propaganda;
- incite or praise the commission of a crime;
- violate the religious feelings and feelings of non-believers;
- promote national and racial discrimination;
- promote morally harmful content, in particular alcoholism, drug addiction, cruelty and pornography [20].

Martial law in Poland was lifted on 22 July 1983, although it was suspended on 31 December 1982. On the basis of a query in the Archives of New Records in Warsaw, it can be assumed that until the end of 1982 Polish Television did not submit to censorship any television serial or television series that might raise any doubts from the point of view of the Communists. The authorities of the state television broadcaster themselves largely control the content of the broadcasts in political terms. On 31 December 1982 martial law had not yet been formally lifted, but those responsible for the content of television programmes carried out with the intention of broadcasting content which, from the point of view of the communists, could have a negative impact on Polish society.

Confidential information on the interferences made in January 1983, prepared by the Main Office of Control of Publications and Shows in Warsaw (ref. no. DIN-pf-052/1/83), contains descriptions of three production – television serials and television series – although the draft report mentions four films, which suggests that the documents are incomplete). The serials and series were presented by the Editor-in-Chief of Film Programs of Polish Television.

The five-part serial entitled “Zamach stanu” (in English: “Coup d’état”) directed by Ryszard Filipiński (he also played the lead role in the serial) was not allowed to air on Polish Television in 1983. The serial (made by Film Production Studio “Iluzjon”) is about the political breakthrough caused by the May Coup in 1926, and the action, covering the years 1925-1935, presents the mechanism of the coup d’état, the struggle against parliamentarism, the pursuit of dictatorship, etc. The archival chronicles of the Polish Telegraphic Agency used extensively in the serial showed Józef Piłsudski, according to communist censorship in 1983, as a hero adored by the nation, the personification of the idea of freedom and independence, the reborn of the independent Polish state. In the opinion of the censors expressed in January 1983, the critical portrayal of Marshal Piłsudski in the plot layer of the serial was not very convincing [7, p. 22]. It is worth mentioning that the censorship was unfavorable about the serial entitled “Zamach stanu”, although Ryszard Filipiński was associated with one of the factions of the Polish United Workers’ Party, which gathered activists described as national communists [10].

It should be also mentioned that in 1980 the director Ryszard Filipiński made a narrative film under the same title (“Zamach stanu”), which had its premiere in April 1981, i. e. before martial law [22]. It is also important that the serial titled “Zamach stanu” is listed in the database of The Leon Schiller Polish National Film, Television and Theatre School in Łódź with a production year in 1985 and a premiere date in May 1987 [23]. This may mean that after the censors’ remarks in 1983, the serial was completely re-edited in 1985.

In the serial “Popielec” (in English: “Ash Wednesday”) directed by Ryszard Ber in 1982, presenting the image of a village in the Rzeszów region during the Nazi occupation and the beginning of communist rule in Poland, the censors ordered in January 1983 the removal or shortening of particularly cruel, naturalistic scenes of murder and moral abuse of Germans against Poles, group rape of a young woman, etc. In addition, it was demanded to eliminate scenes with a song sung by drunken young people when Bolesław Bierut came to power [7, pp. 22-23]. The censor’s objections were raised by the song entitled “Gównno w trawie zapiszczało” (in English: “Shit in the grass whistled”), which was a remake of the song “Serce w plecaku” (in English: “Heart

in backpack”) intoned by soldiers of the Home Army (armed forces of the government of the Republic of Poland in exile in London). The song “Gównno w trawie zapiszczało” was widely known in the second half of the 1940s and enjoyed great popularity among the “cursed soldiers” (anti-Soviet and anti-communist Polish resistance movements). The piece of music was a form of disapproval for Polish communists sent to Poland from Moscow (including Bolesław Bierut and Edward Osóbka-Morawski).

The nine-part serial (made by Film Unit “Silesia”) premiered in 1984. Before “Popielec” was broadcast on Polish Television, the serial received in 1984 a special mention of the International TV Film Festival “Teleconfronto” di Chianciano Terme (Italy) for “an original, rhetoric-free way of showing the life of the Polish countryside during the Nazi occupation” [15 – transl. from the Polish by W. A. Świąch]. In the serial produced in 1982, the fate of the Polish countryside was shown in a way that differed from the narrative that had been in force until then (which was criticized by some recipients of “Popielec”). The serial showed characters trying to survive a difficult period of Polish history. Thus, people lost in the new reality often behave in a way that is far from the propaganda stereotypes of war heroism and sacrifice cultivated in earlier Polish cinematography. Despite censorship, some viewers continued to accuse the serial-makers of shocking brutality and eroticism [15].

Under the working title “Alternatywy 4” (in English: “4 Alternative Street”) in January 1983, Polish censorship took care of the nine-part comedy series directed by Stanisław Bareja (it was probably a draft version of the production [7, p. 23], which was started even before the introduction of martial law), telling the story of the life of the inhabitants of one of the buildings constructed of large, prefabricated concrete slabs, in the late 1970s and early 1980s. The censorship ordered the removal of fragments of the series concerning the activities of the anti-government opposition, e.g. meetings of the so-called “flying university” [7, p. 23] (a system of self-education in the form of lectures in private flats organised by anti-communist opposition activists operating illegally in Poland in the second half of the 1970s [9, pp. 6-28]). The censorship also ordered the cutting out of scenes depicting the surveillance of society by the Security Service (use of bugging, attempts to recruit a

building caretaker to cooperate with the Security Service) [7, p. 23].

Moreover, the control authority did not like the conversations, totally condemning the attitude of high-level activists of the Polish United Workers' Party and the functioning of official propaganda, especially the Television Journal. According to Polish censorship, the discussions of the characters in the series tendentiously and unilaterally exposed Polish-Soviet relations (the case of the Warsaw Uprising, isolation camps in the Soviet Union). An order to remove parts of the series was therefore issued [7, p. 23].

According to Polish databases, the year of production of the comedy series entitled "Alternatywy 4" (produced by Poltel, i. e. the Polish Television unit [17, p. 173]) is 1983 (although production began on 9 December 1981), but it had its television premiere only in November 1986 [1]. There is no doubt that the communist authorities were afraid of the film production of Stanisław Bareja, who, like no one else, was able to present the reality in the People's Republic of Poland in "a distorting mirror". The director ruthlessly exposed the functioning of the system and showed the absurdities of life in the communist state. The adventures of the characters of the comedy series "Alternatywy 4", on the example of a neighborhood community in a pseudo-housing cooperative, showed on a microscale the mechanisms of action of the power, whose personification in the series is the caretaker [11, pp. 235-237]. The series entitled "Alternatywy 4" somehow replaced society in the expression of its collective experience. The authorities realized that Stanisław Bareja's production was full of allusions and the director constantly "winked" at the viewer. Communists were aware of this, but the comedy was supposed to be "a safety-valve institution", although scenes that showed directly and too clearly the pathologies of the communist system were removed from the series. For this reason, the aforementioned film production was broadcast on Polish Television at the beginning of the second half of the 1980s.

In 2014, it was reported that the Center for Documentation and Program Collections of the Polish Television made a digital reconstruction of the series entitled "Alternatywy 4". The editing lists were compared with the content of the records available to Polish Television. On this basis, it was possible to find many censored fragments and indicate their original location in the series.

Although the negatives for these fragments have not survived, scans from the positive have been inserted into these places. In September 2014, Polish Television started broadcasting a digitally reconstructed TV series directed by Stanisław Bareja [13].

The Editor-in-Chief of Film Programmes of Polish Television submitted to the Main Office of Control of Publications and Shows the series entitled in German "Hotel Polan und seine Gäste" (in Polish: "Hotel Polanów i jego goście"; in English: "Hotel Polan and its guests") [7, p. 89] that was produced by Deutscher Fernsehfunk (German Television Broadcasting), i.e. the state television broadcaster in the German Democratic Republic (East Germany). The script of the series was based on a biographical novel ("Bohemia – mein Schicksal", Mitteldeutscher Verlag, Halle – Leipzig 1979) written by Jan Koplowitz. The writer and journalist, based on his own literary work, even prepared a script for the series together with Günther Rücker. The television series was shot in Poland in Kudowa-Zdrój [21], i. e. in the town where Jan Koplowitz was born in 1909 (at the time Bad Kudowa) [8, pp. 1126].

Information about interference in the series entitled "Hotel Polan und seine Gäste" (in the materials (ref. no. DIN-pf-052/4/83) of the Main Office of Control of Publications and Shows, this film production was entitled "Hotel Bohemia i jego gości", that is in English "Hotel Bohemia and its guests") was included in the report of censorship in April 1983 [7, p. 89]. The Polish office responsible for control described in the report that in the series was presented the story of a Jewish family involved in the events of 1914-1942. From the statements of the Zionists appearing in the third part of the series, opinions derogatory to the national dignity of the Arabs were removed [7, p. 89]. The following statement addressed to people associated with the communist movement was also questioned by censorship: "Where have you achieved anything? Where? Maybe with Asians or in Africa with bushmen with nose rings" [7, p. 89 – transl. from the Polish by W. A. Świąch]. It is worth mentioning that the Six-Day War of 1967 caused the severance of diplomatic relations between communist states (except Romania) and Israel, and the Soviet Bloc began to support armed Arab terrorist movements, although it seems that the Polish People's Republic did it to a limited extent [5, pp. 88-119].

The series entitled “Hotel Polan und seine Gäste” was broadcast in Poland during the gloomy period of martial law by Polish Television. In 2009, there were requests from the Kudowa-Zdrój local government and the Forum of Polish Jews to re-broadcast the series. However, there were legal problems in this case [21] (which is beyond the purpose of this article). However, it should be mentioned that already in the 1990s there were voices in Poland that the series was anti-semitic in its meaning, although it was done in a hypocritical and perfidious way, referring to existing stereotypes [6, pp. 8-9]. Similar opinions also appeared in scientific publications outside Poland [3, pp. 68-86; 4, pp. 218-237].

As indicated in Article 83 of the Constitution adopted by the Legislative Sejm on 22 July 1952 (as amended): The Polish People’s Republic guarantees citizens freedom of speech, press, assembly and mass meetings, marches and demonstrations. The realization of this freedom shall consist in the provision for the use of the working people and their organizations of printing houses, stocks of paper, public buildings and halls, means of communication, radio and other necessary material means” [12 – transl. from the Polish by W. A. Świąch]. Taking into account the results of the query in the Archives of New Records in Warsaw, the observance of the basic rights of citizens of the People’s Republic of Poland was a fiction throughout the entire period of the communist state, and even more so during martial law. In fact, censorship had power over film production. Even indirectly, because many creators used self-censorship for fear of losing it managerial position or work, which limited, gagged and destroyed free speech in filmmaking. It can therefore be assumed that many scripts of the serial or series found their place in desk drawers and were not realized.

In July 1981, the possibility of appealing against decisions of the the Main Office of Control of Publications and Shows to the Supreme Administrative Court was introduced. However, as indicated in this article, the administrative mode had certain limitations. In addition, constitutional rights have been restricted, among others, by Ordinance of the President of the Main Office of Control of Publications and Shows of 12 December 1981 on the rules and procedure for granting permissions for the distribution of publications and shows and the procedure for using printing plants, devices and apparatus during martial law

[24]. In the case the censorship justified its decision, it did so in a general way. Only the editorial unit of the legal act on the basis of which the interference was made was usually invoked without a detailed explanation. The materials of the Main Office of Control of Publications and Shows thus show the true face of the communist era, in which an attempt was made to impose “the ideological muzzle” on cultural life, and citizens’ rights were an insignificant phrase, although sometimes, after a few years, a TV series, such as directed by Stanisław Bareja, was allowed to be broadcast, which was treated as “a safety-valve institution”.

Bibliographic References:

1. Alternatywy 4 (serial fabularny) [4 Alternatywy Street (a narrative series)], available at: <https://filmpolski.pl/fp/index.php?film=123615> (accessed on 23.06.2023).
2. Dekret z dnia 5 lipca 1946 r. o utworzeniu Głównego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk (Dz. U., nr. 34. 1946, poz. 210) [Decree of 5 July 1946 establishing the Main Office of Control of Press, Publications and Shows (Journal of Laws of the Republic of Poland, no. 34. 1946, item 210)].
3. Eckart G. The GDR and Anti-Semitism? A Comparison of Jan Koplowitz’ Novel “Bohemia, mein Schicksal” (1979) and Horst Seemann’s Film “Hotel Polan und seine Gäste” (1981), “Shofar”. Vol. 26, no. 3. 2008, pp. 68-86.
4. Frühauf T. Stereotypes and Jewish Musical Topics in East German Film: Ambiguities and Allo-Semitism in Hotel Polan und seine Gäste, “The Leo Baeck Institute Year Book”. Vol. 66. 2021, pp. 218-237. available at: <https://doi.org/10.1093/leobaeck/ybaa010> (accessed on 15.06.2023).
5. Gasztold P. PRL, blok sowiecki i międzynarodowy terroryzm: uwarunkowania tajnych relacji w okresie zimnej wojny [The People’s Republic of Poland, the Soviet bloc and international terrorism: the determinants of secret relations in the Cold War period], “Terroryzm – studia, analizy, prewencja”, no. 3. 2023, pp. 88-119, available at: <https://doi.org/10.4467/27204383TER.23.003.17443> (accessed on 23.06.2023).
6. Hen J. Nie boję się bezsennych nocy...: z książki drugiej [I am not afraid of sleepless nights...: from the second book], “BGW”. Warszawa: 1992.

7. Informacje miesięczne o ingerencjach dokonywanych w okresie I-VI 1983 w czasopiśmie, publikacjach nieperiodycznych, utworach literackich, programach estradowych i rozrywkowych, filmach, serialach, wystawach. Opracowania. Główny Urząd Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk. Archiwum Akt Nowych w Warszawie, sygn. 2/1102/0/7.4.5/3916 (Teczka zawiera 142 ponumerowane strony) [Monthly information on interferences made in the period of January-June 1983 in magazines, non-periodic publications, literary works, stage and entertainment programmes, films, series, exhibitions. Studies]. Main Office of Control of Press, Publications and Shows. The Archives of New Records in Warsaw, ref. no. 2/1102/0/7.4.5/3916] (The folder contains 142 numbered pages).
8. Klein M. Jan Koplowitz 1. Dezember 1909 bis 9. September 2001 [Jan Koplowitz. December 1909 – 9. September 2001, “UTOPIE kreativ” 2001, Issue 134, pp. 1126-1131.
9. Kunicki-Goldfinger M. U źródeł Uniwersytetu Latającego i Towarzystwa Kursów Naukowych [The Origins of the Flying University and the Society of Scientific Courses], “Wolność i Solidarność”, no. 10. 2017, pp. 6-28.
10. Luter A. Ryszard Filipiński i niszczyielska siła ideologii [Ryszard Filipiński and the destructive power of ideology], available at: <https://wiesz.pl/2021/10/28/ryszard-filipski-i-niszczycielska-sila-ideologii> (accessed on 23.06.2023).
11. Mazierska, E. The Politics of Space in Polish Communist Cinema, [in:] *Via Transversa: Lost Cinema of the Former Eastern Bloc*, Näripea E., Trossek A. (eds.). Eesti Kunstiakadeemia [Estonian Academy of Arts]. Tallin: 2008, pp. 229–245.
12. Obwieszczenie Przewodniczącego Rady Państwa z dnia 16 lutego 1976 r. w sprawie ogłoszenia jednolitego tekstu Konstytucji Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej uchwalonej przez Sejm Ustawodawczy w dniu 22 lipca 1952 r. (Dz. U., nr. 7, 1976, poz. 36) [Announcement of the Chairman of the Council of State of 16 February 1976 on the promulgation of the unified text of the Constitution of the Polish People's Republic adopted by the Legislative Sejm on 22 July 1952 (Journal of Laws of the Republic of Poland, no. 7. 1976, item 36)].
13. Odnowione “Alternatywy 4” bez cenzury [Renewed “4 Alternative Street” without censorship], available at: <https://centruminformacji.tvp.pl/16757617/odnowione-alternatywy-4-bez-cenzury> (accessed on 23.06.2023).
14. Ostrowska D. The Carnival of the Absurd: Stanisław Bareja's Alternatywy 4 and Polish Television in the 1980s, [In:] *Popular television in Eastern Europe during and since socialism*, Imre A., Havens T., Lustyik K. (eds.), Routledge Taylor & Francis Group. New York, London: 2013, pp. 65-80.
15. Popielec (serial fabularny) [Ash Wednesday (a narrative serial)], available at: <https://film-polski.pl/fp/index.php?film=123853> (accessed on 23.06.2023).
16. Roszkowski W. Historia Polski 1914-1990 [History of Poland 1914-1990], Wydawnictwo Naukowe PWN (Polish Scientific Publishers PWN). Warszawa: 1992.
17. Samsonowska H. Fabularny film telewizyjny – wartości i funkcje [Television films - their valours and function], “Nowe drogi”, no. 8 (339). 1977, pp. 171-180.
18. Uchwała Rady Państwa z dnia 19 grudnia 1982 r. w sprawie zawieszenia stanu wojennego (Dz. U., nr. 42. 1982, poz. 275) [Resolution of the Council of State of 19 December 1982 on the suspension of martial law (Journal of Laws of the Republic of Poland, no. 42. 1982, item 275)].
19. Uchwała Rady Państwa z dnia 20 lipca 1983 roku w sprawie zniesienia stanu wojennego (Dz. U. 1983 nr 39 poz. 178) [Resolution of the Council of State of 20 July 1983 on the abolition of martial law (Journal of Laws of the Republic of Poland, no. 39. 1983, item 178)].
20. Ustawa z dnia 31 lipca 1981 r. o kontroli publikacji i widowisk (Dz. U. 1981 nr 20 poz. 99) [Act of 31 July 1981 on the control of publications and shows (Journal of Laws of the Republic of Poland, no. 20. 1981, item 99)].
21. Wielichowska M. Interpelacja nr 10062 do ministra kultury i dziedzictwa narodowego w sprawie polsko-niemieckiego serialu telewizyjnego pt. “Hotel Polanów i jego goście” [Interpellation No. 10062 to the Minister of Culture and National Heritage regarding the Polish-German TV series entitled “Hotel Polanów and its guests”], at: <https://orka2.sejm>.

