

ACADEMIA DE ȘTIINȚE A MOLDOVEI
INSTITUTUL PATRIMONIULUI CULTURAL
CENTRUL STUDIUL ARTELOR



ARTA

SERIA ARTE AUDIOVIZUALE

MUZICĂ

TEATRU

CINEMA

Serie nouă
Vol. XXV, nr. 2

CHIȘINĂU ♦ 2016

Colegiul de redacție

Dr. hab. Victor Ghilaș – redactor-șef
Dr. Violina Galaicu – redactor-șef adjunct
Dr. Violeta Tipa – secretar responsabil
Academician Gheorghe Mustea
Academician Cornel Țăranu (Cluj, România)
Academician Mihai Cimpoi
Dr. hab. Ana-Maria Plămădeală
Dr. hab. Nelly Kornienko (Kiev, Ucraina)
Dr. hab., profesor Aurelian Dănilă
Dr., profesor George Banu (Paris, Franța)
Dr. Dumitru Carabăț (București, România)
Profesor Jean-Pierre Han (Paris, Franța)
Dr. Dumitru Olărescu
Magistru Maria Pischloger (Viena, Austria)

Procesare computerizată și tehnoredactare: *dr. Liliana Condraticova*

Lector: *Vitalie Țurcanu*

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

Studiile și articolele din acest volum au fost supuse recenzării, discutate în cadrul Centrului Studiul Artelor al Institutului Patrimoniului Cultural și recomandate pentru publicare de către Consiliul Științific al Institutului Patrimoniului Cultural al Academiei de Științe a Moldovei, proces-verbal nr. 08 din 29 septembrie 2016

Descrierea CIP a Camerei Naționale a Cărții

Arta/Academia de Științe a Moldovei, Institutul Patrimoniului Cultural, Centrul Studiul Artelor; col. red.: Victor Ghilaș (red.-șef),...- Chișinău: 2016 – E-ISSN 2537–6136, 2016: Arte audiovizuale. Serie nouă. Vol. XXV, nr. 2, 2016. 154 p. Bibliografie și note la sfârșitul articolului. Tiraj 150 ex.

E-ISSN 2537–6136

© Institutul Patrimoniului Cultural al Academiei de Științe a Moldovei, 2016.

CUPRINS

♦ ARTA MUZICALĂ

Violina GALAICU	
<i>Contribuția lui Anton Pann la primenirea muzicii psaltice românești din a doua jumătate a secolului al XIX-lea</i>	7
Victor GHILAȘ	
<i>Soprana Anastasia Dicescu. Polifonia vieții unei mari artiste</i>	11
Cornel ȚĂRANU	
<i>Întâlniri cu Ligeti</i>	21
Elena NAGACEVSCHI	
<i>„Missa” de Vladimir Ciolac. Aspecte componistice</i>	25
Valeria BARBAS	
<i>Complementaritate stilistică în „Passion XXI pentru orgă și orchestră” de Vladimir Beleaev</i>	32

♦ ARTA CINEMATOGRAFICĂ ȘI TELEVIZIUNEA

Adrian-Silvan IONESCU	
<i>Filme din țările Puterilor Centrale pe ecranele din Bucureștii ocupați (1916–1918)</i>	40
Ana-Maria PLĂMĂDEALĂ	
<i>Creația cinematografică a lui Emil Loteanu: opera deschisă.</i>	
<i>Natura în ipostaza alter ego-ului discursului filmic</i>	47
Dumitru OLĂRESCU	
<i>Conceptul de film dedicat artelor din perspectiva teoriei și criticii artei cinematografice</i>	56
Наталья КРИВУЛЯ	
<i>Звуковая атмосфера в анимационных фильмах немого периода</i>	63
Violeta TIPA	
<i>Impactul imaginilor audiovizuale asupra structurii teatrului modern</i>	72
Alexandru BOHANȚOV	
<i>Universul cărții în filmul serial de televiziune</i>	79

♦ ARTA TEATRALĂ

Ana GHILAȘ	
<i>Intertextualitatea în discursul dramaturgic al lui I. Druță</i>	86
Elfrida KOROLIOVA	
<i>Impactul spectacolului de teatru asupra procesului sociocultural în oglinda criticii teatrale</i>	92
Nadejda AXIONOVA	
<i>Căutările estetice ale regizorului Iuri Harmelin la începutul secolului al XXI-lea</i>	96
Виктор СОБИЯНСКИЙ	
<i>«Театральная критика»: границы функционирования в современном украинском театральном процессе</i>	100

♦ DEBUTURI

Natalia CHICIUC	
<i>Repere ideatice în Trio pentru clarinet, vioară și pian de Gheorghe Neaga</i>	104

Gheorghe NICOLAESCU	
<i>Elemente de armonie și polifonie în muzica tradițională</i>	109
Dumitru CÂRCIUMARU	
<i>Mihail Caftanat: o viață de dirijor, compozitor, interpret și pedagog</i>	113

♦ CRONICA VIEȚII CULTURALE

Violeta TIPA	
<i>Festivalurile internaționale de film din Polonia – promotor al patrimoniului cultural</i>	119
Rusanda CURCĂ	
<i>Lumea fără retușuri la Festivalul internațional de film documentar „CRONOGRAF”, ediția 2016</i>	123
Dorina KHALIL-BUTUCIOC	
<i>Un sfert de veac de FNT sau teatrul în vremea războiului</i>	127
Nadejda AXIONOVA	
<i>The World of The Moldfest 2015 Festival</i>	129
Tudor MACOVENCO	
<i>Gala internațională a Teatrelor de Păpuși „Licurici” 70</i>	131

♦ OMAGIERI

Victor Ghilaș – <i>în prag de jubileu</i> (Aurelian DĂNILĂ, Elena NAGACEVSCHI)	135
<i>Cuvânt despre contemporanul nostru și muzicianul cu majusculă Vasile Zagorschi (90 de ani de la nașterea compozitorului)</i> (Galina COCEAROVA, Violina GALAICU)	137
<i>Un cinematograf al realității impregnat de poezie (80 de ani de la nașterea poetului și cineastului Anatol Codru)</i> (Alexandru BOHANȚOV)	139
<i>Vladimir Ciolac – 60 de ani</i> (Elena NAGACEVSCHI)	141

♦ IN MEMORIAM

<i>In memoria binecuvântată a Parascoviei ROTARU</i> (Elena NAGACEVSCHI, Violina GALAICU)	143
<i>Ion PUIU, demiurgul desident</i> (Larisa TUREA)	145

♦ APARIȚII EDITORIALE

<i>Violina GALAICU. Filonul bizantin în cultura muzicală națională (dimensiuni și etape ale valorizării din vechime până în pragul modernității)</i> . Chișinău: Cartier, 2016, 208 p. (Elena NAGACEVSCHI)	147
Date despre autori	149
Termene și condiții pentru publicare în revista „ARTA”	151

CONTENT

♦ MUSICAL ART

Violina GALAICU <i>Anton Pann's contribution to the renewal of Romanian psalm music of the second half of the XIX century</i>	7
Victor GHILAȘ <i>Soprano Anastasia Dicescu. Life polyphony of a great artist</i>	11
Cornel ȚĂRANU <i>Meetings with Ligeti</i>	21
Elena NAGACEVSCHI <i>Vladimir Chiolak's „Mass”. Compositional aspects</i>	25
Valeria BARBAS <i>Complementary stylistic in Vladimir Beleaev's Passion-XXI für Orgel und Orchester</i>	32

♦ CINEMATOGRAPHIC ART AND TELEVISION

Adrian-Silvian IONESCU <i>Films from Central Powers countries on the screens of the occupied Bucharest (1916–1918)</i>	40
Ana-Maria PLĂMĂDEALĂ <i>Emil Loteanu's film creation: open works. Nature in the alter ego aspect of the filmic discourse</i>	47
Dumitru OLĂRESCU <i>The film dedicated to arts from the perspective of cinematographic art theory and critique</i>	56
Natalya KRIVULEA <i>Sound atmosphere in the animated films of the silent period</i>	63
Violeta TIPA <i>The impact of audiovisual images on the structure of modern theater</i>	72
Alexandru BOHANȚOV <i>The book universe in the TV series film</i>	79

♦ THEATRICAL ART

Ana GHILAȘ <i>Intertextuality in I. Druță's drama discourse</i>	86
Elfrida KOROLIOVA <i>The impact of theatre performance on the sociocultural process mirrored by theatrical critique</i>	92
Nadejda AXIONOVA <i>Film director Iurii Harmelin's aesthetic quests at the beginning of the XXI century</i>	96
Viktor SOBIANSKI <i>„Theatre Criticism”: the borders of function in contemporary Ukrainian theatre process</i>	100

♦ DEBUTS

Natalia CHICIUC <i>Ideatic benchmarks in Gheorghe Neaga's Trio for clarinet, violin and piano</i>	104
Gheorghe NICOLAESCU <i>Elements of harmony and polyphony in the traditional music</i>	109
Dumitru CÂRCIUMARU <i>Mihail Caftanat: conductor, composer, performer and educator</i>	113

♦ THE CHRONICLE OF CULTURAL LIFE

Violeta TIPA

International Film Festivals in Poland – promoter of Cultural Heritage 119

Rusanda CURCĂ.

The world without retouching at CRONOGRAF International Documentary

Film Festival 2016 edition 123

Dorina KHALIL-BUTUCIOC.

A quarter century of FNT 127

Nadejda AXIONOVA.

The World of the Moldfest 2016 Festival 129

Tudor MACOVENCO.

Puppet Theatres Festival Licurici 70 131

♦ HOMAGE

Victor Ghilaş – on the eve of the anniversary (Aurelian DĂNILĂ, Elena NAGACEVSCHI) 135

Word about our contemporary and musician with capital letter Vasile Zagorschi

(90 years since the composer’s birth) (Galina COCEAROVA, Violina GALAICU) 137

A cinematograph of reality permeated by poetry

(80 years since the birth of the poet and filmmaker Anatol Codru) (Alexandru BOHANȚOV) 130

Vladimir Ciolac – 60th anniversary (Elena NAGACEVSCHI) 141

♦ IN MEMORIAM

In memoriam Parascovia ROTARU (Elena NAGACEVSCHI, Violina GALAICU) 143

In memoriam Ion PUTU (Larisa TUREA) 145

♦ EDITORIAL PUBLICATIONS

Violina GALAICU. *The Byzantine lode in the national musical culture (from the beginning to the threshold of modernity)*. Chişinău: Cartier, 2016, 206 p. (Elena NAGACEVSCHI) 147

List of collaborators 149

Terms and conditions of publication of materials in the Journal „ARTA” 151

Contribuția lui Anton Pann la primenirea muzicii psaltice românești din a doua jumătate a secolului al XIX-lea

Rezumat

Contribuția lui Anton Pann la primenirea muzicii psaltice românești din a doua jumătate a secolului al XIX-lea

Personalitate de excepție multiplu înzestrată (compozitor, psalt, istoriograf, teoretician, traducător, dascăl de psaltichie, folclorist, literat, tipograf, slujitor al culturii ecleziastice și laice deopotrivă), Anton Pann a lăsat o operă pe măsură, ale cărei componente se intercompletează și se intercondiționează.

Acea parte a creației lui Anton Pann care intră în sfera noastră de interes se divide în două compartimente: cântări sau culegeri de cântări psaltice și elaborări teoretice.

Și în florilegiile muzicale pe care le-a îngrijit și editat, și în îndreptările teoretice s-au sedimentat eforturile înaintașului de a transpune repertoriul de strană ortodox în limba română (așa-zisa „românire” a cântărilor bisericești; însuși termenul „românire” îi aparține) și, în același timp, de a-l plia pe „noua sistimă” (notația hrisantică).

Activitatea lui Anton Pann a avut un impact de durată asupra cursului muzicii psaltice românești de mai târziu, iar capodoperele care îi poartă semnătura au pătruns și dăinuie în urzeala practicii liturgice din spațiul pe care îl reprezintă.

Cuvinte-cheie: Anton Pann, muzică psaltică, secolul al XIX-lea, traducerea repertoriului cultic în limba română.

Summary

Anton Pann's contribution to the renewal of Romanian psalm music of the second half of the XIX century

The multi-endowed exceptional personality (composer, performer, historian, theoretician, translator, teacher of psalm music, folklorist, literary man, printer, minister of ecclesiastical and secular culture), Anton Pann left similar works, whose components are inter-completed and interrelated.

That share of Anton Pann's creation, falling within our sphere of interest, is divided into two parts: hymns or collections of psalms and theoretical works.

The efforts of the forerunner to transpose the repertoire of the Orthodox choir into the Romanian language (the so-called „Romanization” of church chants; even the term „Romanization” belongs to him) and simultaneously to fold the „new sistimă” (hrisantic notation) have settled both in the musical florilegia, that he has cared for and edited, and in the theoretical guides.

Anton Pann's activity has had a lasting impact on the development of later Romanian psalm music, while the masterpieces that bear his signature penetrated and endure in the warp of liturgical practice of the space it represents.