- gov.pl/IZ6.nsf/main/43663A39 (accessed on 23.06.2023).
22. Zamach stanu (film fabularny) [Coup d'état (a narrative film)], available at: <https://film-polski.pl/fp/index.php?film=12939> (accessed on 23.06.2023).
 23. Zamach stanu (serial fabularny) [Coup d'état (a narrative serial)], available at: <https://film-polski.pl/fp/index.php?film=124008> (accessed on 23.06.2023).
 24. Zarządzenie Prezesa Głównego Urzędu Kontroli Publikacji i Widowisk z dnia 12 grudnia 1981 r. w sprawie zasad i trybu udzielania zezwoleń na rozpowszechnianie publikacji i widowisk oraz postępowania przy użytkowaniu zakładów, urządzeń i aparatów poligraficznych w czasie obowiązywania stanu wojennego (M.P., nr. 30. 1981, poz. 278) [Ordinance of the President of the Main Office of Control of Publications and Shows of 12 December 1981 on the rules and procedure for granting permissions for the distribution of publications and shows and the procedure for using printing plants, devices and apparatus during martial law (The Polish Monitor, no. 30. 1981, item 278)].

Wojciech Adam Świąch

E-mail: wojtek_swiech@tlen.pl

ORCID: orcid.org/0000-0002-6664-1674

**Манипулятивная природа визуальных медиа:
от рукотворных образов до генеративных дипфейков**

DOI: <https://doi.org/10.52603/arta.2023.32-2.17>

Rezumat

**Esența manipulativă a media vizuală: de la imagini create de om
la deepfake-uri generative**

Lucrarea explorează problemele manipulării și fiabilității informațiilor din mediile vizuale. Manipularea face parte din esența lor. Distorsiunile în mesaj apar dintr-o schimbare a atenției de la realitate ca atare la modul în care este văzut de alții sau cine și cum este reprezentat. Viziunea obiectivă este înlocuită de o prezentare a viziunii celorlalți în mediile vizuale. Acest lucru deschide posibilitatea manipulării și devine motivul creării de falsificări vizuale.

Modernitatea a devenit epoca post-adevărului. Media vizuală se îndreaptă din ce în ce mai mult către falsificarea totală odată cu dezvoltarea tehnologiilor digitale, inteligenței artificiale. Imaginea generată se dovedește a fi mai reală și de încredere decât realitatea în sine.

Această lucrare utilizează clasificarea imaginilor media vizuale în funcție de modul în care sunt create. Se încearcă identificarea cauzelor distorsiunilor în reprezentarea realității în diferite etape ale dezvoltării mediilor vizuale. Articolul analizează modul în care tehnologiile de creare a imaginilor vizuale afectează dezvoltarea practicilor manipulative și de falsificare care subminează credibilitatea mesajului vizual.

Cuvinte-cheie: media vizuală, manipulare, imagine, imagine tehnică, imagine digitală, imagine generativă, deepfake, rețele neuronale, autenticitate.

Summary

**The manipulative essence of visual media:
from man-made images to generative deepfakes**

The paper explores the problems of manipulation and reliability of information in the visual media. Manipulation is part of their essence. Distortions in the message arise from a shift in attention from reality as such to how it's seen by others or who and how it's represented. The objective vision is replaced by a presentation of the vision of others in visual media. This opens up the possibility of manipulation and becomes the reason for the creation of visual falsifications.

Modernity has become the era of post-truth. Visual media are increasingly shifting towards total falsification with the development of digital technologies, artificial intelligence. The generated image turns out to be more real and reliable than reality itself.

This paper uses the classification of visual media images based on how they are created. An attempt is made to identify the causes of distortions in the representation of reality at different stages of the development of visual media. The article analyzes how the technologies of creating visual images affect the development of manipulative and falsifying practices that undermine the credibility of the visual message.

Keywords: visual media, manipulation, image, technical image, digital image, generative image, deepfake, neural networks, authenticity.

В настоящее время, в век, характеризующийся визуальным поворотом в культуре, визуальные медиа играют все большую роль в жизни людей. Тот образ реальности, который презентуют визуальные медиа, безусловно, упрощен, опосредствован и обработан чьим-то мнением. Как бы ни был он убедителен и реалистичен, он есть продукт манипуляции,

вольно или невольно вводящий зрителя в заблуждение, в пространство искажений, в мыслимый или воображаемый мир. Критики не просто выявляют факты манипуляции, они пытаются установить ее границы и обозначить новые области ее проявления.

Манипулирование составляет суть визуальных медиа. Они никогда не интересо-

вались действительностью как таковой и не пытались ее отразить. Они никогда не были зеркалом. Их видимая зеркальность только покров, либо упрощающий коммуникацию, либо устраняющий недоверие к представляемому. Внимание визуальных медиа было сосредоточено или на том, как реальность видят и конструируют другие, или на том, как в ней хотят выглядеть те, кто становится объектом внимания. Попадающее в их поле зрения событие должно быть таким, чтобы его хотели увидеть другие, а личность, играющая роль в событии или представляющая его, стремится к тому, чтобы привлечь к себе и к событию внимание большинства. В результате визуальные медиа никогда не ставили задачей отражать видимый мир объективно. Их задача заключалась в осуществлении коммуникации и в возбуждении интереса к информации, к тому, что они репрезентируют.

Визуальные медиа не только фиксируют и показывают то, что «лидеры мнений» считают важным, но и подают те или иные моменты как важные для человека и общества. Второстепенный, незначимый факт или персонаж, представленный визуальными медиа, тут же приобретает особый статус. При этом понятие «важного» определяется исходя не из значимости содержательной составляющей, а из масштабности, эффектности и яркости происходящего, из формы его подачи. В этой ситуации степень важности перестает определяться тем, что предъясвляет реальность, значимостью и масштабностью самого события. Она измеряется по отношению к ранее предъясвленному, к тем моментам, которые были поданы медиа как важные. В результате визуальные медиа начинают соотносить себя не с действительностью, а с репродуцированными ими образами, то есть по отношению к той картине мира, которая ими была создана. Представляя образ реальности, визуальные медиа заслоняют его до такой степени, что транслируемая ими картина мира воспринимается как сам мир, как некое подлинное пространство бытия. Это создает ситуацию «визуального поворота», о которой заговорили теоретики визуальных медиа в конце XX века. Вследствие этой подмены человек перестает декодировать транслируемые визуальными медиа сообщения и начинает воспринимать их как истинные образы мира.

Проблема манипуляции в визуальных медиа уходит в глубь веков и нельзя сказать, что в их истории был период, связанный с объективной репрезентацией. Искажение происходило не из-за наличия шума в канале передачи информации или ее кодификации, а за счет смещения внимания с реальности как таковой, на то, как ее видят другие, или того, кто и как ее репрезентирует. В результате объективное видение было заменено на представленные видения других, видение, опосредованное и смоделированное, то есть презентуемым образом. Это открывает возможность для манипуляций и фальсификаций.

В доцифровой период развития визуальных медиа, в силу технических ограничений создания презентуемого образа события, оставались зоны, свободные от манипуляций. С развитием цифровых технологий и появлением систем искусственного интеллекта (ИИ) визуальные медиа все больше смещаются к тотальной манипуляции, где генеративный образ оказывается более реальным и достоверным, чем сама реальность. В результате современность стала эпохой постправды, связанной с информационными войнами и дипфейками, направленными на манипулирование общественным мнением, а визуальные медиа в силу их тотальности в современном мире играют в этом главенствующую роль.

Система образов

Под образом мыслится не просто особая разновидность знака, а некая система или то, что М. Фуко назвал «порядком вещей» [7]. В. Флюссер соотносил образ с означающей поверхностью, обладающей двухмерностью, на которой происходит представление в условной, перекодированной форме обладающего четырехмерностью пространства-времени. Воспринимая образ, глаз зрителя скользит по поверхности или структуре образа и сканирует ее. Из этого возникает значение образа, представляющее собой «синтез двух интенций: той, что манифестирована в образе, и интенцией зрителя» [6, с. 7]. Поэтому образы «предоставляют пространство для интерпретаций» [6, с. 7].

У. Дж. Т. Митчелл выделяет следующие типы визуальных образов: графический, оптический, перцептуальный, ментальный и вербальный. Он не сводит понятие образа к

изображению, как это делает Флюссер, или материальному подобию, а мыслит его как объект духовного сходства. Образ предстает сущностной реальностью, и только в процессе искажения он оказывается связан с телесным или с материальной формой. Следовательно, подлинный образ – это образ духовный или ментальный. Тогда как перцептивно воспринимаемый образ является ложным или редуцированным, так как возникает вследствие перевода или перекодировки идеи в материальную форму. В процессе перевода идея может быть искажена или неточно передана, соответственно неверно интерпретирована. Видимый, воспринимаемый образ вторичен по отношению к образу-идее. Он может рассматриваться как препятствие в понимании истинного, как искажающее сущностное.

В работе используется классификация визуальных образов на основе способов их создания. Соответственно выделяются рукотворные или мануальные образы, технические или аппаратно продуцируемые образы, цифровые (композитивные) образы и генеративные образы, созданные с применением ИИ. Данное деление условно, так как, рассматривая рукотворные образы, можно выявить те, что продуцируются с участием технических средств или механического инструментария, к примеру, изображения, создаваемые печатными способами или с применением оптического инструментария (палатка Кеплера или камера люсида). Роль человека, его мастерство при создании этих образов является доминантным, а технический инструментарий носит вспомогательную роль. Его влияние на качество образа, хотя и есть, но оно не столь велико. Тогда как при создании аппаратно продуцируемых образов, например фотографий, главенствующая роль отводится инструментарию. Его технические параметры играют существенную роль при производстве цифровых образов. При производстве генеративных образов главенствующую роль играет уже не столько инструментарий, сколько качество машинного алгоритма. Программа пишется человеком, но это вовсе не значит, что тот, кто создал программу или написал цифровой код, будет являться автором цифровых изображений.

Традиционное изображение и начало визуального поворота

Средневековые мыслители полагали, что постижение истинного возможно через видимый образ. Это же нашло отражение в размышлениях В. Флюссера: «Изображения выступают посредниками между миром и человеком ... <они> берут на себя обязанность сделать мир представимым для человека. Но как только они это делают, они встают между миром и человеком» [6, с. 8].

Создавая произведение (сообщение), автор показывает вид из субъективной реальности. Занимая пограничное положение, его взгляд направлен либо к образам субъективного мира, будь то пространство памяти, чувственных переживаний и ощущений, рефлексий или ассоциаций, либо в сторону объективного мира, на события реальности. Но и событие реальности виделось и репрезентировалось, исходя из занятой субъектом позиции. В результате образ реальности психологизировался. Реальность представлялась не такой, какая она есть во всей ее полноте и многогранности, а такой, какой она была пережита художником, какой она была видима с точки зрения психологии субъекта. В появлении технически создаваемых образов виделось сопротивление контролю субъективного.

Наличие фактора субъективности порождало споры о степени достоверности и объективности изображаемого или репрезентируемого, передаваемого медиа. Зачастую эти дискуссии становились спорами о стиле и методе, степени условности и приемах кодификации информации, заложенной в сообщении.

Стремление репрезентировать сущностное, перевести невидимое в область видимого, способствовало развитию медиальных практик и технологий репрезентации.

Начиная с открытия прямолинейной перспективы, европейскому сознанию казалось, что был найден способ достоверного представления истины. В ее основе лежал математический расчет, предлагающий систему, описывающую и конструирующую модель того, как человек видит мир. Эта искусственная система лишила человека естественного биполярного зрения, заменив его на «циклопическое» видение. Но человек Возрождения был очарован новой системой репрезентации. Живопись стала цениться выше остальных

искусств, так как она репродуцирует естественное видение. Леонардо да Винчи уподоблял ее зеркалу. Он полагал, что живопись не только подражает природным объектам и запечатлевает их отражения, «испускаемые» ими образы, но и делает это с помощью техники и технологии, научных средств представления, которые обеспечивают созданному образу истинность [2, с. 27].

Образы, создаваемые по законам прямолинейной перспективы, не были точны и объективны. И не потому, что была не совершенная система или неверен сам принцип, а потому, что перевод «испускаемых» объектом образов в материальную форму осуществлялся человеком, вносящим в силу несовершенства своего мастерства упрощения и искажения, человека, склонного к манипулированию под давлением тех обстоятельств, в которых он находился.

Технический образ как основа достоверности репрезентируемого

Увлеченная поисками способов презентации истинного европейская наука (и практика) стала искать способы нивелирования субъективного начала как искажающего фактора и разрабатывать механические и аппаратные технологии фиксации видимого, в которых субъективное начало было бы устранено.

Вера в достоверность оптического изображения и передаваемой с помощью него информации была порождена фотографической техникой и способом производства образов. В момент появления фотографии казалось, что найден способ, когда реальность может быть запечатлена без участия человека в автоматически производимых снимках и мгновенно, без временной дистанции между свершением события и его репрезентацией. Неслучайно С. Морс считал образы с дагерротипов «по-рембрандтовски совершенными» [10, р. 23], а Э. Гомбрих полагал, что фотоаппарат посредством механизации системы прямолинейной перспективы реализует объективное представление, естественное видение в естественных знаках [1].

Механически-химический способ создания визуального образа мыслился как устраняющий шум в канале, нивелирующий или, по крайней мере, сводящий к минимуму субъективное начало как искажающий фактор.

Исходя из аппаратной природы технического образа, искусствоведение разрабатывало принципы, на которых строилось понимание достоверности репрезентируемого в сообщении. Если в классическом искусстве критерии достоверности и объективности постоянно пересматриваются в зависимости от восприятия объективной и художественной реальности, то в отношении технического образа доцифрового, аналогового периода эти критерии считались константными благодаря способу его создания. Он имел механический характер. Камера беспристрастно фиксировала происходящее, а вернее фрагменты реальности, находящиеся в поле ее зрения. В результате это породило иллюзию, что фотографический образ обладает достоверностью.

Стало быть, фотографические образы вроде бы и не являются символами, которые нужно расшифровывать. Они содержат симптомы мира, который, хотя и опосредованно, через кадр, как некое отверстие, можно рассмотреть. В результате зритель полагает, что технически созданное изображение — это не образ, а окно, магическое зеркало, позволяющее ему видеть и познавать мир. Это зеркало — новый оптический инструментарий, не только расширяющий естественное видение, но и замещающий его на техническое.

Оптический инструментальный образ становится для человека идеальным посредником между ним и миром. Он воспринимается как наиболее точный ориентир для человека в мире [6, с. 8].

Соответственно, как говорит В. Флюссер, человек критикует технически созданные образы не как образы, а как мировоззрение. Его критика направлена не на анализ их создания, а на анализ мира, причем опосредованного, не истинного, а репрезентируемого. Человек перестает видеть мир реальным, таким, какой он есть. Он начинает воспринимать его через образ, созданный техническими средствами. Некритическое отношение к техническому или оптическому образу несет опасность. Она в том, что объективность такого образа — чистая иллюзия, поскольку этот образ, как и все образы, не только символичен, но и представляет еще более абстрактный комплекс символов.

В традиционном образе легко увидеть символический характер, так как здесь между

образом и его значением внедряется человек, его создающий. Он сначала в голове создает образ-символ и затем переносит его при помощи инструментария (кисти и красок, карандаша, пера и т. д.) в реальность на некий носитель, на котором он его фиксирует в том или ином материале.

В случае технических образов все не так очевидно. Хотя и здесь между образом и его значением стоит аппаратная составляющая (фото или цифровая камера, компьютер) и использующий их человек. Запечатленный образ реальности обладает индексностью, благодаря чему изображение наделяется статусом достоверности. Инициатор съемки в отличие от традиционных способов создания образа не может вмешиваться непосредственно в процесс получения оптического изображения как такового, то есть он не может оставлять на носителе свой мануальный след. Создаваемый техническими средствами образ отстранен от создателя. Художник подключается не на этапе фиксации реальности на носитель, а на этапе создания сообщения из полученных образов. Хотя субъективное начало проявляется еще до момента фиксации и связано оно, например, с выбором точки съемки, крупности, освещения и момента съемки. Но после съемки художник или фотограф получал возможность редактировать технический образ и манипулировать полученным «сырым» материалом для создания из его фрагментов сообщений, воспринимаемых как достоверные благодаря индексности исходных «сырых» образов.