Key words: Anton Pann, psalm music, nineteenth-century, translation of cultic repertoire into Romanian.

Prezentul articol se apleacă asupra moștenirii muzical-religioase a lui Anton Pann, gestul fiind motivat inclusiv de faptul că în 2016 se împlinesc 220 de ani de la nașterea sa¹.

Personalitate de excepție multiplu înzestrată (compozitor, psalt, istoriograf, teoretician, traducător, dascăl de psaltichie, folclorist, literat, tipograf, slujitor al culturii ecleziastice și laice deopotrivă), Anton Pann a lăsat o operă pe măsură, ale cărei componente se intercompletează și se intercondiționează. O moștenire culturală atât de stratificată mai păstrează, peste ani, ascunzișuri, mai oferă, la răstimpuri, surprize și astfel se menține în atenția cercetătorilor de astăzi.

Incertitudinea planează asupra anului nașterii precursorului. G. Dem. Teodorescu, unul dintre primii săi biografi, vorbește de 1794 [5, p. 4, nota 3]. Alți biografi, precum și însuși Anton Pann în două Testamente se referă la anul 1797 [5, p. 4, nota 3], în timp ce istoriografia românească actuală indică anul 1796 [6, p. 95; 3, p. 389]. Problematică este și originea etnică a lui Anton Pann, dar există supoziții potrivit cărora tatăl său era român, iar mama grecoaică [3, p. 389].

Datele cu privire la anii de formare a viitorului psalt sunt puține [3, p. 147-148, 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 a Mitropoliei condusă de Dionisie Fotino. Pentru a fi la curent cu inovațiile aduse de reforma hrisantică urmează cursurile lui Petru Efesiul de la Sf. Nicolae-Șelari.

De îndată ce s-a simțit pe deplin înarmat, mai urmând și îndemnul mitropolitului Dionisie Lupu, Anton Pann purcede la tălmăcirea cântărilor bisericesti 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 seminare. 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. A. 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 dum-nici în opt glasuri...*, 1826, *Irmos calofonicon*, 1827?, *Penticostar, compus... pentru cererea și îndemnarea prea curioșii sale maichii Platonichi, stăriții mănăstirii Dintr-un lemn*, 1827, *Noul Doxastar, prefăcut în românește după metoda vechi al serdarului Dionisie Fotino*, tomul I, 1841, *Irmologhion sau Catavasier, care cuprinde în sine toate catavasiile sărbătorilor împărătești de peste an, troparele, condacele și exapostilariile. 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 I², 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 mâncării...*, 1848, *Tipic bisericesc, care cuprinde rânduiala duminicilor, 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 bisericesti sau gramatica melodică...*, 1845, *Prescurtare din Bazul muzicii bisericesti 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 bisericesti...*, 1854) [3, p. 142].

Prima carte tipărită „întru a sa tipografie de muzică bisericască”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 ftoale (diatonice, cromatice și enarmonice), a scărilor determinate de ftoale, inventarierea cadențelor în cele trei idiomuri (papadic, stihiraric și irmologic). Textul mai conține observații utile „pentru completirea sau combinația semnelor și ortografia lor” [5, p. 8], încheindu-se cu o metodică de predare a muzicii în seminarul Sf. Mitropolii [5, 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 Hri-

sant, or, cercetările recente [5, p. 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 sorginea conceptului lui Anton Pann [5, p. 9] (Petre Brâncuși consideră că ea trebuie căutată în muzica tradițională indiană [1, 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 [5, p. 7], este faptul că Anton Pann nu se referă la creația psaltică autohtonă din secolele XV–XVIII, reprezentată de Eustatie Protopsaltul, Domețian 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. Înșuși 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 [2, p. 380].

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 „n-au făcut decât au rădicat silabele zicerilor streine și au așăzat silabele zicerilor românești”; „într-alt loc vind tonul melodiei și într-alt tonul zicerii”, s-a ajuns să se denatureze „noima sau înțelesul zicerilor românești” [2, p. 320]), ci formulează imperativul potrivirii etosului muzicii cu cel al cuvintelor: „Cât ar greși intraducătorul unei cărți, de ar zice pământ în loc de: cer, mărire, tânguire, în loc de: smerenie și bucurie, atât greșește și traducătorul unei cântări de va întrebuița melodia unia în locul altia” [2, p. 320]. Gestica 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 umilință, de rugăciune, de plângere, de întristare, de bucurie și altele; într-însul învață cum să glăsuiească întrebătoarea (interogațiunea), minunătoarea (exclamațiunea) și ce săvârșiri se întrebuițază la toată pontuația; 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 măruntă, în fiecare opt glasuri” [3, p. 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 definitorii ale scrisului lui Anton Pann (ele se developează 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” [3, p. 145], dexteritatea transformărilor tematice, fantezia melodică debordantă. A. Pann a sporit ponderea stilului irmologic în cântarea de strană de la noi [3, p. 145 și 2, p. 321-322], 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 [3, p. 145], discutabile. Iată, deci, încă o problemă actuală pentru bizantinistica românească: cercetarea itinerarului parcurs de cântările tălmăcite sau compuse de A. Pann, scoaterea din circulație – argumentată în prealabil – a variantelor dubioase, reținerea – iarăși argumentată – a variantelor viabile.

În fine, nu toate aspectele activității de editor muzical, desfășurate de Anton Pann, au fost elucidate. Există neconcordanțe în stabilirea anului înființării tipografiei sale. Astfel, G. Crețu [6, p. 97] susține că tipografia lui Anton Pann a funcționat între 1844 și 1854. Un alt reprezentant al istoriografiei începutului de secol, N. Ploieșteanu, afirmă că Anton Pann a înființat în anul 1843 o tipografie în chiliile bisericii Olteni [6, p. 97-98], din care va fi scos *Calofonicul*, *Catavasierul*, *Teoreticonul*, *Prohodul* ș.a. În 1847, conform autorului citat, tipografia (cu o parte din tirajul cărților editate) a fost distrusă de un incendiu și apoi reînființată în strada Taurului nr. 12 [6, p. 98]. Nu numai cronologia faptelor din studiul lui N. Ploieșteanu, ci și lista titlurilor editate este contestată de bizantinistii de astăzi. În special, Titus Moisescu [6, p. 98] ne atrage atenția că dintre lucrările enumerate de N. Ploieșteanu doar *Catavasierul* (1846) și *Prohodul* (1846) au văzut într-adevăr lumina tiparului, celelalte rămânând, probabil, în proiect sau contopindu-se cu alte scrieri muzicale. Și în privința lansării

tomului al II-lea al *Noului Doxastar* se mai poartă discuții, G. Dem. Teodorescu afirmând că aceasta s-ar fi produs în 1841 (apariția de la 1853 fiind o reeditare), iar cercetătorii contemporani considerând că nu a existat decât ediția din 1853 [6, p. 98-99].

Aici vom abandona disputele urmărind reconstituirea fidelă a factologiei vieții și activității muzicianului pentru a le relua pe cele ce țin de evaluarea operei sale.

Cercetătorii [3, p. 137-145; 2, p. 119-122; 5, p. 9-10] (cu excepția lui I. D. Petrescu [4, p. 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 curenți pe care cercetătorii le relevă 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 etos 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.

Mai rămâne de semnalat, în final, că Anton Pann este „ultimul mare psalt în adevăratul înțeles al cuvântului, înainte de introducerea notației apusene” [3, p. 147].

Note

¹ În cazul în care ne raportăm la anul 1796.

² Titus Moisescu indică apariția a două tomuri ale acestei lucrări, ambele datate cu 1847 [5, p. 99].

³ Formulă preluată, probabil, din una din prefețele tipăriturilor lui Anton Pann, reproducă după T. Moisescu [5, p. 98].

Referințe bibliografice

1. Brâncuși Petre. Muzica românească și marile ei primeniri. Vol. II. București: Ed. Muzicală, 1980.

2. Ciobanu Gheorghe. Studii de etnomuzicologie și bizantinologie. Vol. I. București: Editura Muzicală, 1974.

3. Cosma Octavian Lazăr. Hronicul muzicii românești. Vol. III. București: Editura Muzicală, 1975.

4. Cosma Octavian Lazăr. Hronicul muzicii românești. Vol. IV. București: Editura Muzicală, 1976.

5. Moisescu Titus. Anton Pann – personalitate complexă a culturii muzicale românești (1796-1854). În: Studii și cercetări de istoria artei. Seria Teatru, Muzică, Cinematografie. Tomul 43, 1996. Extras.

6. Moisescu Titus. Prolegomene bizantine. București: Editura Muzicală, 1985.

Victor GHILAȘ

Soprana Anastasia Dicescu. Polifonia vieții unei mari artiste

Rezumat

Soprana Anastasia Dicescu. Polifonia vieții unei mari artiste

Demersul de față aduce în discuție personalitatea artistică a sopranei Anastasia Dicescu, una dintre figurile proeminente ale culturii muzicale naționale din perioada interbelică. Considerațiile interpretative ale autorului se întemeiază pe studiul documentelor de epocă cu valoare referențială, pe amintirile și discuțiile avute cu descendenții familiei Dicescu.

Descendentă dintr-un vechi neam de boieri din Țara Moldovei, A. Dicescu beneficiază de studii alese la instituții de specialitate cu tradiție din străinătate – Conservatorul din Odesa și Academia de Muzică din Roma. Pregătirea profesională înaltă îi permite să se lanseze de timpuriu într-o carieră artistică de succes, debutând pe scena teatrului liric din Odesa. Se dedică frumosului artistic în diferitele lui ipostaze, manifestându-se și afirmându-se pe multiple planuri: managerial, pedagogic și interpretativ la Chișinău, Cluj și București. Ultimii ani de viață A. Dicescu i-a trăit în singurătate și, deseori, în disperare, fiind răpusă de o boală crâncenă. Arta interpretativă a sopranei, dublată de prestația scenică remarcabilă, dar și activitatea de propășire a muzicii românești au consacrat-o în istoria culturii naționale.

Cuvinte-cheie: Anastasia Dicescu, conservator, operă, soprană, spectacol.

Summary

Soprano Anastasia Dicescu. Life polyphony of a great artist

The present study brings into discussion the artistic personality of soprano singer Anastasia Dicescu, one of the prominent figures of the national musical culture of the interwar period. The interpretative considerations of the author are based on the study of documents of the period, which have a referential value, and on the memories and discussions with the descendants of Dicescu family.

Descending from an ancient race of boyars of Moldavia, A. Dicescu received preeminent education at specialized institutions with traditions from abroad – Odessa Conservatoire and the Academy of Music in Rome. The high professional training allows her to launch early in a successful artistic career, debuting on the stage of the Lyric Theatre from Odessa. She dedicates herself to artistic beauty in its various aspects, manifesting and asserting herself on multiple levels: managerial, pedagogical and interpretive in Chisinau, Cluj, and Bucharest. Anastasia Dicescu lived the last years of her life alone and often in despair, being killed by a ruthless disease. The Soprano's performing art coupled with the outstanding stage performance, but also the activity for the advancement of Romanian music, have consecrated her in the history of national culture.

Keywords: Anastasia Dicescu, conservatoire, opera, soprano, performance.

În galeria artiștilor basarabeni, care au dat strălucire liricii feminine în perioada interbelică, un loc de cinste îi aparține sopranei Anastasia Dicescu. Prin intermediul acestui demers, propunem spre dezbateră o abordare sintetică, în perspectivă diacronică, a uneia dintre figurile de seamă ale culturii muzicale naționale din prima jumătate a secolului al XX-lea.

Născută la 27 februarie 1887, în comuna Gălești, județul Orhei, cântăreața a lăsat amprente adânci în

cultura muzicală românească, ea fiind descendentă din vița unei cunoscute familii de boieri moldoveni.

Părinții cântăreței – Pavel Dicescu (1837–1909) și Eugenia Dicescu, născută Feodosiu (1856–1933), se trag dintr-o veche ramură nobiliară din stânga Prutului, devenind prin moștenire mari proprietari de pământ. Pavel Dicescu exercită mai multe demnități publice, desfășurând, totodată, o vastă activitate culturală în beneficiul societății. Conform datelor

culese în Arhiva de Stat a Republicii Moldova, Dinu Poștarencu amintește despre memoriul din 19 mai 1858 adresat Adunării Deputaților Nobilimii din Basarabia, prin care „moșierul Victor Ioan Dicescu (tatăl lui Pavel – n.n.) din satul Gălești, județul Orhei, menționa că, potrivit informației genealogice, transmisă de părinții săi, strămoșul său a fost boier moldovean, care, în urma războiului ruso-turc din 1711, s-a refugiat în Rusia împreună cu domnul Dimitrie Cantemir și ceilalți susținători ai acestuia, de unde, ulterior, a revenit în Moldova” [26, p. 25]. Până la vârsta de 15 ani, de educația lui Pavel s-au ocupat mama sa și un dascăl grec. Din amintirile Anastasiei Dicescu aflăm că în 1852 tatăl ei este admis la liceul „Richelieu” din Odesa, pe care îl absolvește șapte ani mai târziu continuându-și ulterior instruirea profesională la facultatea de drept a Universității din Moscova. Mai apoi, el pleacă la studii în Germania, la Berlin și Heidelberg. După ce își ia, în 1865, doctoratul în filosofie la universitatea din Heidelberg, se stabilește definitiv la baștină, revenire care a fost benefică, el ocupând prestigioase și responsabile funcții publice: asesor al Epitropiei Nobilimii din circumscripția Chișinău-Orhei (1868), președinte al Comitetului executiv al Zemstvei județene Orhei (1869) și al Zemstvei regionale a Basarabiei (1872), președinte al Adunării Judecătorilor de pace din circumscripția de conciliere Orhei (1872), președinte al Societății Vinificatorilor din Basarabia (1895), președinte al Societății Horticultorilor și Vinificatorilor din Basarabia (1902), deputat în Adunarea Deputaților Nobilimii din Basarabia (1905), mareșal al nobilimii din județul Chișinău (1905), membru al Consiliului de Stat al Imperiului Rus (1906) ș.a. [26, p. 30-32].

Pe parcursul vieții, Pavel Dicescu desfășoară o vastă activitate pe plan cultural. Cu sprijinul unui grup de intelectuali basarabeni (M. Glavce, P. Gore, M. Feudosiu ș.a.), fondează la 1905 „Societatea Culturală Moldovenească”. În calitatea sa de membru al acestei societăți, militează activ pentru învățământul școlar din Basarabia cu predare în limba română, manifestându-se concomitent și în domeniul publicisticii.

În anul 1881 Pavel Dicescu își oficiază căsătoria religioasă cu Eugenia, fiica nobilului Gheorghe Feodosiu. Familia Pavel și Eugenia Dicescu au avut patru copii – Iulia (1882–1944?), Victor (1883–1951), Anastasia (1887–1945) și Natalia (1890–1979), care la 1944, cu excepția Iuliei, dată dispărută în același an, se stabilesc cu traiul în România.

Apropo, Iulia Dicescu-Siminel este autoarea studiului „Cântecele moldovenești din Basarabia” (1933), volum dedicat „iubitului meu tată Pavel Di-

cescu și amicului lui, Gheorghe Gore”, lucrare prefată de Nicolae Iorga, care remarca „începutul bun, datorit unei românce inimoase”. Singurul nepot supraviețuitor al lui Pavel Dicescu este Constantin Manoilă (Manoilov), fiul Nataliei Dicescu, născut pe 22 aprilie 1923, care actualmente locuiește la București.

Descoperirea vocației muzicale și dorință ardentă de a-și valorifica talentul o aduce pe Anastasia Dicescu în fața necesității de dezvoltare și perfecționare a aptitudinilor pe acest tărâm al artelor. Pe parcursul vieții, ea beneficiază de studii alese la instituții de specialitate cu tradiție din străinătate, urmând cursurile de canto la Conservatorul din Odesa (clasa prof. Alexandra Santagano-Gorciakova) și Academia de Muzică din Roma (clasa prof. Antonio Cotogni, 1914–1916).

Prima apariție publică pe scenă a Anastasiei Dicescu se produce în anul 1908, când artista debutează, alături de sora sa Iulia, în echipa teatrului întemeiat la Chișinău de Gheorghe V. Madan, teatru de amatori al cărui repertoriu era constituit, în cea mai mare parte, din farse, vodeviluri, comedii de moravuri, drame sociale, drame istorice, scrise de Costache Negruzzi și Vasile Alecsandri: „Doi țărani și cinci cârlani”, „Cinel-Cinel”, „Florin și Florica” ș.a. După cum relatează revista bucureșteană bisăptămânală, „Neamul românesc” (ediție fondată de Nicolae Iorga la 10 mai 1906), la Chișinău a fost prezentat vodevilul „Cinel-cinel” de V. Alecsandri, organizat de Societatea de binefacere «Beccapabeu» („Bessarabeț”), spectacol cu participarea lui D (?). Madan în rolul lui Graur, a trei Sârbu în rolul Florică și a **A. Dicescu** (subl. n.), I. T. Suceanu, N. Semigradov, Savoischii, Popa, Razu, Popescu, Andronovici, Gumaloca și alții, la care, alături de ofițeri și funcționari ruși, a asistat și guvernatorul Basarabiei (Haruzin Alexei N. – n.n.) [25, p. 508]. Despre acest eveniment cultural avea să scrie și săptămânalul „Cuvânt moldovenesc”, specificând faptul că „după terminarea reprezentației, d. P. Dicescu, membru al Consiliului Imperial, un bătrân simpatic și blând, cu ochi vioi și o barbă lungă, și d-na Maria Teodosiu (...) au deschis balul cu o horă românească, împreună cu domnișoarele și tinerii în costumuri naționale” [9]. O următoare apariție pe podiul de concert a Anastasiei Dicescu, consemnată în anele vremii, are loc pe data de 21 noiembrie 1913, când ea se produce împreună cu pianistul și compozitorul ieșean Ilie Ionescu-Sibianu, violonistul și profesorul Athanasie Teodorini (ex-director al Conservatorului din Iași) în cadrul unei serate dedicate cântecului moldovenesc [35]. Pe 13 iulie 1914, după cum reflecta presa timpului, ediția «Друг» („Drug”), în suburbia Chișinăului, la teatrul din Costiujeni a avut loc un concert, în cadrul căruia de un remarcabil

bil succes s-a bucurat Anastasia Dicescu. „O exalta-re deosebită a sălii a produs-o romanțele românești interpretate de ea”, scria această publicație [36, p. 3]. Într-un interviu, acordat în ianuarie 1920 ziaristului de la „Înfrățirea” Nicolae Georgescu-Tistu, Anastasia Dicescu afirmă că în aprilie 1916 a susținut „un concert la Iași, sub patronajul Reginei Maria și pentru operele ei de binefacere”, fiind „primită apoi la Palat și mult încurajată de buna noastră regină” [14, p. 10].

Evoluția artistei pe scena lirico-muzicală începe să prindă contur, arta ei interpretativă fiind recunoscută nu doar de spectatori, ci și de oficialități. Astfel, la conferința din 15 aprilie 1917, organizată de Nicolae Iorga cu genericul „Dezvoltarea prin literatură a sufletului național basarabean”, meritele Anastasiei Dicescu în dezvoltarea culturii muzicale basarabene sunt apreciate, artistei înmânându-i-se un tablou pictat de Stoica Dumitrescu.

La inițiativa și sub patronajul lui George Enescu, în anul 1916, la Iași este întemeiată „Societatea lirică română”, printre fondatorii și membrii căreia se află și Anastasia Dicescu. Cu participarea acestei societăți, în anul 1918, la Chișinău, sub competența dirijorului Jean Bobescu este organizat teatrul de operă. În rândul animatorilor acestei instituții figurează și Anastasia Dicescu. Pregătirea profesională înaltă îi permite să se lanseze de timpuriu într-o carieră artistică de succes. Deja în timpul studiilor de specialitate soprana se produce cu destulă reușită pe scena teatrului din Odesa (în opera „Faust” de Ch. Gounod), mai apoi susține câteva concerte în Rusia, despre care își amintește următoarele: „În 1917, am fost invitată de soția generalului Brussilof să cânt românește în lazaretele în cari erau îngrijiți răniții români. Am fost la Kamenetk Podolsk și-apoi, în turneu prin Podolia și Hotin” [14, p. 10].

În cadrul stagiunii simfonice din perioada 13 decembrie 1917 – 16 mai 1918, George Enescu prezintă cu orchestra la Iași nouăsprezece concerte memorabile cu scop caritativ, incluzând în program mai multe partituri celebre de muzică clasică și romantică. [7, p. 167]. În concertul orchestrei din 12 aprilie 1918 Anastasia Dicescu se prezintă în fața publicului ieșean într-un spectacol, avându-l la pupitrul dirijoral pe G. Enescu.

Partiturile scenice ale Margaretei din opera „Faust” de Charles Gounod și ale Gildei din opera „Rigoletto” de Giuseppe Verdi par a fi pentru soprana basarabeană roluri de succes, măestră interpretare a acestora producând ecouri răsunătoare. „Am fost (...) angajată de D-l Athanasiu, în Mai 1918, pentru 6 reprezentații, cu Rigoletto și Faust” [14, p. 10]. După evoluțiile pe scena ieșeană alături de J. Athanasiu (în rolul lui Valentin), periodicul „Sfatul

Țării” avea să menționeze: „O demnă tovarășă a succesului a fost domnișoara Anastasia Dicescu, care se impune tot mai mult cu darul natural al vocii d-sale, ajutat de un joc de scenă de o rară fineță. Pilda d. Dicescu poate sta cu mândrie în fața celui mai sever și cultivat public” [31].

Opera basarabeană, după cum anunță afișul de spectacol, își deschide prima sa stagiune pe 6 august 1918, în incinta sălii Adunării Nobilimii din Chișinău, cu spectacolul „Faust” de Ch. Gounod. După prezentarea repetată a spectacolului, are loc debutul Anastasiei Dicescu pe scena acestui așezământ de artă. Soprana se produce de două ori consecutiv (pe 12 și 15 august 1918), susținând rolul Gildei din „Rigoletto”, alături de baritonii Jean Athanasiu și Yacov Gorski (Rigoletto), tenorii Giacomo Borelli și L. Kanteț (Ducele de Mantua), mezzo-soprana Maria Krebs-Mori (Maddalena), bașii Vasile Malanețchi (Sparafucille) și S. Yancovschi (Monterone). „Cu un aranjament scenic mai mult decât mulțumitor și cu o fericită distribuire a rolurilor – scrie ziarul „Sfatul Țării” – s’a jucat aseară opera Rigoletto, care pentru cântăreața basarabeană, d-ra A. P. Dicescu a fost un prilej de triumf. Puritatea vocii sale și maleabilitatea ei – de astădată aproape desăvârșită (probabil, se face referință la spectacolul din 15 august – n.n.) – siguranța întrărilor, nuanțarea și preciziunea execuției integrală – toate aceste calități hotărâtoare, încadrate într’un delicat joc de scenă, au determinat publicul să inundeze pe cântăreața cu aclamații și – flori” [27]. Nici ediția de limbă rusă a „Sfatului Țării” nu trece cu vederea prezența pe scena lirică a cântăreților de operă basarabeni, din care făcea parte și soprana Anastasia Dicescu, rezervând spații editoriale, care surprind aspecte importante din peisajul lirico-teatral basarabean. În ordine cronologică, apar la Chișinău, în rubrica permanentă a acestei publicații, «Театръ и музыка» („Teatrul și muzica”), două articole cu titulatura «Къ опернымъ спектаклямъ» („Cu privire la spectacolele de operă”), 17 august 1918, și «Оперные спектакли» („Spectacolele de operă”), 30 august 1918. Primul dintre acestea, semnat cu numele Petresco, informează despre inaugurarea spectacolelor de operă sub direcția celor doi Jeani – Athanasiu-baritonul și Bobescu-dirijorul, caracterizează nivelul interpretativ înalt al corului și orchestrei, nominalizând, totodată, personalul solistic. Corpul feminin al acestuia le întrunea pe E. Ivony (soprană dramatică), A. Dicescu (soprană lejeră), F. Lupu (soprană lirică), S. Gorskaia (mezzo-soprană), M. Krebs-Mori (mezzo-soprană), S. Goro-dețkaia (contraltă), în timp ce vocile masculine erau constituite din G. Borelli (tenor dramatic), L. Canteț (tenor lirico-dramatic), J. Athanasiu și Y. Gorski

(baritoni), Gr. Melnic (bas). Maestru de balet era E. Kozyreva [37].

Următoarea cronică apare peste două săptămâni, amintind despre programarea repetată a operei „Rigoletto”. Informând succint, dar cu destul nerv, despre aspectele generale ale spectacolului, autorul prezintă surprizele reprezentației, survenite în urma redistribuirii rolurilor. Au cântat tenorul L. Kantetș, care l-a înlocuit pe G. Borelli, și baritonul Y. Gorski, suplinindu-l pe J. Athanasiu. Obiecțiile cronicarului se referă la latura vocală a interpretării rolului Ducelui de Mantua de către L. Kantetș, care, din motive de sănătate și fără repetiții, a fost mai puțin convingător în aria „Femeia e schimbătoare...”. Cu toate acestea, din punct de vedere interpretativ au excelat solistul Y. Gorski, remarcat prin timbrul său catifelat, muzicalitate și jocul de scenă dezinvolt, precum și ceilalți soliști – V. Malanețchi, S. Yancovschi, S. Pavlenco. S-a impus din nou și a fost apreciată A. Dicescu, căreia i-au fost oferite și aruncate din sală buchete de flori [38].