О такой процессуальности говорил Дзига Вертов. Он полагал, что задача документалиста заключается не в фиксации реальности, а в ее препарировании и преобразении. Реальность, собранная из многочисленных фрагментов, обладает, согласно Вертову, большей витальной силой, нежели отдельные индексные образы. Но монтажный способ работы с образами реальности открывает пути для манипулирования, и в первую очередь, манипулирования смыслами. В этой связи достаточно вспомнить эффект Кулешова.

Стремление устранить субъективное начало стало определяющим в понимании достоверности и подлинности репрезентируемого. Создавалось устойчивое убеждение, что, чем меньше будет субъективности в запечатленном образе, чем меньше будет автор

вмешиваться в процесс создания сообщения из оптических образов, тем более достоверным оно будет, тем больше в нем будет истинного отражения реальности. Этот принцип был положен в основу документального кино представителями *cinéma-vérité* с их призывом к невмешательству в фиксируемые события, отстраненному и беспристрастному их отражению, без проявления какой-либо заинтересованности. Но по мнению Ст. Бруцци, отстраненное наблюдение и объективность не являются синонимами [8, р. 74].

Технические образы воздействуют магически, они провоцируют зрителя к проекции этой нешифруемой магии на внешний мир. Магическое очарование техническими образами наблюдается повсеместно: в том, как они меняют нашу жизнь, как мы пребываем под воздействием этих образов. Их магия направлена не на внешний мир, а на то, чтобы изменить наши понятия о мире. Эта магия – абстрактная мистификация. Функция технического образа состоит в том, чтобы освободить зрителя от необходимости понятийного мышления, замещая историческое сознание магическим, понятийную способность – воображением.

Технические образы не вводят традиционные образы и представления в повседневную жизнь, но замещают их репродукциями, занимают их место. Они не сохраняют знание, не делают его общедоступным, но фальсифицируют его, поскольку переводят научные представления и высказывания в положение вещей, то есть в образ, по отношению к которому у зрителя нет практики декодификации, а соответственно, стремления их понимать, есть только скользящее по поверхности восприятие, не проникающее вглубь, в скрытую за внешней иллюзией суть.

Цифровой образ и развитие манипулятивных технологий

С приходом цифровых технологий оптические медиа более не могут рассматриваться как средство, оперирующее достоверными образами. Цифровые технологии предоставляют неограниченные возможности не только для вмешательства в создаваемый аппаратными средствами образ, но и для манипулирования проявлениями реальности.

В цифровом образе реальность не фиксируется, а кодируется, то есть описывается

с помощью математических функций и алгоритмов. Именно поэтому можно слышать, что «цифровое изображение ничего не изображает, так как является кодированным и, соответственно, не запечатлевает и не воспроизводит физическую реальность. На уровне „содержания” изображения, которое часто симулирует или изображает нечто реальное, это спорно, но на уровне его создания совершенно верно» [4, с. 47]. Цифровой фотокадр, а соответственно и видео, подвержен автоматической манипуляции (премодерации), так как в камере происходит автоматическая обработка информации, выбор наиболее лучших параметров съемки, настройка уровней контрастности и цветокоррекции, автоматическая фокусировка на объектах и избавление создаваемого снимка от всего того, что согласно программе съемки будет определено как информационный шум. Все это лишает цифровой фотокадр и презентуемый им образ уже на уровне его создания случайности и индексности. Цифровая камера подстраивает фиксируемый ею образ реальности под заранее заданные параметры качества.

Цифровой образ отражает реальность лишь с некоторым допустимым приближением. Чем больше он приближается к реальности, чем более точно и объемно он ее отражает, тем меньше пространственной (или временной) дискредитации, тем больше будет элементов изображения на каждый его сегмент. Степень приближения ограничена техническими параметрами, такими как объем памяти носителя, дисковое пространство компьютера, емкость цифрового изображения.

Цифровой образ подвержен алгоритмическим манипуляциям, он программируем, не обладает константностью и закрытостью. Он предстает открытой структурой, позволяющей изменять исходную информацию. Конфигурация пикселей исходного материала может быть изменена бесчисленное количество раз. Пиксель – это логическая граница разрешимости и исходный материал цифровых образов. Будучи световыми точками, они «по своей природе не нуждаются в физическом объекте для „изображения” и подчиняются принципу сопряжения с реальным миром» [4, с. 48]. Являясь дискретными единицами, пиксели обеспечивают модульную структуру цифровых образов, где каждый отдельный

элемент существует самостоятельно, но при этом он часть общего. Такая структура позволяет производить манипуляции отдельными элементами целого. Но даже при этом образ будет претерпевать изменение.

По отношению к цифровым образам нельзя больше говорить об отображении, поскольку каждый пиксель, являясь частью целого, существует на экране изолированно и является объектом манипуляции. Если ранее манипуляции могли происходить с большими формами, с составляющими частями технического образа и человек, напрягая свой зрительный потенциал, мог обнаружить их, то с заменой аналогового изображения на цифровое, состоящее из отдельных пикселей, не связанных между собой внутренними связями, это становится невозможным. Зрительный аппарат человека не обладает такой степенью приближенного видения. Изменения и манипуляция идут на столь микроскопическом уровне, что он просто не может увидеть следы манипуляции без соответствующего инструментария.

Цифровые образы не связаны со средой, в которой репрезентируются. Еще одной особенностью этих образов является подверженность их транскодированию, то есть переводу их из одного цифрового формата в другой. Причем перевод не предполагает сохранение исходной информации. Она может быть безвозвратно потерянной за счет сжатия. Транскодирование есть автоматическая форма манипуляции.

Цифровой образ, как и сообщение, созданное на его основе, обладает разными формами интерактивности: рассмотрения образа с увеличением или сжатием, интервенции в само сообщение или образ с целью доработки, изменения или перекодировки, изменения среды трансляции, формы воспроизведения, вписывания в новые контексты и т. д.

Созданное на основе цифровых образов сообщение больше не обладает однозначной достоверностью, все вызывает сомнение, любой фрагмент запечатлеваемой реальности может быть подвержен обработке. Но потеря достоверности происходит не только из-за возможности обработки исходного материала, но сам способ его получения, хотя и остается аппаратным, предполагает изначальную манипулятивность. В теории передачи

дискретных сообщений процесс цифровой модуляции или манипуляции представляет преобразование последовательности кодовых символов (условных знаков) в последовательность элементов сигнала.

Фотография сформировала устойчивое представление о достоверности кадра, несмотря на разные способы манипулирования изображением (за счет оптики, фильтров, способа проявки и печати, ретуши и т. д.). Но цифровая техника и технологии не оставили камня на камне от этой веры. Цифровой образ – это результат машинного алгоритма, переводящего световую волну в цифровую информацию, открытую для изменения. Ключевая особенность цифрового образа состоит в отсутствии различия между оригинальным, полученным при фиксации реальности, и его копией. Специфика создания цифрового образа в отличие от аналогового обуславливает отсутствие объективных (физических) доказательств наличия того события, которое запечатлено и репрезентировано в цифровом образе. Во-первых, в процессе получения цифрового образа не участвует физический носитель, на котором остается след события реальности, как в случае с аналоговыми технологиями. Во-вторых, цифровой образ может быть технической манипуляцией и симулякр, представляющим альтернативную реальность и смоделированное событие.

Цифровое изображение синтетично по своей природе. Оно возникает в процессе обработки «сырого изображения» или его моделирования в одном из графических редакторов. Цифровое изображение сочетает в себе элементы, захваченные объективом, с графическими элементами, которые могут быть как отрисованы вручную, так и сгенерированы. Поэтому У. Митчелл считал любое цифровое изображение симуляцией [9]. Согласно его мнению, технические аналоговые образы отличаются от цифровых тем, что первые – репрезентативны, а вторые презентативны.

Цифровой образ обладает двойственностью. С одной стороны, при его создании может устраняться субъективное начало. Роль человека может сводиться к написанию кода. Но с другой стороны, к созданию цифрового образа вновь привлекается человек. Манипулируя информацией, он создает композитивный цифровой образ. Этот образ «возвраща-

ет» человеку роль создателя изображения, которой он лишился с появлением фотографии. Но цифровой образ не несет в себе мануального следа, не сохраняет информации об авторе и этапах создания, что характерно для образов дотехнического периода.

Из-за открытости полномочия цифрового образа как агента реальности и оптического документа уменьшаются, как и подрывается доверие к нему со стороны участников коммуникации.

Специфика цифрового образа позволяет применять разнообразные манипулятивные приемы. В одном случае это акцентируется, формируя новую эстетику, а в другом манипуляции скрываются перцептивными эффектами, рождающими иллюзию достоверности. Это открывает возможность создания разнообразных провокаций и фейков.

Обработка цифровых изображений – это техника фальсификации, не оставляющая следа от манипуляций. Цифровой образ существует в виде дискретных рядов чисел. Вследствие этого, можно прибегнуть к ретуши или модификации как всего изображения, так и отдельных его элементов, не несущих репрезентативной информации, а лишь оптическое содержание, поскольку пиксель цифрового изображения меньше, чем зерно фотопленки. Теперь любой единицей изображения можно манипулировать так, что последствием будет отсутствие последствий. Цвет, резкость, тон изображения, его контрастность могут быть мгновенно преобразованы, отдельные фрагменты удалены, дублированы, или в них могут быть интегрированы «осколки» других изображений. Визуальные слои разных образов могут накладываться или сливаться, создавая композитивное изображение, являющее новую вымышленную или симулятивную форму реальности. Можно создавать не просто ретушированный, реконструированный образ реальности, но и образ псевдорéalности, обладающий всеми признаками достоверности и убедительности. Эта реальность не выглядит ни искусственной, смоделированной, ни подлинной. Она, сохраняя единство пространственных и временных последовательностей, выглядит сомнительной, и даже при избыточной детализации дематериализованной.

Технологии цифровой обработки изображений способны восстановить измененные

образы. Методы, подобные анализу рядов Фурье, делают возможным улучшение изображений, объективное восприятие которых было затруднено. Изображения при этом становятся чище, структура данных оптимизируется, поверхности кажутся разглаженными, края обретают четкие контуры. Главная задача преобразования изображения заключается в очищении сигнала от шума. При такой обработке исходных данных понятие манипуляции утрачивает свой критический смысл. Цифровая обработка всегда есть манипуляция.

На фоне массового распространения программ манипуляций с оптическими образами появились технические возможности доказательства их подлинности. Но эти технологии дорогостоящи и доступны единицам, тогда как массовому зрителю остается только доверять тому, кто снимал и кто распространял визуальное сообщение. Как отмечает Кр. Пол, «тот факт, что цифровой медиум позволяет беспрепятственно воссоздавать и видоизменять реальность, похоже, только усилил сомнения в том, что какое-либо изображение можно считать аутентичным» [4, с. 36].

Потеря веры в достоверность оптически репрезентируемого мира в визуальных медиа рождает у зрителя неосознанное чувство тревоги. Согласно У. Дж. Т. Митчеллу, ощущение тревожности есть следствие размытия границы между причинно-следственными связями, между объективностью и субъективностью [9, p. 12].

Сеть способствует не только распространению манипулятивного визуального контента, но и позволяет выявлять и останавливать попытки искажения смыслов. Выкладываемый в сеть цифровой образ более не дистанцирован во времени от презентуемого события реальности. Он уничтожает разрыв между производством и потреблением, сам процесс становится интерактивным. Свидетелями событий могут быть не только профессионалы, для которых их фиксация есть род деятельности и которые вовлечены в манипулятивные игры, но и случайные люди, оказавшиеся на месте события. Зафиксированные ими события, размещенные в сети, создают условия для ограничения манипулятивности и прозрачности коммуникационного процесса. Такие образы становятся одним из средств в обнаружении источника фэйковой информации, искажающей реальную картину.

В современном мире критически падает доверие к сообщению. Тот, кто входит в сеть или имеет дело с техническими образами, отдается на волю манипуляционной анархии, при неработающих механизмах контроля и фильтрации. Полезное знание и паранойя, достоверный снимок и сфабрикованная иллюзорная подделка идут рука об руку. На место истины приходит условное доверие к источнику информации. В пространстве постправды не только возрастает чувство скептицизма, но оно перерождается в открытую враждебность и постоянное, довлеющее чувство угрозы. Утрата доверия становится причиной дестабилизирующих процессов в обществе. Поэтому проблема верификации становится одной из ключевых для всех участников коммуникативного процесса.

Всегда можно проверить информацию, получая ее из разных источников. Надежность достигается через избыточность. Но конкуренция источников создает иллюзию доверия к получаемой информации. Пользующиеся доверием источники не гарантируют свободу от манипуляционных технологий. Одно дело, если эти манипуляции касаются внешней формы, поверхностного слоя технического образа, не затрагивая его содержательной стороны, не внося изменения в элементы, несущие сущностную информацию. Но даже в этом содержатся сведения, которые могут являться значимыми, и их изменение может обернуться модификацией или потерей глубокой информации и стать причиной появления фальсификации.

Не верь тому, что видишь: дипфейки и генеративные образы как инструменты ложной визуальности

С цифровизацией объективность, индексность и достоверность образов оказываются под вопросом. Особенно актуальным это становится в связи с приходом технологий на базе ИИ и нейронных сетей (GAN).

Благодаря ИИ, способному продуцировать генеративные изображения, понять, где образ — отражение реальности, а где симулякр, практически невозможно без программного инструментария.

Еще совсем недавно нейронные сети только учились воспроизводить образы, не обладающие индексностью. Создаваемые ими изобра-

жения никогда не существовали в реальности. Они были полностью аппаратным продуктом, результатом манипулятивных процессов и «плодом машинного воображения». На первых этапах они были несовершенны и это позволяло усомниться в их достоверности. В основном использовался подход, основанный на компиляционном синтезе образов (их составляющих), имеющихся в сети или в библиотеке изображений. Параллельно получили развитие технологии, основанные на параметрическом синтезе и обработке текстового запроса.

Нейронные сети применяют для производства видеоконтента. Анализируя наборы образцов, сеть-генератор может имитировать мимику, манеру поведения, голос и интонации человека, характер съемки, параметры освещения и т. д., либо переносит информацию с одного видео на другое. Примером такого подхода стала технология *deepfake*, позволившая создавать высокореалистичное генеративное изображение. С ее развитием качество дипфейкового контента более не является критерием достоверности, так как создается генеративное изображение очень высокого качества и распознать подделку невозможно.

Изначально программы ИИ работали с записанной информацией, но в 2017 году появились технологии, работающие с видео в реальном времени. Разработчики Стэнфордского университета создали программу, которая генерирует записанные видеоматериалы с потоковым видео и изменяет его в реальном времени. Кроме того, была создана программа *Face2Face*, позволяющая «захватывать» мимику и эмоции живого человека (актера) в реальном времени и эксплицировать их на лицо человека из записанного видеоматериала.

Ученые из Вашингтонского университета предложили программу, способную в реальном времени в видео менять артикуляцию у человека, в буквальном смысле манипулируя его речью и заставляя его произносить текст с иным смыслом [13].

Разработчики программ из обоих университетов на демонстрационном видео заставили ведущих политических лидеров США, в одном случае это был Дж. Буш, в другом Б. Обама, «говорить» вещи, которые они никогда в реальности не произносили.

С момента появления в 2017 году технология моментально приобрела скандальный

ореол. У экспертов она вызывает серьезные опасения, связанные с подрывом стабильности в обществе и его безопасностью, так как она активно используется в преступных целях: для шантажа, дискредитации влиятельных людей, кибербуллинга, политических манипуляций. Основная угроза общественному дискурсу от генеративных фейковых изображений и видео заключена в их способности манипулировать массовым сознанием за счет того, что ложное мимикрирует под истинное и замещает его собой.

Сегодня на рынке существуют различные программы на основе технологий ИИ, используемые как для изменения исходного образа (*face swape*, *MyHeritage*, *Doublicat*, *DeepNudes*, *Reface*, *DeepFaceLab* от компании Windows, российская *FaceApp* или китайская *Zao*), так и для создания визуальных симулякров (*Bing Image Creator*, *Dall-e* или *BlueWillowAI*)

Если в 2017 году опасение вызывали заполнившие сеть дипфейковые видео, то уже в 2019 году опасения вызывала технология *fake face*, позволяющая создавать неотличимые по реалистичности образы несуществующих людей. Продуцируемые нейронными сетями генеративные образы создавались не на основе изменения отдельных элементов реального изображения в исходном материале, а по принципу генерирования нового виртуального образа на основе анализа предлагаемого материала.

Программы на основе применения ИИ направлены на продуцирование манипулятивного поддельного визуального контента. ИИ замещает образ реальности высококачественным сгенерированным симулякром. Он оказывается более убедительным, чем сама реальность и потому вызывает доверие. Строя свое мировосприятие на генеративном контенте, человек оказывается внутри матрицы. Генеративный образ утрачивает претензию на объективность, что подрывает сами основы онтологической реальности изображения и видео.

GAN могут не только создавать визуальные образы, но и дорисовывать недостающие части изображения, компилировать образ из нескольких, разбирая на составные элементы и интегрируя их в новые образы, а также генерировать видео на основе уже имеющихся. Генеративное видео получается, когда часть процессов делегируется компьютерным тех-

нологиям и сетевым платформам. В этом случае нейронные сети используют предоставленный реальностью исходящий материал в виде информации. Работая с этим материалом и переосмысливая его, нейронные сети формируют сгенерированный образ, несуществующий в реальности, но с высокой степенью имитационности. Несмотря на перцептивный реализм, дипфейковые образы не обладают индексностью.