Configurația vieții muzicale din Chișinău la acea vreme era marcată, în mare măsură, de implicarea susținută în activitatea concertistică a forțelor lirico-teatrale, așa cum artiștii lirici erau la mare cinste. Prin condeiul comentatorului său, ziarul „Sfatul Țării” prezintă o relatare relevantă privind „concertul aranjat de Comitetul basarabean pentru unirea tuturor Românilor”, în care „au fost angajați – moralicește – cei mai iluștri cântăreți din localitate, cu o reputație consacrată deja prin strălucitele reprezentații de operă”, cu participarea lui J. Athanasiu, A. Adăscăliței-Nemolovschi, a cvartetului V. Malanețchi, V. Popovici, M. Bărcă, S. Pavlenco și a Anastasiei Dicescu, cea care „a stors admirația sălii prin ușurința cu care a sfidat cele mai dificile și mai maestre variațiuni de triluri din „Mignon” [6]. Afișul de spectacol (publicat în „Sfatul Țării”, 10/23 august 1918), având pe frontispiciu inscripția „Teatrul Blagorodnoie Sobranie”, anunță publicul chișinăuian despre „Mare stagiune de Operă, sub direcția: D-lor Jean Atanasiu și Jean Bobescu” cu participarea unui impresionant personal artistic, angajați ai unor renumite teatre din lume, în distribuție figurând nume sonore ale timpului: E. Ivony de la Opera din Moscova, G. Borelli de la Teatrul Mitropolitan din New York, E. Rodrigo de la Opera Română și de la Școala din Milano, J. Athanasiu de la Opera Română, Gr. Melnic de la Opera mare din Petrograd. Nu lipsește de la acest impunător spectacol Anastasia Dicescu, care figurează în lista artiștilor „noui angajați” ca „soprană lirică dela Opera Română și Opera din Odesa” [30]. Aceeași tipăritură mai informează că un alt afiș „va anunța data și personalul primei reprezentații, care

va fi cu opera „Faust” și „Gounod” (sic!)” [30].

Cronicle din presă au fost destul de generoase în aprecierea spectacolelor din stagiunea inaugurală, a ținutei artistice a interpreților, a profesionalismului dirijorului, fiind recunoscute astfel valoarea trupei lirice și nivelul înalt al reprezentațiilor. Astfel, portretul artistic al Anastasiei Dicescu în „Rigoletto”, jucat pe 12 august 1918, a fost comentat doar în tonuri deschise, majore, ea fiind cea care „a fermecat ascultătorii prin gingășia cu care a cântat și a jucat în scena întrevederii cu tatăl său (actul al II-lea) și superbă în actul al III-lea, atât prin ținuta maejestoasă în costumul alb, cât și prin tonurile curate și calde” [28].

În perioada anului 1919, pe scena Sălii Adunării Nobilimii, Anastasia Dicescu se produce în repetate rânduri în rolurile Gildei („Rigoletto”), Violettei („Traviata”), Margaretei („Faust”), Rosinei („Bărbierul din Sevilla”). Iar pe 9 decembrie al aceluiași an, artista participă în spectacolul de adio și de binefacere „Rigoletto”, după care pleacă la Cluj în cadrul unui contract semnat cu Opera Română. „În stagiunea 1918-1919, își amintea cântăreța, la Chișinău „s’au cântat 10 opere fără subvenție și cu artiști buni” [14, p. 10].

La 1 ianuarie 1919, la Chișinău își începe activitatea Conservatorul „Unirea”, al cărei director a fost aleasă Anastasia Dicescu, instituție pe care o va conduce, cu mici întreruperi, circa 20 de ani, ea fiind și titularul disciplinei „Canto” în clasa omonimă a instituției. Oficializarea procesului de instruire a vocaliștilor a avut un impact benefic în timp, prefigurând acțiunea de pregătire a tinerilor cântăreți pentru o viitoare carieră lirică și crearea premiselor favorabile pentru activitatea permanentă a unui teatru de operă național la Chișinău. Succesele Conservatorului au fost vizibile chiar din primii ani de activitate, fapt despre care a relatat presa timpului și oaspeții care l-au vizitat. Vom reproduce un fragment din articolul „Impresii muzicale din Basarabia”, publicat la Cluj, de cunoscutul compozitor și folclorist român Tiberiu Brediceanu în ediția „Societatea de mâine”: „Ultima vizită am făcut-o „Conservatorului moldovenesc de muzică și artă dramatică”. La intrare președinta conservatorului, - Dșoara Anastasia Dicescu, ne pofteste „în modestul lăcaș al artei”..., cum îl numea. Ceea ce ni s’a dat însă să vedem și să auzim a fost de tot altceva: un conservator ajustat cu toate cele de lipsă unei asemenea instituții: sale de învățământ și producțiuni, instrumente muzicale, profesori pentru toate ramurile artei și științei muzicale și orchestra elevilor constătătoare din 42 membri. Numai decât s’a improvizat o audițiune muzicală la care au debutat cântăreți, instrumentalști și elevi de la secțiunea dramatică. Prestațiile au fost excelen-

te! – Și la toate aceste frumoase rezultate s'a ajuns în primul rând prin inițiativă particulară și – pe cum mi s'a spus – în special prin străduințele dsoarei A. Dicescu, care are cel mai mare merit la întemeierea și organizarea acestui important așezământ de artă și cultură” [4, p. 476].

Pe 19 septembrie 1919 a fost inaugurată Opera Națională Română din Cluj. În prima sa stagiune, liricul de pe malul Someșului Mic montează două opere de G. Verdi: „Aida” și „Traviata”, aceasta din urmă având-o în rolul central pe Anastasia Dicescu. Deschiderea unei asemenea instituții lirico-dramatice nu a avut loc fără dificultăți, care însă au fost depășite grație eforturilor întreprinse de mai multe personalități culturale de renume, printre ele figurând și numele Anastasiei Dicescu, recrutată de la București [29, p. 225]. La opera din Cluj, arcul repertorial al cântăreței a însumat douăsprezece titluri, creații de compozitori italieni, francezi, germani și români, având, după unele estimări, 89 de prezențe scenice în cele patru stagiuni (1920–1924) [15, p. 90], soprana producându-se în roluri de coloratură din operele: „Traviata” (Violetta), „Faust” (Margareta), „Lucefărul” (Fata de Împărat), „Cavalleria rusticana” (Lola), „Tannhäuser” (Venus), „Bohema” (Mimi), „Madama Butterfly” (Cio-Cio-San), „Pagliacci” (Nedda), „Carmen” (Michaela), „Rigoletto” (Gilda), „Lakmé” (personajul omonim).

Despre aprecierea prestației artistice pe scena operi clujene putem judeca prin prisma cronicelor, apărute în presa timpului. În continuare ne vom referi la unele dintre acestea.

După evoluția scenică din 30 iunie 1920 în „Traviata”, presa avea să scrie că Violetta (Anastasia Dicescu) a fost „convingătoare și patetică”, producând impresia unei interprete de mare perspectivă. Evocând numele fiicei „Basarabiei, venită de peste munți și ape, din dealurile dulci și line”, care s-a impus în galeria artiștilor trupei clujene, materialul informativ-analitic, semnat de cronicarul de la ziarul de orientare țărănistă „Patria”, avându-l ca director la acea vreme pe scriitorul Ion Agârbiceanu, menționează devotamentul sopranei pentru arta muzical-teatrală, precum și calitatea vocii sale lirice de coloratură, împletită cu un puternic temperament [34, p. 1]. Cu referire la interpretarea rolului Violettei din „Traviata”, ziarul „Înfrățirea” din 19 noiembrie 1920 avea să remarce că „d-ra Dicescu a avut să ducă o luptă grea din care a ieșit învingătoare numai grație calităților reale de care a dat dovadă. Vocea sa cu timbru catifelat are mediu frumos, egal dezvoltat, cu vigoare suficientă pentru a face față momentelor dramatice... Pe d-șoara Dicescu, scrie ziarul, am dori să o auzim în rolul Margaretei de Gounod, unde nu mai

avea de luptat cu reminiscențe străine” [20]. În cursul, acest lucru avea să se întâmple în stagiunea a doua a Operei Naționale din Cluj, deschisă la 8 noiembrie 1920 cu „Aida” și continuată cu premiera „Faust” pe 1 decembrie 1920, avându-i în rolurile principale pe Anastasia Dicescu, Constantin Pavel, Rudolf Steiner, Ioana Tămășescu, Lya Pop, Lucreția Micu. În pofida scepticismului unor critici privind valoarea operi clujene, premiera cu „Faust” de Ch. Gounod, prezentată la 1 decembrie 1920, ziarul „Patria”, care inserează cu regularitate cronici muzicale, susținea că Anastasia Dicescu (în rolul Margaretei) a dat „cea mai frumoasă expresie naivității unui suflet feciorelnic (...) Vocea d-sale, vibratoare și comunicativă, a stăpânit sala” [23, p. 1]. Putenic impresionat de talentata artistă basarabeiană, în numărul următor al cotidianului cronicarul muzical remarcă următoarele: „prin tonalitatea caldă și meșteșugită a vocii, prin atașamentul sentimentului și prin toată coloratura estetică, pe care a știut să o presară în operă”, A. Dicescu a fost o revelație [1, p. 2]. Sensibilitatea publicului la concepția scenică matură, inteligentă, pe care a conferit-o cântăreața rolului Margaretei, glasul ei de mare valoare, condus cu perfecțiune, coincide cu poziția cronicarului, plasând-o în consecință pe protagonista spectacolului nu doar în categoria interpreților, ci și în cea a creatorilor de rol. În antologia realizărilor spectacolului, semnatarul înscrie, de asemenea, și alte momente solistice ale interpretei: valsul și marea arie „a bijuteriilor”.

Cu anumite rezerve evaluează reprezentarea operi „Faust” cronicarul Liviu Tempea, unul dintre animatorii de vază ai vieții muzicale transilvănene de la începutul secolului al XX-lea, profesor la catedra de pian a Conservatorului de Muzică și Artă Dramatică din Cluj, compozitor, cronicar muzical. Comentând rolul Margaretei în distribuția Anastasiei Dicescu, el se pronunță în termeni admirativi, afirmând că „are însuflețire caracteristică”. În același timp, consideră vocea interpretei ca fiind una nu tocmai perfectă („insuficientă”) în acea seară, raportând-o de astă dată la stagiunea de operă de la Chișinău din anul 1918, în care soprana a fost superioară, impunându-se în același rol printr-o exprimare scenică ireproșabilă, în condiții mult mai dificile. [33, p. 2].

În ziua de 2 februarie 1921, pe scena Operei Române din Cluj a avut loc premiera operi „Lucefărul” de Nicolae Bretan, cu implicarea Anastasiei Dicescu în distribuție solistică. Referindu-se la acest spectacol, curierul consecvent al evenimentelor culturale din Ardeal, cotidianul „Patria”, relatează în numărul din 6 februarie 1921 că „D-na Dicescu în rolul Fetei de Împărat a reușit să dea o interpretare bună, cu mari

eforturi de voce, din cauza notelor extrem de ridicate” [22, p. 2]. Pe un ton laudativ, cu aprecieri de natură estetică, este schițat portretul cântăreței în revista cu format de ziar muzical „Curentul artelor”, care susținea că Anastasia Dicescu „a cântat admirabil. Vocea d-sale, de selectă soprană de coloratură, scoate efecte strălucitoare din dificila partitură a fetei” [2, p. 6]. O altă expresie a admirației pentru calitățile vocale și arta interpretativă ale cântăreței basarabene o reprezintă opinia formulată de Mira Demeter-Grozăvescu și Ion Voledî, care, entuziasmați de interpretarea Fetei de Împărat, subliniază că dincolo de însușirea rolului, muzical și scenic, Anastasia Dicescu a căutat să-i pătrundă psihologia, să descifreze mecanismele interioare care-i dictează acțiunile. Ca urmare, excelenta ei voce de coloratură a convins prin „efecte strălucite, mai ales în ariile în care invocă Luceafărul să coboare pe pământ” [12, p. 80].

O bună vizibilitate și o receptare entuziastă în presă a cunoscut prestația solistică a sopranei în una din cele mai apreciate creații lirice ale curentului verist, celebra operă într-un act „Cavalleria rusticana” de Pietro Mascagni. În rolul soției lui Alfio, seducătoarea Lola, rol distribuit Anastasiei Dicescu, artista se impune cu un joc de scenă bine șlefuit și cu o expunere concludentă, ca o adevărată „femme fatale”, „cochetă”, cum notează cronică, [22, p. 2], etalând un glas bogat colorat și senzual. Conducând estetic frazele muzicale și transmițându-le cu o participare emotivă profundă, Dicescu a creat un personaj plin de pasiune cu o admirabilă încadrare în conceptul componistic al lui Pietro Mascagni, lăsând o impresie agreabilă, susținută atât de media scrisă, cât și de cei prezenți în sala de spectacol.