В ситуации с генерируемыми образами и участием в их продуцировании нейронных сетей человек, как творец, устраняется. Он задает лишь изначальный алгоритм, нейронная сеть сама принимает решение и генерирует образ-симулякр.

Ян Гудфеллоу еще в ноябре 2017 года заявил, что нейронная сеть обладает «воображением и самоанализом» и «генератор, работает настолько хорошо, что не полагается на отзывы людей» [11]. Это дало повод говорить об ИИ как о «творческой программе».

В 2019 году на рынке появилась новая технология на основе ИИ GauGAN, позволяющая преобразовывать наброски и эскизы в фотореалистичные изображения [12]. В названии технологии преднамеренно заложена творческая составляющая, сеть воспринимается как творящий объект, предлагающий не продукт машинного алгоритма, а художественный образ сгенерированной реальности. Но и в этом случае инициатором создания образа оказывается человек, предлагающий начальный, почти пиктографический образ-рисунок, который инженеры Nvidia называют «картой сегментации». На его основе сеть генерирует изображение, предлагая образ виртуальной реальности в координатах объективного мира.

Программы на основе GAN показывают не очень большое разнообразие типов изображений при генерации. На их место пришли диффузионные модели, обладающие стабильностью и вариативностью при генерации изображений. К числу таких программ, продуцирующих генеративное изображение по текстовому запросу, относятся Midjourney, Stable Diffusion и мультязычная Kandinsky 2.0. Они существуют в виде бота, генерирующего изображение в соответствии с текстовым запросом пользователя, а также способного совершенствоваться, уточнять созданные ею образы. Результат генерации зависит не от

исходных изображений, а от качества текстового задания (prompt engineering).

Различие генеративного образа от цифрового, композитивного состоит в том, что при его производстве устраняется субъективное начало, то есть человеческий фактор. Образ, созданный сетью, является полностью машинным. Для сети образцом выступает либо сама реальность, но воспринятая или зафиксированная цифровым глазом, либо созданное ранее изображение, то есть в любом случае система информации, а не оптическая иллюзия.

Генеративное реалистичное изображение, являясь подделкой, перцептивно воспринимается как подлинное. Перцептивная достоверность срывает как то, что упрощает восприятие сообщения. Упрощение является одной из ключевых манипулятивных техник. Массовое сознание активнее реагирует на понятную, легко воспринимаемую информацию. Благодаря перцептивному реализму и тиражированию визуальных стереотипов генеративный образ оказывает манипулятивное воздействие на зрителя, неспособного отличить подделку от оригинала. Манипулирование зрителем через генеративное изображение основано на принципах «подталкивания» аудитории к нужному для манипулятора поведению. Потеря доверия к визуальным медиа и образам ведет не только к «информационному апокалипсису», когда люди перестанут верить большей части мультимедийных материалов, которые они видят в различных источниках и каналах. Это порождает тотальное недоверие к реальности, так как ее образ и представление о ней формируется визуальными медиа. Авив Овадье называет данную ситуацию «апатией реальности», когда люди, окруженные потоком постоянной дезинформации, начинают сдаваться и перестают обращать внимание на любую поступающую к ним информацию [14]. Другими словами, самая большая угроза заключается не в том, что людей обманут, используя генеративное изображение, а в том, что они начнут рассматривать все как обман, воспринимая даже подлинные образы и кадры как фальшивые.

Совершенно ясно, что современные визуальные медиа не могут существовать вне манипуляционных технологий, но, тем не менее, наше доверие к ним безальтернативно. Сегодня попросту нет времени сравнивать аудио-

визуальный отчет о событии с самим событием. Так что без доверия не обойтись, но оно постоянно подрывается. Чем совершеннее становится техника и технологии визуальных медиа, тем менее уверенным чувствует себя человек, сталкиваясь с ними, и тем меньше объективного знания остается у него о мире. Он незаметно для себя оказывается погруженным в виртуальную или альтернативную реальность, в смоделированный информационный пузырь. Поэтому наша культура сегодня поглощена проблемами разделения симуляции и аутентичности. Ей катастрофически не хватает достоверности, образов объективной реальности, инструментария и механизмов верификации. Отсюда и такой запрос общества на реалистичность и документальную репрезентативность. Достоверность, неспособная реализоваться в традиционных для нее формах, в связи с утратой доверия к новым медиа как средствам репрезентации истинного знания, прорастает в иных видах.

В связи с тем, что новые медиа с их инсценировочной мощью все глубже вторгаются в действительность, стремятся подменить собой реальность, нарастает тоска по «действительной» действительности, по истинной реальности. Но как ни парадоксально, и эту потребность удовлетворяют и старые, и новые медиа. В этом состоит тайна реалити-шоу, шокументаций, вуайрестического телевидения и кинематографа. В культуре и искусстве усиливаются тенденции конвергентности и порождаются гибридные формы на основе достоверной информации и репрезентирующей реальность образов. Это и документальная, мемуарная литература, нон-фикшен, докудрама, произведения в жанре вербатим, веб-документари и документальная анимация.

В мире тотальной симуляции люди становятся одержимыми поиском реальности. Не случайно в эпоху новых медиа действительное, настоящее, подлинное стремятся искать на улице, за пределами профессиональных студий. В данном случае улица является синонимом непрофессионального контента, созданного любителями, не имеющими доступа к техникам манипулирования или владеющими ими, но не в промышленных масштабах. Но эта действительность действительности практически всегда оказывается результатом мистификации.

Примечания:

- ¹ Н. Сосна предлагает использовать не технический образ, а техногенный [5]. Но таковым может быть не только образ, созданный с использованием аппаратной составляющей, но и возникающий в результате применения какой-либо технологии. В данном случае термин «техногенный образ» может пониматься в более широком понимании, включающем образы, созданные при помощи цифровых технологий.
- ² В. Флюссер полагает, что технические образы являются непрямыми производными научного текста [6]. Рукотворные образы он определяет как традиционные, что, на наш взгляд, не совсем точно, потому что со временем и цифровые образы можно будет назвать традиционными, когда это станет устоявшейся практикой. Тогда как технические образы следуют за текстами.
- ³ В названии технологии есть отсылка к имени французского художника экспрессиониста Поля Гогена (Gau).

Библиография:

1. Гомбрих Э. История искусства Издательство: Искусство XXI век, 2021 [Электронный ресурс] URL: <https://litresp.ru/chitat/ru/%D0%93/gombrih-ernst-gombrih/istoriya-iskusstva/35> (дата обращения 22.06.2023). / Gombrih Je. Istorija iskusstva Izdatel'stvo: Iskusstvo XXI vek, 2021.
2. Леонардо да Винчи. Книга о живописи мастера Леонардо да Винчи, живописца и скульптора флорентинского. Москва: ОГИЗ ИЗОГИЗ, 1934. / Leonardo da Vinci Kniga o zhivopisi мастера Leonardo da Vinci, zhivopisca i skulptora florentinskogo. – Moskva: OGIZ IZOGIZ, 1934.
3. Манович Л. Язык новых медиа. Москва: Ад Маргинем Пресс, 2018. / Manovich L. Jazyk novyh media. Moskva: Ad Marginem Press, 2018.
4. Пол Кр. Цифровое искусство. Москва: Ад Маргинем Пресс, 2017. / Pol Kr. Cifrovoe iskusstvo. Moskva: Ad Marginem Press, 2017.
5. Сосна Н. Техногенное изображение против текста/Синий диван. 2003. №3. С.233-239. [Электронный ресурс] URL: <http://sinjdivan.narod.ru/sd3rez2.htm> (дата

- обращения 22.06.2023). / Sosna N. Tehnogennoe izobrazhenie protiv teksta/Sinij divan. 2003. №3, с. 233-239./[Elektronnyj resurs].
6. Флюссер В. За философию фотографии. Санкт-Петербург: Издательство Санкт-Петербургского университета, 2008. / Fljusser V. Za filosofiju fotografii. Sankt-Peterburg: Izdatelstvo Sankt-Peterburgskogo universiteta, 2008.
 7. Фуко М. Слова и вещи. Архиология гуманитарных наук/[Электронный ресурс / Jelektronnyj resurs] URL: <https://gtmarket.ru/library/basis/5169/5170> (дата обращения 13.02.2023). / Fuko M. Slova i veshhi. Arhiologija gumanitarnyh nauk/Jelektronnyj resurs]
 8. Bruzzi S. New Documentary: A Critical Introduction (2). New York: Routledge. 2006.
 9. Mitchell W. J. The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era. Cambridge, 1992.
 10. One hundred years of photographic history: Essays in honor of Beaumont Newhall. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1975.
 11. Snow J. When It Comes to How We Consume News [Электронный ресурс/ Jelektronnyj resurs] URL: <https://www.technologyreview.com/2017/11/07/147903/ai-could-send-us-back-100-years-when-it-comes-to-how-we-consume-news/> (дата обращения 20.06.2023).
 12. Stroke of Genius: GauGAN Turns Doodles into Stunning, Photorealistic Landscapes//NVIDIA. [Электронный ресурс/ Jelektronnyj resurs] URL: <https://blogs.nvidia.com/blog/2019/03/18/gaugan-photorealistic-landscapes-nvidiaresearch/> (дата обращения 23.03.2023).
 13. Suwajanakorn S. M., Seitz St., Kemelmacher-Shlizerman I. Synthesizing Obama: Learning Lip Sync from Audio. [Электронный ресурс/ Jelektronnyj resurs] URL: <http://grail.cs.washington.edu/projects/AudioToObama/>(дата обращения 20.06.2023).
 14. Warzel Ch. Believable: The Terrifying Future Of Fake News [Электронный ресурс/ Jelektronnyj resurs] URL: <https://www.buzzfeednews.com/article/charliewarzel/the-terrifying-future-of-fake-news> (дата обращения 23.06.2023).

Natalia Krivulea

E-mail: vgik-anima@yadex.ru

ORCID: orcid.org/0000-0003-4580-1357

**ACADEMICIANUL IAKOV PRINTȚ (1891-1966) –
FONDATORUL ȘCOLII ENTOMOLOGICE MOLDOVENEȘTI**

DOI: <https://doi.org/10.52603/arta.2023.32-2.18>

Rezumat

**Academicianul Iakov PrintȚ (1891-1966) –
fondatorul școlii entomologice moldovenești**

Articolul este dedicat savantului remarcabil în domeniul entomologiei și protecției plantelor Iakov PrintȚ, care a adus o contribuție semnificativă la cercetarea biologiei și ecologiei filoxerei și la elaborarea sistemelor de protecție integrată la vița de vie. Profesorul I. PrintȚ a activat în diverse instituții științifice din fosta Uniune Sovietică (Azerbaidjan, Georgia, Federația Rusă, Moldova). În cadrul Laboratorului de zoologie a nevertebratelor (1957-1966) au fost efectuate studii bioecologice și sistematice, a fost realizată evidența și estimarea insectelor. În 1961, I. PrintȚ a fost ales în primul efectiv de membri titulari ai Academiei de Științe a RSSM, fiind înalt apreciat de comunitatea științifică internațională și națională. Contribuții semnificative în cercetarea entomofaunei au fost realizate de discipolii academicianului B. Vereșceaghin, P. Kiskin, S. Plugaru, I. Plugaru.

Cuvinte-cheie: Iakov PrintȚ, entomologie, filoxeră, protecția plantelor, Institutul de Zoologie, Academia de Științe a RSSM, școală științifică.

Summary

**Academician Iakov PrintȚ (1891-1966) –
founder of the Moldovan entomological school**

The article is dedicated to the outstanding scientist in the field of entomology and plant protection Ia. PrintȚ, who made a significant contribution to the research of the biology and ecology of phylloxera and to the development of integrated vine protection systems. Professor Ia. PrintȚ worked in various scientific institutions in the former Soviet Union (Azerbaijan, Georgia, Russian Federation, Moldova). Bioecological and systematic studies, as well as the registration and estimation of insects were carried out in the Laboratory of Invertebrate Zoology (1957-1966). In 1961, Ia. PrintȚ was elected in the first group of full-time members of the Academy of Sciences of MSSR, being highly appreciated by the international and national scientific community. Significant contributions in entomofauna research were made by the Academician's disciples B. Vereshcheagin, P. Kiskin, S. Plugaru, I. Plugaru.

Keywords: Iakov PrintȚ, entomology, phylloxera, plant protection, Institute of Zoology, Academy of Sciences of the MSSR, scientific school.

Problemele actuale de securitate ecologică, managementul rațional al naturii, controlul dăunătorilor în cultivarea plantelor obligă cercetătorii contemporani să aprecieze din nou rezultatele și materialele acumulate în procesul dezvoltării științelor biologice și agricole. În acest sens, istoria direcțiilor științifice poate fi apreciată și din perspectiva activității savanților remarcabili în calitatea lor de conducători ai școlilor științifice, prin dezvoltarea conceptelor concurente, prin polemici dintre aceste școli. „Tradițional, denumirea Școală științifică se aplică unei comunități științifice delimitate spațial, al cărei membri prezintă un set de trăsături în ceea ce privește gândirea știin-

țifică și metodele utilizate. Dar pentru ca o Școală să apară este nevoie de o masă critică de idei, intrate în coliziune și reciprocă acomodare” [5].

În 1904 a fost înființată „Societatea Naturaliștilor și Amatorilor de Științe Naturale din Basarabia” [23, pp. 3-4]. Membrii societății au fost persoane din diferite domenii, iar printre ei și E. E. Miller, medic de profil, autor al mai multor lucrări coleopterologice și lepidopterologice. În colaborare cu N. N. Zubovski, entomologul societății, au publicat în *Analele Societății* (1904-1917) liste cu specii de coleoptere și fluturi din mai multe familii. După schimbarea regimului politic în Basarabia în 1918, cercetarea entomofaunistică a

continuat, inclusiv a colecționarilor E. Miller și N. Zubovski. Rezultatele obținute au fost publicate în Buletinul Muzeului Național de Istorie Naturală (1926-1938), în colaborare cu A. Ruscinski [3; 4, p. 288; 8]. Lucrările prezintă și astăzi un interes deosebit pentru cercetătorii preocupați de studierea entomofaunei Republicii Moldova, de sistematizarea și descrierea colecțiilor care sunt în gestiunea Institutului de Zoologie al AȘM, a Universității Agrare de Stat din Moldova și a Muzeului Național de Etnografie și Istorie Naturală [22, p. 19].

La începutul secolului XX s-a acordat comparativ mai multă atenție studiului insectelor care provocau daune considerabile plantelor cultivate. În anul 1910 a fost luată decizia de a organiza Stațiunea Bioentomologică din Chișinău. Isaak Krasilșcik se încadrează activ în activitatea de creare a acestei stații și după deschiderea ei a fost numit șef al instituției. Într-un timp scurt, Stațiunea Bioentomologică din Chișinău se situează în fruntea instituțiilor de combatere a vătămătorilor culturilor agricole, organizează diverse experimente, editează broșuri de popularizare a metodelor de luptă cu insectele dăunătoare. În fiecare an se editează raportul de activitate a stației care conține informații științifice și practice actuale și până în zilele noastre [6, p. 76; 35]. Sunt bine cunoscute cercetările entomologice efectuate de către I. M. Vidgalm, I. N. Vitcovski, A. I. Poghibco, E. L. Rekalov, B. V. Vereșceaghin ș.a. În baza materialului biologic colectat, ei au determinat răspândirea și particularitățile biologice ale diferitor insecte dăunătoare [24, p. 31; 27, 28]. Pentru efectuarea cercetărilor aprofundate ale filoxerei viței de vie în republica, în 1946 a fost invitat doctor (habilitat), profesor Iakov I. Prinț.

Iakov Prinț s-a născut la 28 septembrie 1891 în satul Ciucea, regiunea Crimeea, Rusia țaristă. A absolvit Universitatea din Moscova, Facultatea de Fizică și Matematică, Secția de Științe Naturale (1911-1917). A început activitatea (1917) în funcția de asistent la Biroul (Cabinetul) de entomologie al Grădinii Botanice din Tbilisi, Georgia. În 1919-1923 a activat în calitate de profesor la Școala Medie de Cultură Generală din Helenendorf, Azerbaidjan, unde a fondat și a condus Biroul de entomologie al cooperăției agricole „Konkordia”, cu scopul de a oferi suport viticultorilor în lupta cu dăunătorii și bolile (1921-1930) [10; 15; 26, p. 3]. În anii '20 ai secolului trecut, Ia. Prinț studiază eficacitatea metodelor de combatere a manei

și a filoxerei viței de vie, alți dăunători ai livezilor, bumbacului. Metoda profilactică de bază în apariția mildiului (mana, provocată de ciuperca *Plasmopara viticola*) este tratarea butucilor viței de vie înaintea momentului infecției posibile. Cercetătorii K. Müller în Germania și I. Prinț în URSS au propus metoda rațională de tratare profilactică a plantațiilor viticole, bazată pe calcularea duratei perioadei de incubație în dependență de condițiile meteorologice, evaluate pentru terenul concret unde este amplasată plantația. Durata perioadei de incubație se determină după curba lui K. Müller, întocmită pe baza datelor medii multi-aniuale ale indicilor meteorologici. I. Prinț a apreciat înalt rezultatele obținute de K. Müller [21, pp. 119-120; 26, pp. 3-4].