O acțiunea culturală curajoasă a Operei din Cluj a fost montarea și prezentarea în premieră la 16 martie 1921 a dramei muzicale în trei acte „Tannhäuser” de Richard Wagner, acțiune laudată de unii și declinată de alții. Anastasia Dicescu i-a avut ca parteneri de scenă pe Francisc Balogh, Constantin Pavel, Nicu Apostolescu, Ioan Böhm, Mimi Nistorescu ș.a. Ziarul „Patria” nuanța că „este un adevărat eroism artistic reprezentarea acestei drame la Cluj”, după cum durată spectacolului „face ca artiștii să stea pe scenă aproape șase ore (...)”, iar Anastasia Dicescu în rolul lui Venus „(...) stăpânește temeinic tehnica muzicii, ea aducând tributul cultural al Basarabiei la cultura României unite” [8, p. 1-2]. Cu toate acestea nu au lipsit notele critice asupra evaluării spectacolului, în general și a soliștilor, în parte. Însăși intenția artistică de a include o operă „Tannhäuser” în repertoriu a fost contestată, ea fiind considerată, conform ziarului citat anterior, inoportună, „greșeală culturală”, care ar încălca „programul cultural al țărilor latine”,

„că publicul din Cluj nu e destul de pregătit pentru înțelegerea muzicii” celei mai reprezentative opere a lui R. Wagner. Nu au scăpat de tirul criticii nici soliștii trecuți pe lista distribuției, ziaristul Leonard Paukerow ajungând până la afirmația că „Opera Națională (din Cluj – n.n.) nu dispune de vocile apte să susțină ambițiosul plan repertorial, (...) nici unul din soliști nu a fost la înălțimea rolurilor ...” [7, p. 87]. În privința Anastasiei Dicescu, cronicarul de la „Înfrățirea” opinează despre „nepotrivirea rolului” distribuit ei. În fine, aprecierile dominante asupra premierei au fost favorabile, criticul de la „Curierul Artelor” Henry Blazian concluzionând că realizarea lui „Tannhäuser” pe scena clujeană reprezintă „cel mai răsunător succes al Operei Naționale” [3, p. 10].

După premiera operii wagneriene, artista apare din nou pe afișele din capitala Ardealului, invitând amatorii de artă lirică la spectacolul din 21 martie 1921, debutând de această dată în faimoasa operă pucciniană „Madame Butterfly”, în care s-a prezentat remarcabil ca Cio-Cio-San. Entuziasmul spectatorilor a fost dublat de cel al criticii. Consemnând evenimentul, cunoscutul deja ziar „Patria”, schițează într-o cronică portretul de creație al Anastasiei Dicescu, al cărui conținut îi confirmă calitatea de artistă lirică autentică. Complexitatea rolului legat de tulburătoarea poveste a micuței japoneze comportă o imensă încărcătură emoțională. Totodată, transpunerea muzicală a rolului necesită o înzestrare tehnică avansată pentru prezentarea ariilor de mare dificultate interpretativă, pe care cântăreța le-a depășit cu succes. Vocea sonoră a sopranei, care a creat din punct de vedere auditiv o imagine convingătoare a personajului, precum și evoluțiile scenice anterioare ale Anastasiei Dicescu, l-au determinat pe cronicarul editorialului s-o plaseze în categoria artiștilor de elită ai Operei Naționale din Cluj [10, p. 2].

Stagiunea 1921–1922 începe la Opera Română din Cluj, noua titulatură consacrată instituției, în luna august cu reluarea repetițiilor în această instituție lirică, premierele anunțate fiind „Bohema”, „Carmen”, „Tosca”, „Pagliacci”, „Faust” (în versiune autentică) ș.a., precum și spectacolele reiterate din repertoriul curent – „Aida”, „Traviata”, „Tannhäuser”, „Cavalleria rusticana”, „Madama Butterfly”. Pe 28 noiembrie 1921 vede lumina rampei opera „Bohema” de Giacomo Puccini, pe libretul lui Giuseppe Giacosa și Luigi Illica, după romanul „Scènes de la vie de bohème” de Henri Murger. La crearea acestui spectacol a contribuit o echipă de soliști valoroși sub coordonarea și conceptul regizoral al lui Constantin Pavel, publicului oferindu-i-se un program artistic de zile mari. Premiera a înregistrat un succes deosebit, așa încât „în decursul stagiunii s-au programat

nu mai puțin de 18 reprezentații” [7, p. 106]. Prezența unor interpreți lirici consacrați, echipă artistică din care a făcut parte și Anastasia Dicescu, precum și evoluția lor scenică a asigurat succesul operei, imprimându-i ținută artistică de calitate înaltă. Având în centru trista poveste de dragoste dintre poetul Rodolfo și croitoreasa Mimi, artiștii clujeni au oferit o expresie sublimă melodioaselor pagini muzicale ale operei, în care Anastasia Dicescu a dat viață personajului Mimi. În discursul său pe fondul liric al muzicii pucciniene, ea „a jucat cu multă căldură și a cântat cu toată distincția” [18, p. 1]. O apreciere demnă de toată lauda pentru orice artist.

Următoarele apariții ale Anastasiei Dicescu în fața spectatorilor clujeni se produc pe 8 martie 1922 în „Faust”, alături de tenorul liric Nicolae Nagacevschi (Faust) de la Chișinău, Ana Rozsa (Siebel), Lya Pop (Martha), Gheorghe Sterian-Mandy (Mephistopheles), Traian Gavrilescu (Wagner), Nicu Apostolescu (Valentin), mai apoi pe 12 martie în „Traviata”, în compania lui Nicu Apostolescu (Grigorio Germont), Traian Căldăraru (Doctorul Grenvil), Ana Rozsa (Flora Bervoix), Nicolae Nagacevschi (Alfredo Germont), Adela Ionașcu (Annina), Petru Marcu (Baronul Douphol). Deși ambele reprezentații au avut priză la public, presa nu a fost prea generoasă în aprecieri. Au fost înregistrate câteva ecouri, unele dintre ele destul de critice. Bunăoară, se precizează că în opera gounodiană vocea lui N. Nagacevschi este una „simpatcă”, a cântat „cu suplețe”, „cu mlădieri naturale (...) bine modulate”, iar trecerea „de la un registru la altul apare imperceptibilă” [13, p. 2], cu toate că aceeași sursă revendică volumul „mic, (...) aproape de salon, emisie temperată” a vocii solistului, care „nu este pentru Faust” [21, p. 2]. Nu scapă de critica presei nici Anastasia Dicescu. Desi în rolul Margaretei soprana din Basarabia nu era la prima experiență, vocea ei, subliniază ziarul „Voința”, nu corespunde exigențelor personajului. Opinia cronicarului vine din faptul că pentru a prezenta spectatorului profilul muzical complex și dimensiunea artistică reală a Margaretei ca figură tragică, metamorfoza ei de la inocență la pasiune, de la damnare la absolvire pe durata derulării actului interpretativ întru captarea atenției și interesului publicului, este necesară o altă greutate și rezonanță a vocii. Ca și în „Faust”, sesizează cronică, rolul eroinei centrale reclamă o doză de implicare afectivă cu o forță și vitalitate a vocii mult mai mare [21, p. 2]. Despre evoluția scenică a Anastasiei Dicescu în opera compozitorului italian presa a relatat sec, doar că a făcut echipă cu Nicolae Nagacevschi și Nicu Apostolescu.

La finalul sezonului lirico-teatral, Anastasia Dicescu își dă concursul într-o altă distribuție anunța-

tă pe afișul de spectacol, pe 21 iunie în „Pagliacci” (Nedda) de Ruggero Leoncavallo. Grupul de creație a fost unul destul de valoros, cu Constantin Pavel (Canio), Nicu Apostolescu (Silvio), Traian Gavrilescu (Tonio), Nicolae Nagacevschi (Beppo) în roluri, aceștia asigurând reprezentației o alură artistică de foarte înaltă calitate, apreciată cu toată ardoarea de iubitorii artei lirice. Contrar celor întâmplare pe scenă și a premiselor create de receptarea publică a operei, mediatizarea din partea presei, practic, a lipsit, ziaristii trecând sub o tăcere inexplicabilă acest eveniment de referință în viața culturală a Clujului.

Cu întârziere, tocmai la 6 noiembrie, a început stagiunea ordinară 1922–1923 a Operei Române din Cluj cu două spectacole „Aida”. Anastasia Dicescu debutează cu Michaela în „Carmen” de Georges Bizet pe 29 noiembrie 1922, în prima premieră a noului sezon teatral, „premieră care înscrisa un titlu referențial al literaturii de operă” [7, p. 127]. Următorul spectacol cu participarea Anastasiei Dicescu are loc pe 19 ianuarie 1923, publicul fiind invitat la premiera celebrei opere în trei acte „Rigoletto” de Giuseppe Verdi. Această poveste tragic-comică a fost transpusă de vocile selecte și jocul de scenă superb al interpreților Anastasia Dicescu (Gilda), Nicolae Nagacevschi (Ducele de Mantua), Nicu Apostolescu (Rigoletto), Traian Grozăvescu (Sparafucille) ș.a., artiști care au refăcut atmosfera sublimă și spiritul unei societăți încercate de intrigi și interese, devenită istorie. A fost o montare lirică demnă de a rămâne în „analele Operei Naționale din Cluj”. Ziarul „Patria”, care încearcă de fiecare dată să acopere agenda vieții muzicale ardelene, aduce mai multe argumente concludente despre spectacol, prin care trupa își poate adjuceca succesul deplin al acestuia. Soliștii cotați ai operei sunt elogiați cu superlative. Astfel, Nicolae Nagacevschi surprinde din nou „prin amplexarea vocii”, „finețea exprimării muzicale, (...) dulceața și tinerețea vocii ducelui”; Nicu Apostolescu se impune prin „Glasul său bogat în resurse lirice”, care „a învins cu succes exigențele dramatice ale rolului” lui Rigoletto, unul foarte emoționant, comportând mereu alte și alte valențe. [11, p. 2]. Schițând în coloanele ziarului „Patria” portretul artistic al Anastasiei Dicescu în legătură cu jocul și cântecul ei în „Rigoletto”, cronicarul muzical face recurs la memorie, amintindu-și de prestația sopranei în același rol al Gildei, interpretat acum cinci ani în fața spectatorilor ieșeni. Tehnica excepțională și pasiunea interpretării, „delicioasa și primăvăratică” sa voce au smuls atunci aplauze, atrăgând admirația publicului și a criticilor, dar, mai mult decât orice, artista basarabeană s-a învrednicit și a fost onorată de admirația M. S. Regina Maria, care a felicitat-o personal și a tratat-o cu urări de bine. Având prilej și

motive de comparație, autorul, care semnează articolul cu pseudonimul Dela Pleniță, remarcă progresele vizibile înregistrate de cântăreață în arta interpretativă, culoarea catifelată a sunetelor, atmosfera sublimă creată, Gilda fiind pusă în evidență printr-o muzică emoționantă, astfel încât nici de astă dată „nu știi ce să admiri (...) mai mult: școala desăvârșită sau sentimentul situației, exprimat prin cea mai desăvârșită interpretare vocală” [11, p. 2]. O altă publicație, „Curentul Artelor”, atrage atenția cititorilor asupra succesului actanților spectacolului de operă. Preluând elogiile lansate pe paginile ediției anterioare, semntarul cronicii, care, de asemenea, preferă să rămână în anonim, ține să accentueze că Anastasia Dicescu a fost „precisă în notele de cap, coloraturi și agilități”, iar vocea „străvezie” a lui Nicolae Nagacevschi s-a contopit „în registrul de cap” cu cea a sopranei A. Dicescu. În încheierea articolului se afirmă că, în semn de recunoștință, spectatorii au răsplătit efortul interpreților cu aplauze și chemări repetate la rampă [17, p. 2]. Așadar, o prestație scenică peste așteptări.

Este adevărat, au fost și unele opinii discordante, chiar critice la evoluția Anastasiei Dicescu pe scena operii de pe Someșul Mic, deseori nefondate. Spre exemplu, „După cronicarul „Înfrățirii”, Anastasia Dicescu (în distribuția Gildei – n.n.) era surclasată de dificultățile partidei. „(...) Arpegiile monologului fericirii din actul al doilea o copleșesc. Vocea ei e prea mică pentru intensitatea rolului (...). Trebuie să recunoaștem însă doamnei Dicescu meritul de a se strecura cu abilitate printre neajunsurile cu care a copleșit-o natura” [24, p. 2]. În legătură cu aceste și alte critici aduse cântăreței, Tiberiu Brediceanu, unul dintre membrii fondatori și fost director al operii clujene, avea să menționeze: „Mă gândeam, cât de mașter au fost răsplătite aceleași bune intenții și străduințe ale dșoarei Dicescu cu ocaziunea înjghebării operii noastre din Cluj. Angajându-se printre cele dintâi cântărețe, a susținut ani de-a rândul cu cinste rolurile de sopran lejer încredințate ei și a contribuit atât de mult – numai cei inițiați o știu – la soluționarea problemei așa de dificile a corului stabil dela Operă, care s’a înfăptuit numai prin venirea acelor bune elemente din Basarabia recomandate de dsa. Atitudinea față de dșoara Dicescu a celor câțiva neînțelegători a fost extrem de nedreaptă. Ardealul altcum știe să răsplătească binele ce i se face; de aceea asupra cazului din vorbă va trebui să se revină” [4, p. 476].