În anii '30-40 I. Prinț își desfășoară activitatea în domeniul protecției plantelor în diverse instituții de cercetări științifice din fosta Uniune Sovietică. Între 1930 și 1934 a fost șef al Secției de Protecție a Plantelor a Institutului Unional de Viticultură și Vinificație din Tbilisi. Tot aici își începe activitatea științifico-didactică la Institutul Subtropical, Catedra Protecția Plantelor, unde a devenit conferențiar universitar (docent). Pe timpul aflării sale în Caucaz, I. Prinț a făcut cunoștință cu geneticianul N. I. Vavilov, a colaborat cu pedologul S. A. Zaharov, cu botanistul, colegul său de facultate P. A. Baranov, cu entomologii G. F. Rekk și V. N. Recaci, cu specialistul în agricultură N. F. Derevițchi [26, p. 4; 48].

În anul 1934 savantul a fost invitat pentru a conduce Laboratorul Ecologic al Institutului Unional de Cercetări Științifice pentru Protecția Plantelor din Leningrad (azi Sankt Petersburg). Concomitent a fost șeful Catedrei de Entomologie și Fitopatologie a Institutului de Zoologie și Fitopatologie Aplicativă din Leningrad (1934-1944). La Universitatea de Stat din Leningrad a predat cursul „Dăunătorii horticulturii” [26, p. 4; 30, p. 232]. Teza de doctor (habilitat) în științe biologice „Экологические системы мероприятий по защите виноградной лозы от вредителей и болезней” (Ekologicheskie sistemy meropriiatii po zashchite vinogradnoi lozy ot vrediteliei i boleznei) a fost susținută în 1936 [51]. Prin Hotărârea din 4 martie 1936 a Comisiei de Calificare a Academiei Unionale de Științe Agricole „V.I. Lenin” (ВАСХНИЛ), lui I. Prinț i-a fost atribuit gradul științific de doctor (habilitat) în biologie, iar la 17 iunie 1937 Comisia Superioară de Atestare a URSS i-a aprobat titlul de profesor universitar

în domeniul entomologiei [25, p. 382]. Rezultatele științifice ale cercetărilor efectuate timp de 15 ani au fost publicate în monografia „Вредители и болезни винограда” (Vrediteli i bolezni vinograda) (1937). Au fost studiate biologia și ecologia celor mai importante organisme dăunătoare și bolile viței de vie: filoxera, eudemisul sau molia viței, cărăbușul marmorat, cărăbușul de mai, forfecarul, acarioza viței, făinare, mana, esca sau apoplexia viței de vie, antracnoza, putregaiul cenușiu, putregaiul negru, putregaiul alb al rădăcinilor, boala petelor roșii (rujeola), cancere, necrose. Textul este însoțit de imagini cu organismele dăunătoare și simptome ale atacului produs de acestea la vița de vie. Gestionarea cu succes a organismelor dăunătoare se asigură prin aplicarea măsurilor curative: metode biologice, agrotehnice, mecanice, fizice și chimice [41]. În 1944-1946 a fost șeful Catedrei de protecție a plantelor a Institutului Agricol din Barnaul, ținutul Altai, unde a fost evacuat Institutul din Leningrad.

Din 1946 Iakov Prinț activează în Moldova, unde a devenit șeful Laboratorului pentru imunitate al Stațiunii Moldovenești de Protecție a Plantelor a Institutului Unional de Cercetări Științifice pentru Protecția Plantelor. Totodată a fost angajat prin cumul în calitate de profesor universitar la Institutul Agricol din Chișinău (1947), devenind (1949-1950) șeful Catedrei de protecție a plantelor a Facultății de Agronomie. Pe parcurs, a fost confirmat în calitate de conducător științific, activând prin cumul până în 1960 și pe bază de contract în continuare la acest Institut [25, p. 384]. Savantul a dedicat studiului filoxerei mai mult timp decât în Transcaucazia.

Perioada de dezvoltare a viticulturii de până la apariția filoxerei pe continentul european (finele secolului al XIX-lea) este marcată de crearea varietăților de viță de vie cultivate pe rădăcini proprii. Prezența filoxerei în Basarabia s-a înregistrat în anul 1886, iar către anul 1915 toate plantațiile de viță de vie au fost atacate de dăunător. Viile pe rădăcini proprii au fost defrișate [1, p. 77]. În anii 1883-1886, Comitetul Filoxeric din Odesa a înființat Comisia filoxerică din Basarabia sub președinția lui A. I. Poghibko, iar membrii au fost E. L. Rekaló și I. M. Krassilșcik. Investigațiile comune, apoi în particular, pentru combaterea insectei dăunătoare viței de vie l-au înscris în rândul savanților renumiți din Europa [18, p. 129]. Isaak Krassilșcik, fiind în căutarea unor posibilități de protejare a viilor, a realizat numeroase experimente de dez-

fecție a plantelor cu gaze de clorură de hidrogen, găsind, în cele din urmă, modalitățile de distrugere a filoxerei prin metoda de fumegare [19, p. 73; 34]. Refacerea și revitalizarea viticulturii europene s-a efectuat, în principal, în baza tehnologiilor de obținere a hibrizilor direct producători și prin altoirea soiurilor tradiționale europene pe portaltoi de origine americană. Pentru cultivarea soiurilor de viță de vie productive a fost necesară aplicarea metodei de altoire, care are și unele neajunsuri, și anume: la producerea materialului săditor altoit sunt necesare resurse umane și financiare considerabile, plantații-mamă de altoi și portaltoi, utilaj tehnologic performant etc. [2, pp. 36, 40].

În 1947, Ministerul agriculturii al RSSM a organizat o expediție pentru cercetarea viței de vie pe rădăcini proprii filoxero-rezistente și varietăților de sol și terenurilor bune pentru soiuri europene pe rădăcini proprii. În expediție au participat: Stațiunea Moldovenească de Protecție a Plantelor a Institutului Unional de Cercetări Științifice pentru Protecția Plantelor (I. I. Prinț, B. P. Jemăneanu, V. M. Kozlov, P. X. Kiskin), Filiala din Chișinău a Institutului Unional al Viei și Vinului „Magaraci” (P. V. Ivanov), Stațiunea experimentală de Pomicultură și Viticultură (A. I. Mihailov, L. I. Biblina), Filiala Moldovenească a Academiei de Științe a URSS (M. I. Nikitiuk), Institutul Agricol din Chișinău (I. I. Lavlinski). În 1947 au lucrat trei echipe (un specialist în pedologie, un specialist viticultor-filoxerist, tehnicieni și lucrători), în 1948 – o echipă și în 1949 – două echipe. Au fost stabilite sectoarele cu soluri nisipoase și nisipolutoase din Moldova, bune pentru plantarea viilor pe rădăcini proprii, care nu cer fumegare [11, pp. 37, 106]. La ședința unională (Odesa, decembrie 1947) privitor la cultura viței de vie pe **rădăcini proprii în raioanele culturii altoite, s-a decis să se recomande pentru plantarea trei soiuri:** Cabernet Sauvignon, Rară Neagră, Rcașiteli ca soiuri recunoscute de calitate superioară și cu rezistență sporită la filoxeră [14, pp. 15-16]. Pe baza materialelor expediției, a experiențelor cu fumegarea solului în Transcaucazia, precum și în sovhozul Grătiești din Moldova (1946-1948), guvernul a decis plantarea viței de vie pe rădăcini proprii în republică, luând în considerare tipul de sol, rezistența soiurilor și protecția chimică împotriva filoxerei [26, pp. 5-6].

În 1950, a fost înființat Institutul de Pomicultură, Viticultură și Vinificație al Filialei Moldovenești a Academiei de Științe a URSS, inițiat

de I. Prinț, șef al Secției de Protecție a Plantelor (1950-1956). În raportul la Prima Sesiune Științifică a Bazei Moldovenești de Cercetări Științifice a Academiei de Științe a URSS savantul a conturat principalele recomandări: diferențele de sol în care filoxera se dezvoltă diferit și rezistența soiurilor – doi factori care au creat posibilitatea de a ridica problema în Moldova despre necesitatea trecerii pe scară largă la cultura pe rădăcini proprii, chiar înainte de dezvoltarea soiurilor noi [9, pp. 625-629; 45, p. 109].

Acordând atenție dezvoltării domeniilor perspective, Prezidiul Academiei de Științe a URSS a examinat la 12 octombrie 1951 tema „Cu privire la activitatea Filialei Moldovenești a Academiei de Științe a URSS privind aplicarea metodelor de combatere a filoxerei”. În rezoluția adoptată a fost remarcată marea importanța științifică și practică a activității savanților din RSSM sub conducerea doctorului (habilitat) I. I. Prinț. Pentru dezvoltarea cu succes a noilor metode de combatere a filoxerei și implementarea lor activă în practică, Prezidiul și-a exprimat recunoștința profesorilor I. I. Prinț, B. P. Jemăneanu, P. H. Kiskin [37, p. 79]. Aceasta a fost recunoașterea oficială a nivelului înalt de cercetări științifice în direcția respectivă [58, p. 77]. Studiile privind biologia și ecologia filoxerei, rezistența la filoxeră a viței de vie prin metode anatomice, histochimice și biochimice, plantări experimentale, precum și studiul metodelor chimice de combatere a filoxerei au arătat că este mai rentabil din punct de vedere economic să se planteze soiuri europene pe rădăcini proprii de înaltă calitate cu fumigație ieftină a solului [49, pp. 9-10].

În toți acești ani, în lumea științifică au existat mai multe discuții cu privire la vița de vie pe rădăcini proprii și a filoxerei, decât în orice altă problemă a agriculturii. Profesorul I. Prinț era ferm în convingerile sale științifice și a participat în discuții aprinse în problemele discutabile. Savantul susținea creșterea soiurilor rezistente pe rădăcini proprii și protecție chimică, utilizând soiurile europene, N. Moghilianski, M. Magher, V. Talițchi propuneau aplicarea metodei de altoire a soiurilor de viță de vie pe portaltoiuri rezistente la filoxeră [36, pp. 21-25; 40, pp. 18-21; 46, pp. 35-39; 47, pp. 623-625].

În 1957 a fost organizat Institutul de Biologie în cadrul Filialei Moldovenești a AȘ a URSS. După crearea Academiei de Științe a RSSM (1961), Institutul de Biologie a fost divizat în Institutul de

Zoologie, Institutul de Fiziologie și Biochimie a Plantelor și Secția de Genetică a Plantelor. Profesorul I. Prinț a fost numit șeful Laboratorului de zoologie a nevertebratelor (1957-1966) în cadrul Institutului de Biologie (din 1957) și Institutului de Zoologie (din 1961). În urma cercetărilor efectuate sub conducerea sa, au fost propuse metode originale de combatere a filoxerei prin fumegarea solului cu dicloretan, hexaclorbutadienă și alte substanțe (I. Prinț, I. F. Slonovski, B. P. Jemăneanu, V. M. Kozlov, P. H. Kiskin) [16, pp. 19-24; 55, pp. 246-248; 56, pp. 31-35]. Metoda a fost recunoscută și în alte țări ca „metoda Prințului” [57, p. 81]. Au fost continuate și lucrările de selecție (I. Prinț, P. Kiskin). Dintre speciile genului *Vitis* L., cea mai înaltă rezistență la temperaturi joase o posedă specia *V. amurensis*. Astfel, a fost creat sortul Rară-Neagră de Amur, rezistent la mucegai, înghețuri, filoxera, acarieni [53, pp. 82-96; 54, pp. 75-86].

De la sfârșitul anilor 1950, cercetările în domeniul fitohelmintologiei au fost realizate cu succes în republică. Primele lucrări în această direcție au fost efectuate sub îndrumarea lui I. Prinț. Într-o perioadă scurtă de timp, în urma studiilor ecologice și faunistice în rizosferă și organele vegetative ale plantelor cultivate și sălbatice din Moldova, au fost identificate peste 350 de specii de fitonematode [29, p. 205]. La inițiativa lui I. Prinț, la Institutul de Zoologie au fost începute cercetările nematodologice, acarologice privind sericicultura, vectorii bolilor viței de vie, rasele de filoxeră etc. Savantul a apreciat pozitiv și a acordat sprijin în dezvoltarea principiului politomiei la crearea sistemelor de prospecțiune în biologie, care începuse să fie o temă de cercetare a discipolilor săi [32; 33, pp. 282-292]. Pentru merite importante în activitatea științifică, în 1961 Iakov Prinț a fost ales în primul efectiv de membri titulari ai Academiei de Științe a RSS Moldovenești, fiind astfel unul din fondatorii instituției academice [25, pp. 385, 389].

În cadrul Laboratorului de zoologie a nevertebratelor au fost efectuate cercetări privind sistematica insectelor, evidența și estimarea insectelor cu statut de dăunătoare ale plantelor agricole și forestiere, studii bioecologice ale speciilor individuale. Contribuții semnificative în cercetarea entomofaunei au fost realizate de discipoli profesorului și savantului: B. Vereșceaghin, P. Kiskin, S. Plugaru, I. Plugaru, fiind înalt apreciate de comunitatea științifică internațională și națională [20, pp. 132-133].

Boris Vereșceaghin (1924-2016) a fost invitat în Moldova de către profesorul I. Prinț, în anul 1951, pentru a suplini funcția de cercetător științific la Stațiunea de Protecție a Plantelor a Institutului Unional de Cercetări Științifice pentru Protecția Plantelor. În cadrul acestei Stațiuni el a activat până în anul 1957, când a trecut prin concurs la Institutul de Biologie, apoi la Institutul de Zoologie (1961). B. Vereșceaghin a descris o specie nouă de insecte: *Eurytoma padi Vereshchagin*, 1953. Pentru prima dată, pe teritoriul fostei Uniuni Sovietice, și în special în Republica Moldova, în anul 1954, el a evidențiat dăunătorul de origine nord-americană *Stictocephala bupalus* (Fabricius, 1794) [17, p. 48]. La Institutul de Zoologie, B. Vereșceaghin a fost implicat în studiul afidelor (un grup de insecte dificil din punct de vedere taxonomic), a devenit un lider recunoscut printre cercetătorii sovietici în sistematica afidelor și identificarea caracteristicilor biologice ale speciilor lor, a creat mai multe chei politomice pentru a identifica diferite grupuri de insecte. El a identificat 350 de specii de afide, dintre care aproximativ 70% sunt noi pentru fauna Moldovei, iar 8 specii erau noi pentru fauna URSS [59, p. 178].

Doctorul habilitat P. H. Kiskin (1923–1990) a absolvit Institutul Agricol din Chișinău (1949), cercetător științific inferior la Institutul de Pomicultură, Viticultură și Vinificație al Filialei Moldovenești a Academiei de Științe a URSS, cercetător științific la Institutul de Zoologie al Academiei de Științe a RSSM. A fost autorul unei noi metode bazate pe principiul politomiei de identificare și descriere a soiurilor, dăunătorilor și bolilor viței de vie. P. H. Kiskin a propus o metodă de diagnosticare a rezistenței la filoxeră a soiurilor viței de vie conform datelor anatomice și histologice ale rădăcinilor, a elaborat metode statistice și de fișe perforate în vederea diagnosticării insectelor [31; 38, p. 71].

S. Gh. Plugaru (1924-1981), student al Institutului Pedagogic din Chișinău, a fost deportat împreună cu familia, în Siberia. În 1952 a absolvit Facultatea de pedobiologie a Universității „A. A. Jdanov” din orașul Irkutsk (Federația Rusă). Laborant superior, cercetător științific inferior la Institutul de Biologie, în cadrul Filialei Moldovenești a AȘ a URSS, cercetător științific superior în Laboratorul de zoologie a nevertebratelor, Institutul de Zoologie al AȘ a RSSM. În republică a fost încadrat în investigarea următoarelor specii, conform cercetărilor pe tema complexă – „Stabilirea

motivelor de uscare a stejarului din plantațiile forestiere din RSS Moldovenească și elaborarea măsurilor pentru lichidarea acestora”: molia stejarului, omida procesionară, entomofauna stejarului din Moldova, parazitoizii dăunătorilor stejarului, cinipidele galigene ale stejarului, gândacul frunzelor de stejar etc. [19, pp. 554-555].

I. Gh. Plugaru (1927-1997), student al Institutului Pedagogic din Chișinău, a fost deportat împreună cu familia, în Siberia. În 1952, a absolvit Facultatea de pedobiologie a Universității „A. A. Jdanov” din orașul Irkutsk (Federația Rusă). Cercetător științific inferior (1957) la Institutul de Biologie, cercetător, șeful Laboratorului de zoologie a nevertebratelor la Institutul de Zoologie al AȘ a RSSM din 16 septembrie 1966, după decesul lui I. I. Prinț. În republica a cercetat în exclusivitate viermele-de-mătase și planta-gazdă a lui, dudul [19, pp. 556-557].