Producția „Traviata” revine pe scena Operei Române din Cluj în stagiunea 1922–1923, alături de alte reprezentații lirice din creația verdiană și nu numai, fiind unul dintre cele mai jucate spectacole din repertoriul curent, care a fost pus în circuitul artistic curent de 7 ori. Anastasia Dicescu a fost prezentă în

obișnuitul ei rol – cel al Violettei Valéry. Prezentarea creației s-a produs pe 15 aprilie 1923 și s-a bucurat de o distribuție de excepție, care a inclus, alături de Anastasia Dicescu (Violtetta), cvartetul Nicolae Nagacevschi (Alfredo), Ana Rozsa (Flora), Nicu Apostolescu (Grigorio) și Traian Gavrilesco (Grenvil).

Rolul Violettei din „Traviata” este unul pe cât de dificil, pe atât de pretențios, aseasonând ariile muzicale cu înfățișarea unei femei decăzute, curtezane, dame de companie. Totodată, calitățile exterioare trebuie completate și cu un joc de scenă corespunzător statutului ei social, dublat de o voce care să nuanțeze și să exteriorizeze multiplele stări sufletești ale personajului. Potrivit sesizărilor presei, toate aceste cerințe dificile Anastasia Dicescu le-a transpus în mod exemplar prin interpretarea acestui rol titular. Vocea suavă și bine cizelată, intonările strălucit nuanțate și catifelte, excelențele accente lirice și dramatice, muzicalitatea de excepție și apariția ei ca actriță deosebit de talentată au identificat în artistă o remarcabilă Violetta. În consecință, impresionat de calitatea spectacolului, ziarul „Patria”, prin cronicarul său, semnat cu numele Ivanhoe, expune până în cele mai mici detalii impresiile, admirația, rezultate în urma spectacolului. Dacă în persoana lui Nicolae Nagacevschi, care îl întruchipează artistic pe Alfredo, cronicarul identifică un adevărat „Tenore d’amore” (...), „dotat cu o voce fragedă, curată, dulce (...), cu timbrul în special foarte plăcut”, în prestația Anastasiei Dicescu reține „calități solide, câștigate gradat, printr-o voință inteligentă și răbdătoare, care întotdeauna au trecut peste toate obstacolele”, voce șlefuită minuțios „prin studii vocale deosebite (...), încât grație admirabilei maniere de articulat, de a pune sunetele, de a respira, produce efecte mari”. Soprana, mai menționează autorul cronicii muzicale, „Este o artistă fină. S-a încarnat în rolul Violettei, cu o artă mai presus de orice elogi, cu un foc, cu o pasiune, pe care aș fi crezut-o străină naturei d-sale – artistă mare, având nenorocirea să-și cheltuiască simțire și suflet pentru un public, care nu întotdeauna este preparat să înțeleagă adevărata artă, artă plină de fineți incomparabile. De data aceasta publicul însă electricizat – și artista comunicându-i glasul sufletului său – a izbucnit în ovațiuni lung repetate, răsplătind-o prin nenumărate chemări la rampă – astfel, intrarea d-rei Dicescu, cu rolul Violettei, poate fi considerată ca o adevărată sărbătoare” [19, p. 2]. Este, în fapt, o confirmare în plus că Violetta Valéry reprezintă unul dintre rolurile favorite ale Anastasiei Dicescu tocmai datorită talentului ei în a-l transpune credibil prin voce și acțiune scenică.

Reluarea activității Operei Române în stagiunea 1923–1924, ultima pentru Anastasia Dicescu în

colectivul liric clujean, nu a fost lipsită de tensiuni interne majore, marcate de acțiuni protestatatoare, concretizate în greva artiștilor, motivul principal fiind insuficiența subvențiilor bugetare din partea statului și restanțele salariale, la care, pe parcurs, se mai adaugă nemulțumirile personalului teatral față de conducerea instituției. La o anumită etapă, starea de lucruri intrase pe un traiect descendent și ajunsese aproape în prag de desființare a așezământului cultural. Cu eforturile comune ale administrației, autorităților locale și ale celor ministeriale, stadiul activ al disensiunilor a fost temporar aplanat, cursul reprezentațiilor teatrale fiind continuat. Desfășurătorul spectacolelor cu titluri reprezentative de repertoriu, repartizate celor mai buni soliști ai momentului, se prezenta astfel: 3 premiere, „Regina din Saba” de Karl Goldmark, „Terra Baixa” („Tiefeland”) sau „În Valea Cataloniei” de Eugene D’Albert și „Făt-Frumos” de Hermann Klee (Nota bene! Soprana din stânga Prutului nu era distribuită în niciuna dintre acestea) și 11 reprezentații din repertoriul curent. Curios apare și faptul că, la sfârșitul anului 1923, Anastasia Dicescu, care a dat spectatorilor momente înălțătoare de emoție artistică în stagiunile anterioare, nu figura printre soliștii Operei clujene [7, p. 153]. Deși, între timp, se configurase premise favorabile ca, odată cu dezamorsarea situației economice, activitatea să intre în normalitate, la sfârșitul sezonului teatral stările conflictuale nu dispar, ba chiar se agravează. Pericolul de falimentare a Operei, care se contura, și nesiguranța activității în cadrul trupei, provocată de o nouă criză cu plecarea unor artiști de primă mărime, au determinat-o pe Anastasia Dicescu să se despartă în curând de colectivul clujean. Divorțul cauzat și de atitudinea rigidă, inertă a direcției „în problema sopranei Anastasia Dicescu, pentru care nu s-au făcut gesturile necesare spre a o convinge să nu părăsească Clujul, tentată de oferta preluării direcției Conservatorului din Chișinău” [7, p. 160], au fost sever criticate, speranțele de revenire asupra deciziei însă erau compromise.

Un eveniment de importanță culturală deosebită pentru Opera Română din Cluj a fost turneul la Cernăuți, care s-a desfășurat în intervalul 20 mai – 12 iunie 1925 pe scena Teatrului Național din centrul administrativ al Bucovinei. În legătura cu aceasta, pentru perioadă menționată, în colectivul liric vine de la Chișinău Anastasia Dicescu. În desfășurătorul reprezentațiilor trupei erau incluse 12 spectacole, inclusiv 4 din repertoriul curent al cântăreței – operele „Traviata”, „Faust” „Carmen” și „Tannhäuser”. Întrucât artei nu i se atribuie montări noi, ea a fost distribuită, împreună cu alți soliști basarabeni, precum Nicolae Nagacevschi, Constantin Ujeicu, Petre Căldăraru, în două din obișnuitele ei roluri Violetta

și Margareta, jucând în 5 spectacole. Desfășurarea spectacolelor a depășit orice așteptări, cu ample ecouri în presa locală și nu numai, care „a acordat spații ample prestației artiștilor lirici clujeni (...)” [32, p. 19]. Unele cronică evidențiază calitățile vocale și interpretative ale lui Nicu Apostolescu, Petre Căldăraru, Traian Gavrilesco, Marin Georgescu, Nicolae Nagacevschi, Mimi Nestorescu, Titus Olariu, Lya Pop, Ana Rozsa, Zoltan Szabo, Constantin Ujeicu, din care pot fi reținute următoarele aprecieri: „(...) cântăreții au dovedit cu prisosință energia și priceperea lor artistică, iar publicul cernăuțean, venit în număr imens, a urmărit seară de seară cu o măgulitoare atenție desfășurarea repertoriului, aducându-i prin presa locală cele mai merituoase elogii” [5, p. 457]. Evoluțiile Anastasiei Dicescu în turneul cernăuțean au fost pe potriva așteptărilor, acelea cu care ea a obișnuit publicul. Subliniind reușita turneului trupei clujene la Cernăuți, revista săptămânală pentru probleme sociale și economice din Cluj „Societatea de mâine” făcea precizarea că turneul „a fost atât din punct de vedere moral cât și material, complet” [5, p. 457]. În continuarea acestei idei, spectacolele de operă „desfășurate pe scena „Naționalului” cernăuțean, creatoare de atmosferă culturală cu adânci ecouri în sufletul spectatorilor, au premers înființarea primului corp artistic permanent din nevoia valorificării potențialului creator original” [16, p. 9].

Turneul de la Cernăuți a fost ultima apariție publică în cariera Anastasiei Dicescu cu Opera Română din Cluj, colaborare strălucită, care i-a permis abordarea unui vast repertoriu, interpretând de o manieră remarcabilă roluri de soprană lirică lejeră. Revine la Chișinău în anul 1924, unde va prelua din nou funcția de director al Conservatorului „Unirea”, pe care o va deține până în anul 1940, desfășurând o vastă și dinamică activitate artistică și didactică, după care se retrage în România. Vom reveni cu detalii asupra acestei perioade din viața artei.

Experiența unică, acumulată și trăită la intensitate maximă de Anastasia Dicescu în cele patru stagii de activitate la Opera Română din Cluj, dublată de o voce excepțional cultivată, i-au asigurat artei un prestigiu binemeritat, autoritate și poziție de frunte printre soliștii instituției în care a activat. În plus, a fost și o achiziție importantă la portofoliul de creație al interpretei, cu dezvoltare pe plan profesional, precum și o înnobilitate spirituală prin filiera artei lirice. Toate acestea s-au desfășurat pe suporturi muzicale fine. Artă interpretativă a sopranei, conjugată cu prestația scenică remarcabilă, dar și activitatea de propășire a culturii muzicale românești au făcut-o să rămână în amintirea contemporanilor și a publicului clujean.

Referințe bibliografice

1. Aristarc. Artiștii Operei. Anastasia Dicescu. În: Patria, II, 261, 10 decembrie 1920.
2. Blazian H(enry). Opera Națională din Cluj. „Luceafărul”. În: Curierul Artelor, IV, 19-22, 15 februarie – 15 martie 1921.
3. Blazian Henry. Opera Națională din Cluj. În: Curierul Artelor, IV, 73-78, 1-30 aprilie 1921.
4. Brediceanu Tiberiu. Impresii muzicale din Basarabia. În: Societatea de mâine, anul II, nr. 28-29, 12 și 19 iulie 1925.
5. C. Opera clujeană la Cernăuți. În: Societatea de mâine, anul II, 26-27, 28 iunie și 5 iulie 1925.
6. Concertul de Duminică. În: Sfatul Țării, 14/27 august 1918.
7. Cosma Octavian Lazăr. Cosma Octavian Lazăr. Opera Română din Cluj. 1919–1999. Volumul I, 1919–1959. Bistrița: Charmides, 2010.
8. Cronicar. Premiera Operei Naționale. „Tannhäuser” de R. Wagner. În: Patria, III, 59, 20 martie 1921.
9. Cuvânt moldovenesc, 1-2, 1928.
10. De la Operă. M-me Butterfly cu d-ra Anastasia Dicescu. În: Patria, III, 63, 25 martie 1921.
11. Dela Pleniță. Cronica artistică. A propos de „Rigoletto”. În: Patria, V, 14, 23 ianuarie, 1923, p. 2. Apud: Cosma, Octavian Lazăr. Opera Română din Cluj. 1919–1999. Volumul I, 1919–1959. Bistrița: Charmides, 2010, p. 130.
12. Demeter-Grozăvescu Mira, Voledi Ion. Traian Grozăvescu. București: Editura Muzicală, 1965.
13. DAR. Opera Română la Cluj. „Faust”. În: Înfrățirea, II, 465, 12 martie 1922.
14. G(eorgescu) Tistu. De vorbă cu primadona Anastasia Dicescu. În: Înfrățirea, 124, ianuarie 1920.
15. Gherghel Ion. Activitatea Operei Române din Cluj în decurs de 16 stagiuni (1919–1935). În: Gazeta ilustrată, No 10, octombrie 1938, p. 87-94.
16. Havriliuc Nicolae. 90 de ani de la Unirea Bucovinei cu Țara-mamă. Începuturile Teatrului Național din Cernăuți. În: Pro Saeculum, nr. 2, 2009.
17. Ima. Cronica muzicală. Cluj. Premiera operei Rigoletto. În: Curentul Artelor, II, 27c, 29 ianuarie 1923.
18. Interim. Cronica teatrală „Boema”, operă în patru acte de G. Puccini. În: Gazeta Ardealului, I, 228, 30 noiembrie 1921, p. 1. Apud: Cosma, Octavian Lazăr. Opera Română din Cluj. 1919–1999. Volumul I, 1919–1959. Bistrița: Charmides, 2010, p. 107.
19. Ivanhoe. Opera Română. „Traviata” de Verdi. În: Patria, V, 81, 19 aprilie 1923.
20. Înfrățirea, 19 noiembrie 1920.
21. La bemol. Opera Națională. „Faust” cu tenorul Nagacevski. În: Voința, II, 166, 11 martie 1922.
22. Opera Română. Două premiere: „Luceafărul” și „Cavaleria rusticana”. În: Patria, III, 25, 6 februarie 1921.
23. Opera Română. Premiera „Faust” de Charles Gounod. Tentativele pentru desființarea operei. În: Patria, II, 9 decembrie 1920.
24. Opera Română: „Rigoletto”, operă în 4 acte... În: Înfrățirea, III, 712, 26 ianuarie 1923. Apud: Cosma, Opera Română din Cluj. 1919–1999. Volumul I, 1919–1959. Bistrița: Charmides, 2010, p. 130.
25. Poslușnicu Mihail Gr. Istoria muzicii la români de la Renaștere până în epoca de consolidare a culturii artistice. București: Cartea Românească, 1928.
26. Poștarencu Dinu. Nobilii basarabeni Dicescu. În: Tyrageția. Istorie. Muzeologie. Serie nouă. Vol. IV [XIX], nr. 2, 2010, p. 25-35.
27. Rigoletto de G. Verdi. În: Sfatul Țării, 14/27 august 1918.
28. România Nouă, 14 august 1918.
29. Sbârcea George. Dimitrie Popovici-Bayreuth – cântărețul pribeag: 1860–1927. București: Editura Muzicală, 1965.
30. Sfatul Țării, 10/23 august 1918.
31. Sfatul Țării, 27 mai 1918.
32. Stan Constantin-Tufan. Titus Olariu. Artistul și epoca sa. Timișoara: Editura Arthropos, 2008.
33. Tempea L(iviu). Cronica artistică-muzicală. „Faust”/Margareta de Gounod. În: Înfrățirea, I, 86, 9 decembrie 1920.
34. Ulpius. Opera Română. Traviata: de G. Verdi. În: Patria, II, 250, 23 noiembrie 1920.
35. Viața Basarabiei, 22 noiembrie 1913.
36. Друг, 157, 16 июля 1914, p. 3. Apud: Poștarencu Dinu. Nobilii basarabeni Dicescu. În: Tyrageția. Istorie. Muzeologie. Serie nouă. Vol. IV [XIX], nr. 2, 2010, p. 34. / Друг, 157, 16 iulie 1914, p. 3. Apud: Poștarencu Dinu. Nobilii basarabeni Dicescu. În: Tyrageția. Istorie. Muzeologie. Serie nouă. Vol. IV [XIX], nr. 2, 2010, p. 34.
37. Петреско. Театръ и музыка. Къ опернымъ спектаклямъ. În: Сфатул Цэрий, 4/17 августа 1918. / Petresco. Teatr i muzyka. K opernym spektakleam. În: Sfatul Tsarii, 4/17 avgusta 1918.
38. Театръ и музыка. Оперные спектакли. În: Сфатул Цэрий, 17/30 августа 1918. / Teatr i muzyka. Opernye spektakli. În: Sfatul Tsarii, 17/30 avgusta 1918.

Întâlniri cu Ligeti

Rezumat Întâlniri cu Ligeti

Am avut mai multe întâlniri „directe” cu Ligeti, pe care l-am cunoscut și revăzut la Festivalul de la Darmstadt, în jurul anilor '70, dar și la un master class la Aix-en-Provence, în 1978.

Întâlnirile „indirecte” au fost numeroase, fie că am ascultat și analizat majoritatea creațiilor sale, multe dintre ele în cadrul cursului de compoziție la Academia de Muzică „Gh. Dima” din Cluj, fie ca interpret al muzicii sale, cu lucrări programate de Ansamblul „Ars Nova”, sau de Orchestra de cameră a Filarmonicii din Cluj, unde am dirijat repetițiile lucrării „Ramifications” pentru Bienala din Zagreb 1971.

Câteva dintre aceste activități au avut ecou în cele două scrisori primite de la Ligeti. Un ecou la fel de important a fost scrisoarea de mulțumire pe care i-a trimis-o compozitoarei Dora Cojocaru, a cărei teză de doctorat consacrată creației sale, realizată sub îndrumarea mea, a avut parte de aprecierile sale mai mult decât elogioase.

După cursurile de măiestrie cu Olivier Messaien și întâlnirile cu Iannis Xenakis, contactul cu omul și creatorul Ligeti au avut un impact puternic în activitatea mea creatoare.

Cuvinte-cheie: Ligeti, creație componistică, muzica contemporană, Bienala din Zagreb, relații interculturale.

Summary Meetings with Ligeti

I had several „direct” meetings with Ligeti, whom I have known and met at the Festival of Darmstadt, around the 70s, and at a master class in Aix-en-Provence in 1978.

The „indirect” meetings were numerous, whether I listened to and analysed most of his works, many of them in the course of composition at the Music Academy „Gh. Dima” from Cluj, or as an interpreter of his music, with works scheduled by „Ars Nova” Ensemble or the Chamber Orchestra of the Cluj Philharmonic, where I conducted the rehearsals of the work „Ramifications” for Zagreb Biennale in 1971.

Some of these activities had as echo the two letters received from Ligeti. Another equally important echo was the letter of thanks that he sent to the composer Dora Cojocaru, whose doctoral thesis was devoted to his creation, made under my guidance, and which has had more than his laudatory assessments.

After the master classes with Olivier Messaien and the meetings with Iannis Xenakis, my contact with Ligeti, the creator and the man, had a strong impact in my creative work.

Key words: Ligeti, composing creation, contemporary music, Zagreb Biennale, intercultural relations.

Am avut mai multe întâlniri „directe” cu Ligeti, pe care l-am cunoscut și revăzut la Festivalul din Darmstadt, în jurul anilor '70, dar și la un master class la Aix-en-Provence în 1978.

Am apreciat spiritul liber de orice constrângeri componistice, sublinierea caracterului intuitiv al muzicii sale (spre deosebire de eclecticismul serial al școlii de la Darmstadt), parantezele uneori surprinzătoare, din alte domenii și nu în ultimul rând, vivacitatea și umorul său scăpăător. Câtă deosebire față de analizele emfaticе și deseori plictisitoare ale lui Stockhausen, un „guru” local cu o siluetă și ple-

te ale unui Siegfried muzical... Am avut nu puține contacte personale cu el la Darmstadt, era interesat de România și de Cluj. Discuțiile de la Faust Keller din Franckfurt, sau cele de la hotelul său, unde i-am arătat și câteva partituri, mi-au revelat spiritul său enciclopedic, orizontul său cultural.

Am asistat, tot la Darmstadt, la interviul pe care i l-a dat colegului meu Nicolae Brânduș, în limba română, interviu care a apărut în revista „Muzică”. Tot în „Muzică” avea să apară după mai mulți ani și dialogul său cu Ștefan Niculescu, a cărui creație o aprecia în mod deosebit.

Vorbea cu ușurință principalele limbi de circulație, adică engleza, franceza și germana, dar și suedeză, limba țării sale de adopție timp de vreo zece ani dar și italiana, apoi maghiara și româna.

Îmi amintesc de o mică glumă, legată de titlul uneia din lucrările sale: l-am întrebat, dacă după *Lontano* va scrie și *Vicino*. Mi-a răspuns: nu *Vicino*, ci *Prossimo*.

La Aix-en-Provence am avut ocazia timp de două săptămâni să asist la analizele sale, ce abordau deseori o deschidere estetică sau dezvoltarea unor surse literare, precum și la multe concerte din creația sa.

Îmi amintesc, de pildă, cum sublinia sonoritatea insolită a limbii române, datorită prezenței diftongilor, pomenind, spre exemplu, cu referire la mine, diftongii din cuvântul *Steaua*.

Tot la Darmstadt, la cursul de dirijat al lui Michel Tabachnik, am avut ocazia să dirijez prima parte a concertului pentru violoncel de Ligeti, solist fiind Siegfried Palm, un reputat interpret al muzicii contemporane.

De altfel, prezența lui Ligeti și Xenakis la Darmstadt, ambii originari din România, a adus o notă distinctă mult deosebită față de spiritul școlii lui Stockhausen. Inutil să mai subliniez de partea cui se regăseau afinitățile mele.

Întâlnirile „indirecte” au fost numeroase, fie că am ascultat și analizat majoritatea creațiilor sale, multe din ele în cadrul cursului de compoziție la Academia „Gheorghe Dima” din Cluj, fie ca interpret al muzicii sale, cu lucrări programate de Ansamblul „Ars Nova”, sau de Orchestra de cameră a Filarmonicii din Cluj, unde am dirijat repetițiile lucrării „Ramifications” pentru Bienala din Zagreb 1971.

Câteva dintre aceste activități au avut ecou în cele două scrisori primite de la Ligeti.

În prima scrisoare, datată Viena, 12 februarie 1971, scrie, în limba română: „Vă mulțumesc pentru scrisoarea D-voastră, și mulțumesc pentru prezentarea piesei „Continuum”. Vă rog, spuneți asta clavicinistului”. Era vorba de mai multe concerte ale formației „Ars Nova” în care pianista Ninuca Oșanu, convertită în clavicinistă, a interpretat „Continuum”, în țară și în străinătate.

În pregătirea concertului Orchestrei de cameră a Filarmonicii din Cluj, Ligeti era preocupat de primirea partiturii *Ramifications*, de la Editura Schott.

El mai scrie: „Mă bucur dacă cânti ceva de mine.

Spune D-lui Cristescu (care urma să dirijeze lucrarea) legjobb üdvözeteket (în maghiară, în original: cele mai bune urări).

Darmstadt nu este (în) 1971, numai (în) 72, după un an pauză.

Poate ne vedem în 71 ? sau 72 în Darmstadt ?

Aveți compoziții mai noi ?

Cu salutări(le) cele mai distinse și amicale,
Ligeti György”

A doua scrisoare, datată Beceș, junius 27, se referă la lucrarea „Ramifications”, interpretată cu succes de Filarmonica din Cluj, dirijată de Mircea Cristescu la Bienala de la Zagreb 1971. Întrucât dirijorul era foarte ocupat, m-a solicitat să asigur repetițiile întregului concert, compus numai din prime audiții dificile, printre care și lucrarea mea „Racorduri”. Ligeti îmi scria (de astă dată în limba maghiară): „Vă rog să nu vă supărați că răspund așa de târziu amabilei D-voastră scrisori (a trebuit să lucrez mult, de asta n-am ajuns nici la Zagreb).

Între timp, concertul de la Zagreb a avut loc, despre el nu am știri, dar sper că a reușit cu bine.

Aș fi ascultat bucuroș „Racordurile”, poate va mai apărea o oportunitate.

Mulțumesc mult că ați cântat lucrarea mea!

Sper să ne mai întâlnim, până atunci salutări cu drag,

Ligeti György”

Un ecou la fel de important a fost scrisoarea de mulțumire pe care i-a trimis-o compozitoarei Dora Cojocar, a cărei teză de doctorat consacrată creației sale, realizată sub îndrumarea mea, a avut parte de aprecierile sale mai mult decât elogioase. Iată, în întregime această scrisoare (în limba română):

Antet: György Ligeti
Mövenstraße 3
D-22301 Hamburg

„Dragă Doamnă Cojocar,

Lucrarea D-voastră despre muzica mea mi-a plăcut foarte mult. Nu există nici un text așa de concentrat despre principiile mele de compoziție. Sunt adânc impresionat de cunoașterea D-tale a gândirii mele în muzică – că ați văzut trăsăturile mai semnificative. Mă simt foarte bucuroș citind ce-ați scris.

Foarte puțin(i) muzicologi au o înțelegere asemănătoare. În cazul dacă veniți odată la Hamburg (sau la părțile atât de nordice ale continentului), aș fi bucuroș de-a vă întâlni. Sau la oarecare prilej care se produce din șansă la un alt loc în Europa (am citit că sunteți câteodată la Colonia).

Acceptați, vă rog, toată admirația mea – din inimă,

György Ligeti”

În fine, o ultimă scrisoare se referă la primirea, ca Membru de Onoare, la Academia Română.

Împreună cu colegul și prietenul meu Ștefan Niculescu, am făcut propunerea, aprobată de plenul Academiei în 1997.

Iată scrisoarea, adresată lui Mihnea Gheorghiu:

Antet: György Ligeti
% Louise Duchesneau
Beim Schlump 27, Haus 3
D-20144 Hamburg

D-lui Mihnea Gheorghiu

Președinte, Academia Română București (aici e o mică eroare, Mihnea Gheorghiu era Președintele Secției de Artă).

„Stimate D-le Gheorghiu,

Scrisoarea D-voastră nu e numai o mare plăcere pentru mine, (ci) și o mare onoare.

Însemnează pentru mine ceva, ce e mult mai important, că oamenii *cumsecade* țin la o solidaritate reciprocă, care durează în sufletele tuturor, după 57 de ani de teroare și opresiune. Vă mulțumesc din toată inima mea ,

György Ligeti”

Iată doar câteva crâmpie ale unei relații îndelungate cu acest mare creator.

Activitatea sa de cercetător al folclorului românesc sau „dimensiunea românească” a unor lucrări cum sunt *Concertul Românesc* pentru orchestră, sau piesa pentru pian *Columna infinită*, omagiu adus lui Brâncuși, și multe altele, ar putea fi, desigur, subiecte incitante ale altor comunicări.