Academicianul Iakov Prinț a adus înalte contribuții la dezvoltarea entomologiei naționale, a pregătit specialiști de înaltă calificare. În anii '60 au fost editate și reeditate cele mai valoroase lucrări, revizuite și adăugate: *Cultura viței de vie europene pe rădăcini proprii* (1951, 1960, text în grafie chirilică), *Cultura viței de vie nealtoite în Moldova* (1960, text în grafie chirilică), *Вредители и болезни виноградной лозы* (Vrediteli i bolezni vinogradnoy lozy) (1937, 1962), *Культура европейского корнесобственного винограда в Молдавии* (Kultura evropeiskogo kornesobstvennogo vinograda v Moldavii) (1951, 1960), *Филлоксера и корнесобственная культура европейских сортов винограда в Молдавии* (Filloksera i kornesobstvennaia kultura evropeiskikh sortov vinograda v Moldavii) (1962), *Виноградная филлоксера и меры борьбы с ней* (Vinogradnaia filloksera i mery borby s nei) (1965) [12; 13; 39; 42; 44; 50]. A publicat peste 170 de lucrări științifice, inclusiv 14 monografii și manuale. Relevanța inovațională a cercetărilor realizate este confirmată prin 3 brevete de invenție. Sub conducerea lui Iakov Prinț au fost susținute 25 de teze de doctor și 4 teze de doctor habilitat. A fost președinte al Secției Moldovenești a Societății Unionale de Entomologie [7, pp. 122-123].

Referințe bibliografice:

1. Alexandrov E. Genotipuri interspecifice rizo-gene de viță de vie (*Vitis vinifera* L. ssp. *sativa* D.C. × *Muscadinia rotundifolia* Michx.) cu rezistență sporită față de factorii biotici și

- abiotici. În: Akademos, nr. 4, 2019. pp. 75-83.
2. Alexandrov E. Genotipuri interspecifice rizo-gene de viță de vie (*Vitis vinifera* L. ssp. *sativa* D.C. × *Muscadinia rotundifolia* Michx.) cu rezistență sporită față de factorii biotici și abiotici: tz. de dr. habilitat în științe biologice. Chișinău: 2017.
3. Alexinschi A. Contribuții la cunoașterea faunei macrolepidopterelelor din Basarabia. În: Bul. Facultății de Științe. Cernăuți. Vol. 1, nr. 1. 1927, pp. 199-217.
4. Croitoru N., Timuș A., Mihailov I. Noi secvențe despre entomologia basarabeană. În: Lucrări științifice Univ. Agrare de Stat din Moldova. Ch., 2015. Vol. 42 (2): Horticultură, viticultură și vinificație, Silvicultură și grădini publice, Protecția plantelor, pp. 286-294.
5. Gafton A.. Școala științifică. Discurs de recepție: Decernarea titlului academic Doctor Honoris Causa domnului prof. univ. dr. Alexandru Gafton, Pitești, 3 noiembrie 2017. În: Baza de date „Diacronia” (BDD). Disponibil: <https://www.diacronia.ro/ro/indexing/details/V4305> (vizitat 25.08.2023).
6. Manolache C., Ursu M. Isaak Krassilchik – fondatorul școlii basarabene de microbiologie și entomologie. În: Enciclopedia, nr. 2. 2013, pp. 71-79.
7. Membrii Academiei de Științe a Moldovei: Dicționar (1961–2006). Chișinău.: Î.E.P. Știința, 2006, pp. 122-123.
8. Miller E., Zubovski N., Ruscinski A. Materiale pentru fauna entomologică din Basarabia. Macrolepidoptera. Supl. 3. În: Buletinul Muzeului Național de Istorie Naturală. Chișinău, 1929. Fasc. 2-3, pp. 97-130.
9. Princ Jakov. Iskustva s uzgojem vinove loze na vlastitom korijenu u područjima SSSR-a zaraženih filokserom. În: Agronomski glasnik: Glasilo Hrvatskog agronomskog društva. Vol. 16, nr. 8-9. 1966, pp. 625-629.
10. Prinț I. Beitrag zur Biologie und Bekämpfung der Rebschändige und Krankheiten. Tiflis: Entomologisches Kabinet beim Winzerverhand „Konkordia”, 1925.
11. Prinț Ia. I. Cultura viței de vie europene pe rădăcini proprii. Chișinău: Editura de Stat a Moldovei, 1951.
12. Prinț Ia. I. Cultura viței de vie europene pe rădăcini proprii în Moldova. Ed. a 2-a, prelucre și adăug. Chișinău: Cartea Moldovenească, 1960.
13. Prinț Ia. I. Cultura viței de vie nealtoite în Moldova. Ed. a 2-a. Chișinău: Cartea Moldovenească, 1960.
14. Prinț Ia. I., Ivanov P. V. Cultura viței de vie europene pe rădăcini proprii în Moldova. Chișinău: Editura de Stat a Moldovei, 1948.
15. Prinz I. Praktischer Ratgeber für den Winzer. Helenendorf: Winzergenossenschaft ”Konkordia”, 1930.
16. Prinz I. Würze lechter Weinbau mit Hexachlorbutadien. În: Weinberg und Keller. Vol. 11, nr. 1. Frankfurt: 1964, pp. 19-24.
17. Profesorul Boris Vereșceaghin – personalitate distinctă a școlii entomologice. În: Mediul Ambient, nr. 3. 2010, pp. 47-48.
18. Timuș A. Secvențe despre cercetătorii filoxerei viței de vie în Basarabia cu 130 de ani în urmă. În: Probleme actuale ale istoriei științei. Editor și redactor științific: Constantin Manolache. Chișinău: Biblioteca Științifică (Institut) „Andrei Lupan”, 2017, pp. 122-135.
19. Timuș A., Croitoru N., Chirița N. Aspecte din cariera științifică a fraților Plugaru din Republica Moldova. În: Lucrări științifice Universității Agrare de Stat din Moldova. Timuș A., Croitoru N., Chirița N. Aspecte din cariera științifică a fraților Plugaru din Republica Moldova Vol. 47: Horticultură, viticultură și vinificație, Silvicultură și grădini publice, Protecția plantelor. 2018, pp. 553-561.
20. Toderaș I, Ungureanu L., Calestru L. Institutul de Zoologie al Academiei de Științe a Moldovei. Istorie și Contemporanietate. În: Buletinul Academiei de Științe a Moldovei. Științele vieții, nr. 1. 2016, pp. 124-156.
21. Tulbure I., Haidarlî I. Importanța evaluării factorilor meteorologici în plantația viticolă. În: Noosfera, nr. 9, 2013, pp. 119-126.
22. Ursu M. Nicolai Zubowsky fondatorul celei mai vechi colecții entomologice din Basarabia. In: Catalogue of the “N. Zubowsky entomological collection”. Comp.: Valeriu Derjanschi, Elena Baban, Livia Calestru [et al.]. Chișinău: 2016, pp. 15-20.
23. Ursu M. Societatea Naturaliștilor și Amatorilor de Științe Naturale din Basarabia. O sută de ani de la fondare (1904-2004). În: Conferința științifică dedicată comemorării de la fondare „Societății Naturaliștilor și Amatorilor de Științe Naturale din Basarabia”: materialele conferinței, 29-30 martie 2004. Chișinău: 2004, pp. 3-4.

24. Voloșciuc L. IPPAE [Institutul de Protecție a Plantelor și Agricultură Ecologică] – între istorie și perspective. V: Информационный бюл. ВПРС МОББ = Information bulletin EPRS IOBC, nr. 40. 2009, pp. 30-35.
25. Xenofontov I. V., Malcoci I. Academicianul Iakov Prinț (1891–1966). Aspecte din biografia științifică și private. În: Acta Terrae Fogarasiensis. Vol. 7. Făgăraș: 2018, pp. 381-391.
26. Академик Я. И. Принц: биобиблиография. Сост.: П. Кискин, Л. Барбачева; науч. ред.: П. Кискин. Кишинев: РИО АН МССР, 1970. / Akademik Ia. I. Prints: biobibliografi-ja. Sost.: P. Kiskin, L. Barbacheva; nauch. red.: P. Kiskin. Kishinev: RIO AN MSSR, 1970.
27. Верещагин Б. В. Вредители виноградной лозы и борьба с ними: (по наблюдениям в Бессарабии за 20 лет 1913-1932. Chișinău: Tip. Băncii Centrale Cooperative, 1933. / Vereshchagin B. V. Vrediteli vinogradnoy lozy i borba s nimi: (po nabludeniiam v Bessarabii za 20 let 1913-1932. Kishinev: Tip. Băncii Centrale Cooperative, 1933.
28. Видгальм И. М. О гессенской мухе и других вредных насекомых Бессарабии. Одесса: Тип. А. Шульце, 1886. / Vidgalm I. M. O gessenskoj mukhe i drugikh vrednykh nasekomykh Bessarabii. Odessa: Tip. A. Shultse, 1886.
29. Ганя И. М., Мунтяну А. И. Зоологические исследования. В: Развитие науки в Молдавской ССР. Кишинев: Штиинца, 1984, с. 200-214. / Gania I. M., Muntianu A. I. Zoologicheskie issledovaniia. V: Razvitie nauki v Moldavskoy SSR. Kishinev: Shtiintsa, 1984, s. 200-214.
30. Гейспиц К. Ф. Кафедра энтомологии Санкт-Петербургского государственного университета в первой половине 20 века. В: Энтомологическое обозрение. Т. 98, nr. 2. 2019, с. 225-245. / Geyspits K. F. Kafedra entomologii Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta v pervoy polovine 20 veka. V: Entomologicheskoe obozrenie. T. 98, nr. 2. 2019, s. 225-245.
31. Кискин П. Х. Методы диагностики филлоксероустойчивости винограда. Кишинев: Карта Молдовеняскэ, 1965. / Kiskin P. Kh. Metody diagnostiki fillokseroustoychivosti vinograda. Kishinev: Kartia Moldoveniaskje, 1965.
32. Кискин П. Х. Определитель вредителей и болезней винограда: Политомический и перфокартный. Кишинев: Карта Молдовеняскэ, 1964. / Kiskin P. Kh. Opredelitel vrediteluy i bolezney vinograda: Politomicheskiy i perfokartnyy. Kishinev: Kartia Moldoveniaskje, 1964.
33. Кискин П. Х., Верещагин Б. В. Политомический принцип и перспективы его использования для диагностики и изучения насекомых. В: Зоологический журнал. Т. 45, nr. 2. 1966, с. 282-292. / Kiskin P. Kh., Vereshchagin B. V. Politomicheskiy printsip i perspektivy ego ispolzovaniia dlia diagnostiki i izuchenii nasekomykh. V: Zoologicheskij zhurnal. 1966. T. 45, nr. 2. 1966, s. 282-292.
34. Красильщик И. М. Дезинфекция укорененных виноградных саженцев от филлоксеры путем окуливания. В: Записки Общества сельского хозяйства южной России, nr. 5-6. Одесса: 1910, с. 42-49. / Krasilshchik I. M. Dezinfektsiia ukorenennykh vinogradnykh sazhentsev ot filloksery putem okurivaniia. V: Zapiski Obshchestva selskogo khoziaystva iuzhnoy Rossii, nr. 5-6. Odessa: 1910, s. 42-49.
35. Красильщик И. М., Витковский Н. Н. Отчет о деятельности Био-энтомологической станции в 1912. Кишинев: Издательство Бессарабского губернского земства, 1913. / Krasilshchik I. M., Vitkovskiy N. N. Otchet o deiatelnosti Bio-entomologicheskoy stantsii v 1912. Kishinev: Izdatelstvo Bessarabskogo gubernskogo zemstva, 1913.
36. Могилянский Н. О филлоксере и корнесобственной культуре винограда. По поводу статьи Я. И. Принца «Вопросы корнесобственной культуры европейских сортов винограда в Молдавии», помещен в ж. «Садоводство, виноградарство и виноделие Молдавии» за 1954, nr. 1. В: Садоводство, виноградарство и виноделие Молдавии, nr. 1. 1955. с. 21-25. / Mogilianskiy N. O filloksere i kornesobstvennoy kulture vinograda. Po povodu stati Ia. I. Printsa «Voprosy kornesobstvennoi kultury evropejskikh sortov vinograda v Moldavii», pomeshchen v zh. «Sadovodstvo, vinogradarstvo i vinodelie Moldavii» za 1954, nr. 1. V: Sadovodstvo, vinogradarstvo i vinodelie Moldavii, nr. 1. 1955, s. 21-25.
37. О работе Молдавского филиала АН СССР по изысканию методов борьбы с филлоксерой. В: Вестник АН СССР, nr. 11. 1951, с.

79. / O rabote Moldavskogo filiala AN SSSR po izyskaniiu metodov borby s fillokseroy. V: Vestnik AN SSSR, nr. 11. 1951, s. 79.
38. Остафичук В. Г., Верещагин Б. В. 60-летие со дня рождения и 35-летие научной деятельности доктора биологических наук Петра Христофоровича Кискина. В: Известия АН МССР. Сер. биол. и хим. Наук, nr. 6, 1983, с. 71. / Ostafichuk V. G., Vereshchagin B. V. 60-letie so dnia rozhdeniia i 35-letie nauchnoi deiatelnosti doktora biologicheskikh nauk Petra Khristoforovicha Kiskina. V: Izvestiia AN MSSR. Ser. biol. i khim. nauk, nr. 6, 1983, s. 71.
39. Принц Я. И. Виноградная филлоксеры и меры борьбы с ней. Москва: Наука, 1965. / Prints Ia. I. Vinogradnaia filloksera i mery borby s ney. Moskva: Nauka, 1965.
40. Принц Я. И. Вопросы корнесобственной культуры европейских сортов винограда в Молдавии. В: Садоводство, виноградарство и виноделие Молдавии, nr. 1, 1954, с. 18-21. / Prints Ia. I. Voprosy kornesobstvennoy kultury evropeyskikh sortov vinograda v Moldavii. V: Sadovodstvo, vinogradarstvo i vinodelie Moldavii, nr. 1. 1954, s. 18-21.
41. Принц Я. И. Вредители и болезни винограда. Москва; Ленинград: Сельхозгиз, 1937. / Prints Ia. I. Vrediteli i bolezni vinograda. Moskva; Leningrad: Selkhozgiz, 1937.
42. Принц Я. И. Вредители и болезни виноградской лозы. 2-е изд., испр. и доп. Москва: Сельхозиздат, 1962. / Prints Ia. I. Vrediteli i bolezni vinogradnoi lozy. 2-e izd., ispr. i dop. Moskva: Selkhozizdat, 1962.
43. Принц Я. И. Культура европейского корнесобственного винограда в Молдавии. Кишинев: Государственное издательство Молдавии, 1951. / Prints Ia. I. Kultura evropeiskogo kornesobstvennogo vinograda v Moldavii. Kishinev: Gosudarstvennoe izdatelstvo Moldavii, 1951.
44. Принц Я. И. Культура европейского корнесобственного винограда в Молдавии. 2-е изд., перераб. и доп. Кишинев: Картя Молдовеняскэ, 1960. / Prints Ia. I. Kultura evropeiskogo kornesobstvennogo vinograda v Moldavii. 2-e izd., pererab. i dop. Kishinev: Kartia Moldoveniaskje, 1960.
45. Принц Я. И. Методы реконструкции виноградарства в Молдавии. В: Доклады 1-й научной сессии Молдавской научно-исследовательской базы Академии наук СССР. Кишинев: 1950, с. 109-115. / Prints Ia. I. Metody rekonstruksii vinogradarstva v Moldavii. V: Doklady 1-y nauchnoy sessii Moldavskoy nauchno-issledovatel'skoy bazy Akademii nauk SSSR. Kishinev: 1950, s. 109-115.
46. Принц Я. И. Ответ противникам корнесобственной культуры винограда. В: Садоводство, виноградарство и виноделие Молдавии, nr. 6. 1955, с. 35-39. / Prints Ia. I. Otvet protivnikam kornesobstvennoy kultury vinograda. V: Sadovodstvo, vinogradarstvo i vinodelie Moldavii, nr. 6. 1955, s. 35-39.
47. Принц Я. И. По поводу статьи П. И. Николаева «О биологии виноградской филлоксеры». В: Зоологический журнал. Т. 35, nr. 4. 1956, с. 623-625. / Prints Ia. I. Po povodu stati P. I. Nikolaeva «O biologii vinogradnoy filloksery». V: Zoologicheskiiy zhurnal. T. 35, nr. 4. 1956, s. 623-625.
48. Принц Я. И. Руководство по службе учета по вредителям и болезням виноградской лозы. Всесоюз. науч.-исслед. ин-т виноградарства и виноделия. Тифлис: ВИВ, 1932. / Prints Ia. I. Rukovodstvo po sluzhbe ucheta po vrediteliam i bolezniam vinogradnoi lozy. Vsesoiuz. nauch.-issled. in-t vinogradarstva i vinodeliia. Tiflis: VIV, 1932.
49. Принц Я. И. Современное состояние филлоксерной проблемы, пути и задачи дальнейшего ее изучения. В: Отделение биологических наук АН СССР, Молд. филиал АН СССР, Секция земледелия ВАСХНИЛ. Объединенная научная сессия: тез. докл. пленарного заседания. Кишинев: 1957, с. 9-10. / Prints Ia. I. Sovremennoe sostoianie filloksernoj problemy, puti i zadachi dalneishego eie izuchenii. V: Otdelenie biologicheskikh nauk AN SSSR, Mold. filial AN SSSR, Sektsiia zemledeliia VASKHNIL. Objedinennaja nauchnaia sessiia: tez. dokl. plenarnogo zasedaniia. Kishinev: 1957, s. 9-10.
50. Принц Я. И. Филлоксеры и корнесобственная культура европейских сортов винограда в Молдавии. Кишинев: Штиинца, 1962. / Prints Ia. I. Filloksera i kornesobstvennaia kultura evropejskikh sortov vinograda v Moldavii. Kishinev: Shtiintsia, 1962.
51. Принц Я. И. Экологические обоснования системы мероприятий по защите виноградской лозы от вредителей и болезней:

- автореф. дис. ... д-ра биологических наук. Ленинград: ВИЗР, 1935. / Prints Ia. I. Ekologicheskie obosnovaniia sistemy meroprijatii po zashchite vinogradnoy lozy ot vrediteley i bolezney: avtoref. dis. ... d-ra biologicheskikh nauk. Leningrad: VIZR, 1935.
52. Принц Я. И., Иванов П. В. Корнесобственная культура европейского винограда в Молдавии. Кишинев: Государственное издательство Молдавии, 1948. / Prints Ia. I., Ivanov P. V. Kornesobstvennaia kultura evropejskogo vinograda v Moldavii. Kishinev: Gosudarstvennoe izdatelstvo Moldavii, 1948.
53. Принц Я. И., Кискин П. Х. Выведение филлоксероустойчивых сортов и высококачественных сортов винограда для условий Молдавии. В: Филлоксера и меры борьбы с ней. Вып. 1. Кишинев: 1961, с. 82-96. / Prints Ia. I., Kiskin P. Kh. Vyvedenie fillokseroustojchivykh sortov i vysokokachestvennykh sortov vinograda dlia usloviy Moldavii. V: Filloksera i mery borby s nei. Вып. 1. Kishinev: 1961. s. 82-96.
54. Принц Я. И., Кискин П. Х. Использование амурского винограда для выведения морозо-, милдью- и филлоксероустойчивых лоз. В: Вестник сельскохозяйственных наук, nr. 10, 1957, с. 75-86. / Prints Ia. I., Kiskin P. Kh. Ispolzovanie amurskogo vinograda dlia vyvedeniia morozo-, mildiu- i fillokseroustojchivykh loz. V: Vestnik selskhoziasstvennykh nauk, nr. 10. 1957, s. 75-86.
55. Принц Я. И., Коган Л. М. О действии гексахлорбутадиена на филлоксеру винограда. В: Доклады АН СССР. Т. 133, nr. 1. 1960, с. 246-248. / Prints Ia. I., Kogan L. M. O dejstviy geksakhlorbutadaiena na fillokseru vinograda. V: Doklady AN SSSR. T. 133, nr. 1. 1960, s. 246-248.
56. Принц Я. И., Козлов В. М., Слоновский И. Ф. Химия в борьбе с филлоксерой. В: Виноделие и виноградарство СССР, nr. 4. 1964, с. 31-35. / Prints Ia. I., Kozlov V. M., Slonovskiy I. F. Khimiia v borbe s fillokseroy. V: Vinodelie i vinogradarstvo SSSR, nr. 4. 1964, s. 31-35.
57. Тарасов О. Ю. Наука и ее организация в Молдавской ССР (1966-1970). Ред.: Я. С. Гросул. Кишинев: Штиинца, 1987. / Tarasov O. Yu. Nauka i ee organizatsiia v Moldavskoy SSR (1966-1970). Red.: Ia. S. Grosul. Kishinev: Shtiintsa, 1987.
58. Тарасов О. Ю. Очерки истории организации науки в Советской Молдавии (1924-1961). Редакция: Д. Т. Урсул. Кишинев: Штиинца, 1980. / Tarasov O. Yu. Ocherki istorii organizatsii nauki v Sovetskoy Moldavii (1924-1961). Redaktsia: D. T. Ursul. Kishinev: Shtiintsa, 1980.
59. Тимуш А. М., Калистру Л., Бабан Е. В. Биография и творчество советского молдавского ученого-энтомолога Бориса Викторовича Верещагина. În: Probleme actuale ale istoriei științei. Ed. și red. șt.: Constantin Manolache. Chișinău: Bibl. șt. (Inst.) „Andrei Lupan”, 2017, pp. 166-201. / Timush A. M., Kalistru L., Baban E. V. Biografija i tvorchestvo sovetskogo moldavskogo uchenogo-entomologa Borisa Viktorovicha Vereshchagina. In: Probleme actuale ale istoriei științei. Ed. și red. șt.: Constantin Manolache. Chișinău: Bibl. șt. (Inst.) „Andrey Lupan”, 2017, pp. 166-201.

Constantin Manolache

E-mail: manolache53@mail.com

ORCID: orcid.org/0000-0001-6871-3005

Violeta Tipa. Constantin Bălan: ipostazele artisticului.
Chișinău: S. n., 2023 (Notograf Prim). – 247 p. : il. color.
ISBN 978-9975-84-187-0

Monografia *Constantin Bălan: ipostazele artisticului* analizează calea de devenire a artistului C. Bălan, elucidând activitatea sa polivalentă, întrezărind concomitent în destinul acestuia un prototip de erou al unui roman, parcurgând anevoioasa sa cale de devenire de la fiul de țăran basarabean până la artist plastic și regizor.



Violeta Tipa

**CONSTANTIN BĂLAN:
 IPOSTAZELE ARTISTICULUI**

Autoarea Violeta Tipa, exeget cunoscut în domeniul artei cinematografice de animație, își propune să creeze portretul artistului plastic Constantin Bălan, găsindu-i locul și rolul lui în patrimoniul artistic al Republicii Moldova: Maestru în Artă, cu o activitate pe cât de diversă, pe atât de semnificativă: scenografie la nouă spectacole, la cinci filme de ficțiune, regizor la paisprezece filme de animație și șapte cărți ilustrate, multe serii de ilustrații în reviste, prodigioasă activitate pedagogică.

Monografia debutează cu capitolul despre formarea artistului plastic începând cu primii pași de cunoaștere a lumii și terminând cu „universitățile” lui Constantin Bălan, studiile sale. În monografie regăsim ecourile copilăriei protagonistului, perioadă mai puțin exploatată de cercetători,

dar care nu doar descrie copilăria într-o perioadă dificilă, ce a coincis cu războiul, cu foametea din 1946-47, dar formarea individualității copilului, care a avut de trăit acestea, precum și peregrinările familiei din satul de baștină la Lvov, apoi la Donbas (Krasnodon), un refugiu spre supraviețuire. Viitorul artist a reușit să înfrunte vicisitudinile vieții, în primul rând, cele legate de limbă: a fost nevoit să învețe ucraineana, în care a studiat în clasele primare, apoi rusa, limba română era vorbită doar în casă... Din puținele amintiri aflăm influența puternică a mamei sale asupra formării spirituale a lui Constantin, căci mama a fost cea care i-a transmis din bogăția folclorului, formându-i pentru întreaga viață dragostea de plaiul moldovenesc, de limba română, de tradiții, de tot ce ține de spiritualitatea națională.

Altă etapă semnificativă în formarea intelectuală și profesională a lui C. Bălan au fost studiile la VGİK (Institutul Unional de Cinematografie de la Moscova), specialitatea *Grafică*. La început va studia în atelierul profesorului Mihail Bogdanov, cunoscut pictor-scenograf de film, apoi va trece în atelierul de animație al lui Anatoli Sazonov, obținând cunoștințe și în cea de a doua specialitate.

Următoarele trei capitole ne deschid ușile spre creația artistului plastic: mai întâi pictor-scenograf la „Moldova-film”, aportul său la filmele *Singur în fața dragostei* (regie Gheorghe Vogă), povestea cinematografică în două episoade *Făt-Frumos* și drama *La porțile satanei*, ambele în regia lui Vlad Ioviță, de care l-au apropiat nu doar relațiile de creație, dar și pasiunile comune pentru artă, cultură, istorie. Deși filmele n-au atins nivelul scontat, autoarea pune în valoare anume munca pictorului-scenograf la aceste pelicule, în care au fost construite decorații în stilul tradițiilor naționale, conturând un peisaj autentic. Autoarea comentează momente din timpul filmărilor, discuțiile dintre regizor și pictor, aprecierile presei timpului.

Alte două pelicule – filmul în două episoade *Agentul de contraspionaj* și scurtmetrajul *Când vei veni a doua oară*, ambele în regia lui Vasile Brescanu, demonstrează abilitățile pictorului de a lucra cu diferiți regizori și în diverse genuri.

Nu mai puțin semnificativ a fost și refugiul lui C. Bălan în teatru: mai întâi la Teatrul de Ope-

ră și Balet, unde a realizat scenografia și costumele la opera *Aleco* (regie E. Platon), apoi la Teatrul Muzical-Dramatic „Vasile Alecsandri” din Bălți a fost angajat în calitate de pictor-șef. Depunând o muncă asiduă de documentare, scoate în prim-plan scenografia la piesele montate în baza dramaturgiei naționale, precum *Și sub cerul acela...* de Aureliu Busuioc, *Tragedia din Tatarbunar* de Mihail Ris și Pricop Kravțov, *Cel mai bun om* de Gheorghe Malarciuc, *Piatra din casă și Arvinte și Pepelea* de Vasile Alecsandri, iar din dramaturgia universală – *Adie, vântule, adie* de Ian Rainis, *Oficiul bunelor servicii „Greierașul”* de Tadeusz Kozusznik, *Patru picături* de Viktor Rozov. Deși presa timpului a fost mereu modestă în analiza decorurilor, în aprecierea creației pictorilor-scenografi, totuși schițele pentru decor și costume prezentate în lucrare vorbesc de la sine, completând insuficiența analizelor.

Constantin Bălan în viziunea autoarei rămâne în istoria cinematografeii naționale ca regizor de filme de animație și, în mod special, creatorul serialului de filme despre Guguță, personajul îndrăgit din opera lui Spiridon Vangheli. Autoarea analizează cu lux de amănunte peliculele în care protagonistul este Guguță, punând accentul pe câteva aspecte caracteristice acestor filme: legătura

cu realitatea unei perioade concrete din istoria țării noastre și ancorarea în spiritualitatea națională alimentată la izvoarele mito-folclorice, precum și construirea anturajului din perspectiva elementelor naționale (satul tradițional, casa, tradițiile populare etc.), scoțând în evidență și semnificațiile elementelor- simboluri, precum covorul național, cel al ușii/portii (cu trimiteri la cartea lui George Banu: *Ușa, o geografie intimă*). Aceste subcapitole demonstrează capacitatea autoarei de a descoperi în imaginile desenate simboluri și semnificații și a le analiza sub aspect hermeneutic.

Impresionează designul cărții (realizat de însuși C. Bălan), bine găsit, realizarea tipografică, cu o mulțime de imagini alb/negru și color, ce argumentează discursul scriptic, precum și aparatul bibliografic al lucrării referitor la activitatea protagonistului. La fel, lucrarea conține filmografia și spectacologia artistului și indexul de nume.

Monografia *Constantin Bălan: ipostazele artisticului* este unica lucrare dedicată unui artist plastic din domeniul artei cinematografice și teatrale, unui regizor de filme de animație din republică, care, sperăm, va provoca apariția altor lucrări din acest domeniu.

Elfrida COROLIOVA

Эльфрида КОРОЛЕВА. Театр раскрывающий духовные миры. Chișinău: Epigraf, 2023. – 296 p.: foto color. ISBN 978-9975-60-520-5.

Monografia cercetătoarei Elfrida Coroliova, intitulată *Театр, раскрывающий духовные миры* (*Teatrul care dezvăluie lumi spirituale*), apărută la editura Epigraf în acest an, constituie o nouă treaptă în ascensiunea spre cunoașterea și promovarea procesului teatral din Republica Moldova, realizată în mod consecvent, cu dăruire și cu



responsabilitate de către autoare, care este doctor în studiul artelor, cercetător științific coordonator al Institutului Patrimoniului Cultural. Cartea este o dovadă a activității doamnei Elfrida Coroliova pe parcursul mai multor ani și, totodată, este o continuare a studiilor deja scrise despre „Teatrul de pe strada Trandafirilor” de către T. Kotovici și I. Semionova. Teatrologul E. Coroliova scrie despre istoria și activitatea prodigioasă a acestui teatru, analizând spectacole montate, în special în ultimii ani

Studiul descrie în diacronie etapele dezvoltării acestei instituții teatrale și de învățământ artistic prin prezentarea inițiatorului și îndrumătorului, regizorului, actorului Iurie Harmelin. Cititorul intră astfel în lumea anilor de război și cei

postbelici, urmărind calea vieții și calea de creație a acestei individualități creatoare în capitolele „Începutul” și „Teatrul-studio „De pe strada Trandafirilor”, a școlii nr. 55 din Chișinău, apoi teatru independent de stat, astăzi purtându-i cu cinste numele întemeietorului și omului-mag sau, cum scrie autoarea cărții, – demiurg.

Elfrida Coroliova prezintă și analizează spectacole puse în scenă de acest teatru, începând cu anii 1980, an acest scop apelează la metoda istoriografiei teatrale, a restabilirii (scrise) a discursului teatral pe baza recenziilor, cronicilor apărute în presa timpului, a cărții pentru oaspeți, în care orice spectator poate să scrie impresiile lui despre spectacolele vizionate. În asemenea mod, lucrarea conține mai multe surse privind realizarea discursului artistic, jocul actorilor, teatralitatea spectacolului în general. Este un aspect important în restabilirea unei istorii a teatrului și a artei teatrale, dar și a relației teatru – public, spectacol – receptor. Totodată, specificăm și faptul că autoarea studiului intervine pe parcursul expunerii unor opinii, argumentează atitudinea proprie față de cele expuse de alți critici de teatru, în alte perioade, interpretând din perspectiva contemporană unele spectacole sau idei ale receptorilor/criticilor.

Urmărind și analizând contextul social-istoric și estetic al evoluției teatrului, autoarea monografiei scoate în relief cunoștințele, talentul, spiritul de observație și îndrăzneala (la acea vreme) personalității creatoare Iurie Harmelin în alegerea valorilor artistice pentru a fi realizate pe scena teatrului din Chișinău. Astfel, în anii 1980 – începutul anilor 1990, regizorul a selectat texte dramaturgice și/sau a scris scenarii pentru spectacolele sale după M. Bulgakov, „Maestru și Margarita” (1985), „Poliția” de S. Mrozek (1988), dar și „Adio, răpă!”, după K. Serghienko (1987), „Romeo și Julieta” de W. Shakespeare (1989), „Suflete moarte” de N. Gogol (1991), J.-P. Sartre „Cu ușile închise” ș.a. Autoarea studiului analizează spectacolele și evidențiază astfel varietatea textelor selectate și posibilitățile de expresie artistică a actorilor, menționând că multe dintre spectacole au participat la concursuri naționale și internaționale, teatrul învrednicindu-se de numeroase premii.

Liceul teatral orășenesc (anul 1995) constituie o altă etapă în istoria teatrului și alte analize ale montărilor scenice, prezentate în viziunea cercetătoarei Elfrida Coroliovă. Regizorul apelează la autori tineri, dar consacrați în arta dramatică și în structura, esența textului dramatic, cum este N. Koleada. Crearea teatrului – studio „De pe strada Trandafirilor” în anul 1999, sursele de care dispune, vizionarea spectacolelor îi oferă posibilitate teatrologului E. Coroliovă să prezinte în mod detaliat analize ale spectacolelor, realizate de echipele de creație. Sunt consemnate contextele sociale, morale ale montării anumitor texte: „Kantor” după A. Levin (2002), primul spectacol de la deschiderea Teatrului ca entitate de stat, „Edith Piaf” „Equus”, după P. Shaffer. Ultima lucrare scenică este analizată în mod detaliat de autoarea monografiei, cu opinii ale altor critici de teatru. O analiză detaliată la nivelul realizării sce-

nice, a formelor teatralității spectacolului constituie și demersul privind discursul teatral „Alarma Varșoviei”(2015), cu exemple din textul tragediei.

Bibliografia lucrării și imaginile din spectacole întregesc caracterul științific al monografiei, conceptul studiului privind relația context social, istoric – creația artistică teatrală – personalitatea creatoare – receptorul/spectatorul.

Prin informațiile inedite aduse în lucrare, autoarea face dovada unei cunoașteri în detaliu a obiectului de studiu, înscriind o contribuție importantă în domeniul teatrologiei naționale, iar prin aceasta își confirmă statutul de cercetător competent. Atât conținutul, cât și abordarea prezintă un demers original în spațiul editorial din Republica Moldova, propunând un material de interes științific, artistic și cultural celor interesați de arta teatrală.

Ana GHILAȘ

LISTA AUTORILOR

BOHANTŢOV Alexandru, doctor în studiul artelor, cercetător științific superior, Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău, e-mail: bohantsov@gmail.com

BONDEA Vivien, doctor în muzică, cercetător științific, Institutul de Muzicologie, Budapesta, Ungaria, e-mail: bondeavivien@gmail.com

CALMÎȘ Dumitru, doctor în arte, cercetător științific, Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău, e-mail: dumitrucalmish1985@gmail.com

CHIFORIȘIN Galina, cercetător științific stagiar, Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău, e-mail: iabanji.95@mail.com

CHISELIȚĂ Vasile, doctor în studiul artelor, cercetător științific coordonator, Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău, e-mail: chisvas@yahoo.com

COROLIOVA Elfrida, doctor în studiul artelor, cercetător științific coordonator, Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău, e-mail: korel@mail.ru

GALAICU Violina, doctor în studiul artelor, cercetător științific coordonator, Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău, e-mail: violina.galaicu@yahoo.com

GHILAȘ Ana, doctor în filologie, cercetător științific coordonator, Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău, e-mail: ana_ghilas@yahoo.com

GHILAȘ Victor, doctor habilitat în studiul artelor, cercetător științific principal, Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău, e-mail: ghilasvictor@yahoo.com

KHALIL-BUTUCIOC Dorina, doctor în studiul artelor și culturologie, Germania, e-mail: b_dory2000@yahoo.com

KRIVULEA Natalia, doctor în studiul artelor, profesor universitar, VGİK, Moscova, Federația Rusă, e-mail: vgik-anima@yadex.ru

MANOLACHE Constantin, doctor habilitat în politologie, Biblioteca Științifică (Institut) „A. Lupan”, Chișinău, e-mail: manolache53@gmail.com

OLĂRESCU Dumitru, doctor în studiul artelor, cercetător științific coordonator, Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău, e-mail: dumitru.olareescu@yahoo.com

PLĂMĂDEALĂ Ana-Maria, doctor habilitat în studiul artelor, cercetător științific principal, Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău, e-mail: anamaria.plamadeala@mail.ru

PRUS Elena, doctor habilitat în filologie, profesor universitar, Universitatea Liber Internațională din Moldova, Chișinău, e-mail: elena_prus_ro@yahoo.fr

ŚWIĘCH Wojciech Adam, magistrul în arte, doctor în drept, funcționar guvernamental local, Craiova, Polonia, e-mail: wojtek_swiech@tlen.pl

TALPĂ Svetlana, doctor în pedagogie, cercetător științific, Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău, e-mail: svetlanatalpa@gmail.com

TIPA Violeta, doctor în studiul artelor, cercetător științific, Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău, e-mail: violeta_tipa@yahoo.com

LIST OF COLLABORATORS

BOHANȚOV Alexandru, Doctor of the Study of Arts, leading researcher, Institute of Cultural Heritage, Chisinau, e-mail: bohantsov@gmail.com

BONDEA Vivien, PhD, Research assistant, Institute for Musicology, Budapest, Hungary, e-mail: bondeavivien@gmail.com

CALMÎȘ Dumitru, Doctor of Arts, scientific researcher, Institute of Cultural Heritage, Chisinau, e-mail: dumitrucalmish1985@gmail.com

CHIFORIȘIN Galina, trainee research scientist, Institute of Cultural Heritage, Chisinau, e-mail: iabanji.95@mail.com

CHISELIȚĂ Vasile, Doctor of the Study of Arts, scientific researcher coordinator, Institute of Cultural Heritage, Chisinau, e-mail: chivas@yahoo.com

COROLIOVA Elfrida, Doctor of the Study of Arts, scientific researcher coordinator, Institute of Cultural Heritage, Chisinau, e-mail: korel@mail.ru

GALAICU Violina, Doctor of the Study of Arts, scientific researcher coordinator, Institute of Cultural Heritage, Chisinau, e-mail: violina.galaicu@gmail.com

GHILAȘ Ana, Doctor of Philology, scientific researcher coordinator, Institute of Cultural Heritage, Chisinau, e-mail: ana_ghilas@yahoo.com

GHILAȘ Victor, Doctor Habilitat of the Study of Arts, main scientific researcher, Institute of Cultural Heritage, Chisinau, e-mail: ghilasvictor@yahoo.com

KHALIL-BUTUCIOC Dorina, Doctor of the Study of Arts and Culturology, Germany, e-mail: b_dory2000@yahoo.com

KRIVULEA Natalia, Doctor Habilitat of the Study of Arts, university professor, VGIK, Moscow, Russian Federation, e-mail: vgik-anima@yadex.ru

MANOLACHE Constantin, Doctor Habilitat of Political Science, main scientific researcher, “A. Lupan” Scientific Library (Institute) Chisinau, e-mail: manolache53@mail.com

OLĂRESCU Dumitru, Doctor of the Study of Arts, scientific researcher coordinator, Institute of Cultural Heritage, Chisinau, e-mail: dumitru.olarescu@yahoo.com

PLĂMĂDEALĂ Ana-Maria, Doctor Habilitat of the Study of Arts, main scientific researcher, Institute of Cultural Heritage, Chisinau, e-mail: anamaria.plamadeala@mail.ru

PRUS Elena, Doctor Habilitat of Philology, university professor, Moldova Free International University, Chisinau, e-mail: elena_prus_ro@yahoo.fr

ŚWIĘCH Wojciech Adam, Master of Arts, Doctor of Legal Sciences, local government employee, Kraków, Poland, e-mail: wojtek_swiech@tlen.pl

TALPĂ Svetlana, Doctor of Pedagogy, scientific researcher, Institute of Cultural Heritage, Chisinau, e-mail: svetlanatalpa@gmail.com

TIPA Violeta, Doctor of the Study of Arts, scientific researcher, Institute of Cultural Heritage, Chisinau, e-mail: violeta_tipa@yahoo.com

TERMENE ȘI CONDIȚII DE PUBLICARE A MATERIALELOR ÎN REVISTA ARTA. SERIA ARTE AUDIOVIZUALE

Stimați colegi, Centrul Studiul Artelor al Institutului Patrimoniului Cultural Vă invită să prezentați materiale pentru Revista ARTA, Seria ARTE AUDIOVIZUALE

Considerații generale: Revista acceptă pentru publicare lucrări științifice originale, nepublicate anterior: studii monografice, articole de sinteză, recenzii, materiale de informare din viața științifică internă și externă (congrese, conferințe, simpozioane, seminare, colocvii, mese rotunde), precum și cronici, documente de arhivă, abordând subiecte inovative din domeniul artelor audiovizuale: muzică, teatru, film, televiziune. Revista ARTA Seria Arte audiovizuale apare anual și este distribuită la solicitare în toate bibliotecile publice și centrele științifice de profil umanistic.

Toate genurile de lucrări științifice pot fi prezentate în limbile engleză, română, franceză, rusă.

Structura lucrărilor este următoarea: I. Adnotare:

La începutul textului principal se va face o adnotare în limba română și engleză, fiecare însoțită de traducerea titlului și cuvintelor-cheie (5-7 noțiuni, ce se regăsesc în text) în limba rezumatului. Adnotările vor reflecta conținutul articolului, ideile și concluziile de bază, este suficient de cuprinzător, exact, redactat cu atenție deosebită, nu include informații care nu se regăsesc în text. Adnotările se vor prezenta în format Times New Roman, Font size 10, Space 1,0. Volumul fiecărei adnotări va avea 1000-1300 caractere, inclusiv spații.

II. Textul lucrării:

Volumul textului va fi de 0,5 – 0,75 c.a. (20000– 30000 semne, inclusiv spații și semne de punctuație), inclusiv bibliografia și materialul ilustrativ. Textul lucrărilor trebuie prezentat în manuscris și în format electronic: Times New Roman, Font size 14, Space 1,5.

III. Materialul ilustrativ:

Materialul ilustrativ se va prezenta în formă grafică clară în format electronic (JPG sau TIF – nu mai puțin de 300 dpi). Imaginile, tabelele, graficele ș.a. vor fi însoțite de legendele corespunzătoare și de indicarea sursei de proveniență.

IV. Note și referințe bibliografice:

Notele se indică în text cu indice și se plasează la sfârșitul articolului, înainte de referințele bibliografice. Referințele bibliografice se vor conforma

cerințelor ANACEC. Bibliografia se amplasează după textul principal al articolului. Referințele sunt prezentate în succesiune numerică, în ordine alfabetică. Referințele la sursele bibliografice se indică în paranteze pătrate, inserate în text, de exemplu [8]. Dacă sunt citate anumite părți ale sursei, după indicele bibliografic se indică și pagina, de exemplu [8, p. 231] sau [8, pp. 231-232]. Referințele bibliografice se prezintă în original. În cazul în care se utilizează și titluri cu caractere chirilice, se redactează o bibliografie suplimentară cu transliterarea titlurilor cu caractere latine (conform sistemului Bibliotecii Congresului SUA).

Exemple de publicații tipărite:

Cărți: Munteanu V. Roman Vlad: modernitate și tradiție. București: Editura Muzicală, 2001.; Axionov V. Studii muzicologice. Chișinău: Media Musica, 2012.; Полобедова О. И. О природе книжной иллюстрации. Москва: Наука, 1973.

Articole în reviste și culegeri: Plămădeală N. Leon Donici – o conștiință antiutopică. În: Limba Română. 2002. Nr. 4-6, pp. 15-24. Documente electronice: Gavrilean B. T. Simboluri cu valențe magice. Teza de doctorat în arte vizuale. Universitatea de artă și design. Cluj-Napoca. Rezumat. 2011.: Disponibil: <http://www.uad.ro/storage/Dataitems/GBT.Rezumat.Teza.Ro.pdf> (vizitat 05.02.2015).

Exemple de transliterare: Semionov V. V. Filosofia: itog tysiacheletii. Filosofskiaia psikhologiiia. Moskva: Evrika, 2000.; Vasilieva S. V. Vosstanovlenie tserkovnoi sobornosti staroobriadchestva v kontekste institutsionalnykh transformatsii XX–XXI vv. V: Vestnik Buriatskogo gosudarstvennogo universiteta / Feder. agentstvo po obrazovaniiu, Buriat. gos. univ. Ulan-Ude: Izd. Buriat. gos. un-ta, 2010. Vyp. 7: Istoriia, s. 25-37.

V. Lista abrevierilor

VI. Date despre autor:

Numele, prenumele, gradul științific, titlul didactic, funcția, instituția, adresa, telefon, e-mail, precum și identificatorii autorilor (ORCID, ID-urile oferite de baze de date și platforme). Data prezentării materialului, semnătura. Datele respective sunt prezentate, de regulă, la sfârșitul articolului.

Fiecare articol este însoțit de o declarație pe propria răspundere privind originalitatea studiului.

Recenzii, prezentări de cărți, personalii, antologii etc.

Materialele se prezintă în redacția autorului, dar trebuie să corespundă normelor stabilite (TNR, Font size 14, Space 1,5). Volumul maxim – 0,5 c.a. (20000 caractere, inclusiv spațiu).

Anual, termenul limită de prezentare a materialelor pentru publicare în Revista ARTA, Seria Arte audiovizuale, este 1 iunie. Articolele sunt supuse recenzării de specialiști în domeniu cu grad științific. Colegiul de redacție își revendică dreptul de a respinge materialele ce nu corespund profilului revistei și normelor tehnice de publicare, cât și pe cele lipsite de valoare științifică și publicate anterior sub diferite forme în alte reviste sau cărți.

Pentru publicarea și recenzarea materialelor în Revista ARTA nu sunt oferite onorarii.

Manuscrisele și varianta electronică ale lucrărilor științifice pot fi prezentate direct la redacție sau trimise prin poștă. Manuscrisele nu se restituie.

Adresa: Colegiul de redacție – Revista ARTA Seria Arte audiovizuale, Institutul Patrimoniului Cultural, Centrul Studiul Artelor, bd. Ștefan cel Mare și Sfânt, 1, Biroul 424, Biroul 539, MD-2001, Chișinău, Republica Moldova.

Informații suplimentare pot fi solicitate:
tel.: + 373 (0 22) 27-00-48; + 373 (0 22) 26-09-57.
E-mail: arta.redactor2@mail.ru; arta.redactor2@gmail.com; Pagina web: www.artjournal.asm.md; www.patrimoniu.asm.md

TERMS AND CONDITIONS OF PUBLICATION OF MATERIALS IN THE JOURNAL OF ARTS, AUDIOVISUAL ARTS SERIES

Dear colleagues, The Centre of Arts of the Cultural Heritage Institute invites you to submit materials for the *Journal of ARTS, AUDIOVISUAL ARTS Series*.

General considerations: The journal accepts for publication original, unpublished before scientific papers: monographic studies, synthesis articles, reviews, information materials on internal and external scientific events (congresses, conferences, symposia, seminars, colloquia, round tables), chronicles, and archival documents, covering innovative topics from the field of audiovisual: music, theatre, film, television. The Journal of ARTS, *Audiovisual Arts Series* appears annually and is distributed on request in all public libraries and scientific centers of the humanistic profile.

All types of scientific papers can be submitted in English, Romanian, French and Russian.

The structure of the paper shall be as follows:

I. Summary:

The main text shall be preceded by a summary in Romanian and English, each accompanied by a translation of the title and of the key words (5-7 notions that are to be found in the text) in the language of the summary. The summaries will reflect the content of the article, the basic ideas and conclusions, it is sufficiently comprehensive, accurate, written with particular care, does not include information that is not to be found in the text. The summaries shall be in Times New Roman, Font

size 10, 1.0 space. Each summary will contain between 1,000–1,300 characters, including the spaces.

II. The Text of the Paper:

The size of the text will be of 0.5 to 0.75 author's pages (20,000-30,000 characters, including spaces and punctuation signs), also the bibliography and the illustrative material. The text of the papers shall be submitted in hard (manuscript) and electronic formats: Times New Roman, Font size 14, 1.5 space.

III. Illustrative Material:

The illustrative material shall be presented in clear graphic form in electronic format (JPG or TIF - not less than 300 dpi). Images, tables, graphs, etc. will be accompanied by appropriate legends with the indication of the source of origin.

IV. Notes and Bibliographic References:

Notes are indicated in the text with an index and are placed at the end of the article, before the bibliographic references. Bibliographic references shall comply with the requirements of ANACEC. The Bibliography is placed after the main text of the paper. The references are presented in numerical sequence, in alphabetical order. References to bibliographic sources are indicated in square brackets, inserted in the text, for example [8]. If certain parts of the source are cited, the page is indicated after the bibliographic index, for example [8, p. 231] or [8, pp. 231-232]. The bibliographic references are presented in the original. If titles

with Cyrillic characters are also used, an additional bibliography is drawn up with the transliteration of the titles with Latin characters (according to the US Library of Congress system).

Examples of printed publications:

Books: Munteanu V. Roman Vlad: modernitate și tradiție. București: Editura Muzicală, 2001.; Axionov V. Studii muzicologice. Chișinău: Media Musica, 2012.; Полобедова О. И. О природе книжной иллюстрации. М.: Наука, 1973.

Articles in journals and collections: Plămădeală N. Leon Donici – o conștiință antiutopică. In: Limba Română. 2002. Nr. 4-6, pp. 15-24.

Electronic documents: Gavrilean B. T. Simboluri cu valențe magice. Teză de doctorat în arte vizuale. Universitatea de artă și design. Cluj-Napoca. Rezumat. 2011.: available http://www.uad.ro/storage/Dataitems/GBT.Rezumat_Teza.Ro.pdf (visited 05.02.2015).

Examples of transliteration: Semionov V. V. Filosofiya: itog tysiacheletii. Filosofskaia psikhologiya. M.: Evrika, 2000.; Vasilieva S. V. Vosstanovlenie tserkovnoi sobornosti staroobriadchestva v kontekste institutsionalnykh transformatsii XX–XXI vv. V: Vestnik Buriatskogo gosudarstvennogo universiteta / Feder. agentstvo po obrazovaniu, Buriat. gos. univ. Ulan-Ude: Izd. Buriat. gos. unta, 2010. Vyp. 7: Istoriya, s. 25-37.

V. List of abbreviations

VI. Information about the author: Surname, name, scientific degree and didactic title, position, institution, address, telephone, e-mail, as well as author identifiers (ORCID, IDs provided by databases and platforms). Date of submitting the material, signature. The respective data are presented, as a rule, at the end of the paper. Each paper is accompanied by a statement of personal responsi-

bility regarding the originality of the study.

Reviews, book presentations, personalii, anthologies etc.

The materials shall be presented in the author's editing, but they must meet the established standards (Times New Roman, Font size 14, 1.5 space). The maximum volume – 0.5 author's pages (20.000 characters including spaces).

Annually, the deadlines for submitting materials for publication in the Journal of ARTS, *Audiovisual Arts Series* is 1 June. The articles are subject to reviews by specialists in the field possessing doctoral degrees. The editorial board claims the right to reject the materials that do not correspond to the profile of the journal and to the technical standards of publication, as well as the ones that lack scientific value or were previously published under various forms in other journals or books.

No fees are collected for publishing materials in the Journal of ARTS, and no honorariums are offered for reviewing them.

The manuscript and the electronic version of the scientific works may be submitted in person or sent by post to the editor. The manuscript is not returned.

Address: Editorial Board – Journal of Arts, Audiovisual Arts Series, Institute of Cultural Heritage, Centre of Arts Studies, bd. Stefan cel Mare si Sfânt, 1, office 424, office 539, MD-2001, Chisinau, Republic of Moldova.

Additional information may be requested at: telephone: + 373 (0 22) 27-00-48; + 373 (0 22) 26-09-57; E-mail: arta.redactor2@mail.ru; arta.redactor2@gmail.com;

Website: www.artjournal.asm.md; www.patrimoni.asm.md