După cursurile de măiestrie cu Olivier Messiaen și întâlnirile cu Iannis Xenakis, contactul cu omul și creatorul Ligeti au avut un impact puternic în activitatea mea creatoare.

Vienna, 71, 12. febr.
Stimate D-le Tăran,
Vă mulțumesc pentru scrisoarea D-stra. Și mulțumesc pentru prezența prietenului „Continuum”. Vă rog, sunați asta clavicembalistului. Asta printru „Kampikation” de la Schott? „Kamuleput” = piesa există, e foarte grea. În acest moment nu există decât o fotocopie a partiturii — însă partitura publicată va ieși în câteva luni la Schott. Dacă vreți să cânti piesa înainte ca publicarea să aibă loc, sunați la Schott, lui

Klaus Schöll, el poate să ținete o partitură pronunțată fotocopiată. (Și eu vobsc în această privință cu Schöll, dar el face ceva numai dacă îi scrieți și dăruce).
Vocile de orchestră pentru „Kamuleput” există deja.
Mă bucur, dacă cânti ceva de mine. Spune D-lei Crisdean legiște adhröleteket.
Darmstadt ^{în} este 1971, numai 72, ^{după} în an pașă.
Poate ve vedem în 71? Sau 72 în Darmstadt?
Aveți ~~compartiti~~ ^{compartiti} mai noi?
Cu salutări cele mai distinsse, și amicale,
Ligeti György

Bia, 7. iunie 27.

Kedves Tivara Úr,
Kérem, ne hangosdít, hogy Ben
keisza valoylik kedves lealere
Chagom sbeht kell dolgema - e'gy
egyét ja'gizltha oc jelttan el).

Kyba mai megolt a ja'puli.
Kacat - kirem v'la i'ncs, de
igen ~~remeg~~ remeten, hogy j'it
sbeht. Szivesen halgattam
valna a "Racords" - A is
- jolán leg rá meg alha-

lom.
Nagyon kéjvénem, hogy a danc-
bent j'atv'lt!
Remélem, j'ale'lyenkel mel'lt.
addig is szeretbel adogt'ra,
Liget György

György Ligeti
Mövenstraße 3
D-22301 Hamburg

PS. Iud, că ardy câteva discuri de mine
- dar ma sunt sigur că scrii despre (Piside)
V'rtămint v'ci - sim'lica - v'ci.
Hamburg 7. Dec. 27.

Honrá Joana Cojocaru,

Lucrarea D-voastre despre muzica
mea m'a plăcut foarte mult.
Nu există ~~un~~ un text așa de con-
centrat despre principiile ^{unle} v'rti com-
pozitive. Sunt adănc impresionat
de curiozitatea D-voastră a găndirii
mele în muzică - în ați v'rtut
trăsiturile mai o'giznificante. S'nt
sint foarte lucruse, citind ce-ați
scris scris. Foarte putin muzicologi
au ^{an} o întdelegere asemănătoare.

În cazul dăci v'rtiți odătu
la Hamburg (sau la p'rtile st'it de
wordie al continentului) și fi bucuroș
tot de-a v' întălmii. Sau la oarecare
prălij care se produce din p'nsă la
un alt loc în Europa. (Că, în
citit, v' sunteți căteodată la Colonia.)
Acceptați, v' rog, foarte admirația
mea - din inimă, György Ligeti.

19/03/1997 16:21 +49-48-447231

GÖRGY LIGETI

S. 01

György Ligeti
ort Dr. Louise Duchesneau
Bism. Gohlrke 27, Haus 3
D - 20144 Hamburg
Telefon (040) 44 88 94
Telefax (040) 44 72 31

Hamburg 19.3.97

D-mlu Mihnea Gheorghiu
Președinte, Academia Română
București

Stimate D-le Gheorghiu,
Scrisoarea D-voastre nu e
numai o mare plăcere pentru
mine, și o mare onoare.
Încercușă pentru mine ceva,
ce e mult mai important.
Că oamenii omsecade
țin la o solidaritate
reciprocă, care ducează
în sufletele tuturor, după
57 de ani de teroare
și opresiune. Vă mulțumesc
din toată inima mea
György Ligeti

Elena NAGACEVSCHI

„Missa” de Vladimir Ciolac. Aspecte componistice

Rezumat

„Missa” de Vladimir Ciolac. Aspecte componistice

„Missa” lui Vladimir Ciolac este o creație unică în arta componistică a Republicii Moldova. Ea sintetizează într-un aliaj polistilistic neoromantic tehnicile de compoziție ale epocilor diferite: postmodernistă, clasicistă, barocă și medievală. Toate elementele constitutive sunt derivate din altele. Principiile organizării intonative dictează raportarea la cea intervalică și polifonică; acele ale organizării ritmice – la cele dinamice și arhitectonice; cele modale – la cele tonale și armonice. Toate acestea, în ansamblu, asigură echilibrul între partidele corale, solistice și știmele orchestrale. Componentele țesăturii polimorfe sunt obiectul celui de-al treilea discurs analitic. Rezultatul comun al eforturilor componistice, interpretative și analitice care asigură viața creației în conștiința auditivă și audiovizuală a recipientilor este totalizat în articol pe segmente respective.

Cuvinte-cheie: missa, polistilistică, neoromantism, postmodernism, clasicism, baroco, Renaștere, Evul Mediu, intonație, intervalic, polifonie, ritm, dinamică, arhitectonică muzicală, modal, tonal, armonic, coral, solistic, orchestral, concertistic, analitic, partidă, compozitor, interpret, public.

Summary

Vladimir Chiolak's „Mass”. Compositional aspects

Vladimir Chiolak's „Mass” is a work unique to the compositional output in the Republic of Moldova. It synthesizes into a tight polystylistic and neo-romantic alloy various compositional techniques from different eras, such as Postmodernism, Classical, Baroque, and Medieval. All of the constituent elements in the „Mass” derive from one another. Thus, the structure of intonations directly correlates with intervallic and polyphonic organization; rhythmic organization – with dynamics and form; modal organization – with tonal and harmonic structure. Together these compositional principles create a balance of the choral, solo, and orchestral parts. The components of the polymorphic texture are subject to the third research article. The results of the compositional, performing, and research work, that ensure the viability of this composition in audio and audio-visual perception of the recipients, are summed up in the corresponding sections of this article

Key words: Mass, polystylistics, Neoromanticism, postmodernism, classicism, Barocco, Renaissance, Middle Ages, intonativ, intervallic, polyphony, rithm, dynamic, music forms, modal, tonal, harmony, choral, solo, orchestral, concert, analytical, part, composer, musician, public.

Compozitorul Vladimir Ciolac se înscrie în unul dintre curentele muzicii universale, determinat în muzicologia contemporană sub titlul de neoromantic [42; 31, p. 28-31; 45, p. 55-57; 20, p. 138-139; 12]. Dacă căutăm analogii istorice în curentul romantic propriu-zis, îl putem raporta cu certitudine la urmașii orientării stilistice, prezentate de Mendelssohn și Brahms. V. Ciolac vorbește cu ascultătorii pe un verb încetățenit în conștiința istorică culturală, împletind, totodată, plastic și fire de aur ale sonorităților arhaice atât de distanțate, încât apar ca unele inedite, noi, de culoare vie și proaspătă

[14, p.160-164; 16, p.102-111; 43, p. 31-38; 31, p. 28-31]. El îi face pe interpreți și pe ascultători să „simtă cu ajutorul simțurilor”, după expresia reprodusă de M. Lobanova, să sesizeze simplitatea în complexitate, fără mascare în spatele cifrării sofisticate. Poziția polemică a muzicologului solicită compozitorului rolul de sintetizator al trecutului și prezentului, de smerit cronicar al eternității și perenității, cu renunțare la individual în artă, pe care îl blamează de „poluarea mediului” [27, p. 178-179] în pofida problemei actuale a ecologiei culturii, semnalate de D. Lihaciov [26, p. 173-179]. Compozitorului din

Chișinău îi este mai important să rămână pe poziția formulată de E. Nazaikinski: „Muzica, ca gen al artei cu preponderență lirică, posedă o capacitate uimitoare de a combina într-o singură unitate spiritele artistice ale autorului, interpretului și ascultătorului” [30, p. 218]. V. Ciolac demonstrează că poate uni organic în propria creație cele două legități specifice muzicii secolelor XIX–XX și muzicii secolelor XVII–XVIII, numite respectiv de E. Nazaikinski: lege a divergenței și a convergenței stilistice. Prima se manifestă la nivel național, căci V. Ciolac se adresează la acele genuri ale muzicii cu tentă net concertistică, generate de ritul catolic, pe care nu le abordează nici unul dintre compozitorii din Republica Moldova. A doua legitate este prezentă la nivel universal, și în spațiu, dar și în timp, dat fiind faptul că elementele constitutive ale „Misei” (melodica, ritmica, modalismul, scriitura vertical-armonică și polifonică, arhitectonica formelor macro și micro, dinamica) conlucrează ca parteneri egali în drepturi, alcătuind, după expresia lui Ia. Gubanov, „paritatea elementelor stilistice ale politehnicii” (паритетность стилевых элементов политехники) [11, p. 76]. „Missa” prezintă un aliaj stilistic polimorf, polinațional, poliepocal, într-un cuvânt – polistilistic. Partiturile lui V. Ciolac, inclusiv cea de care ne ocupăm, nu generează șocuri, specifice tradiției lui Stravinski, prin montarea sau angrenarea unor texte muzicale eterogene. Stilul lui V. Ciolac se individualizează domol, bazat pe un alt aspect al polistilisticii, cel al aluziei temperate, al modulațiilor stilistice insesizabile. Aspect etalat în mod relevant în studiul și în arta lui Schnittke [46, p. 329; 6, p. 221-246]. În virtutea profesiei de maestru de cor și regent de biserică V. Ciolac profită de oricare ocazie pentru a completa lacunele repertoriale și de studii. El etalează interpreților și publicului meloman valorile artistice și cerințele dictate de stilul unor epoci bine cunoscute – de la baroc încoace, dar și ale celor mai distanțate, până la zămisirea artei corale în acele forme și concepte, acele cronotopuri [29, p. 31] pe care le studiază viitorii interpreți la ora actuală. Fără a polemiza de pe tribune, compozitorul soluționează în mod practic probleme ce preocupă știința teoretică [41, p. 18-27; 8, p. 31; 10, p. 64-70]. Acele stiluri care în școlile de cântare din Europa de Vest includ un repertoriu mult mai amplu și variat, de la Buxtehude, Palestrina, Lassus la Josquin de Prez și Guillaume de Machaut și până la călugării și menestrelii secolelor XII–XIII. Iar între concepțiile medievale și cele moderne ale muzicii stau secole de tranziție de la multitudine la individualizare [15; 22; 33, p. 54-77; 34, p. 151-188; 39]. Concepțiile stilistice ale lui V. Ciolac nu se referă direct la serviciul divin în limitele canonice ale ortodoxiei; acelea care reflec-

tă ipostaza vest-europeană a intereselor lui compozitorice; aceste concepții se formează sub auspiciul marilor polifoniști, în special Șostakovici și Bach. La fel, stilurile lui Musorgski și Stravinski au exercitat influență evidentă asupra lui V. Ciolac. Compozitorul din Republica Moldova caută să realizeze, în limitele posibilităților interpretative, oferite în prezent în special de efectivul interpretativ al Sălii cu Orgă (cor mixt și cel feminin, orchestră de cameră, orgă și un restrâns grup de percuție: harpă, timpani), genuri ce nu solicită orchestră simfonică, trupă de operă sau balet. Acestea însă conțin imagini diversificate, contradictorii și diametral opuse chiar, unite într-un cadru conceptual integral, cum sunt procesiunea festivă bisericească și spectacolul de bălci, prezentate în culori veridice sonore. Fericirea absolută a mulțimii stăpânește imagistica partiturii, alături de disperarea copleșitoare a însingurării. Aliajul de procedee tehnice cu efecte polistilistice, aplicate atât pe orizontală, în cuplarea segmentelor, cât și pe verticală, în suprapunere, la fel în factură corală și orchestrală, în textură de *tutti*, *sol*i și ansamblu, evocă în memorie pasioanele grandioase ale lui Bach și operele monumentale ale lui Musorgski, pe lângă paletelile simfonice scilpitoare ale lui Stravinskii, Schnittke și Denisov. Diferențierea rolurilor coriștilor, cu antrenarea vocilor solistice direct din masa compactă a forțelor corale disponibile, pentru fragmente *sol*i și de ansamblu, ridică cerințele tehnice ale partiturilor lui V. Ciolac la nivelul avansat al celor semnate de Prigojin sau Pärt. În „Missa” însă participă tineri soliști de operă și de cameră, îndeplinind sarcini artistice și tehnice de emiteră a sunetelor la intervale supralargi, sau cu volum sonor mai amplu ca acel ce este accesibil vocii de corist [1, p. 39-51; 37, p. 52-58]. Strunit de tradiția severă a muzicii concentrate asupra deșteptării sentimentului de evlavie a actului de rugăciune în incinta sacră, ce obligă autorul la respectarea elementului determinat ca *tradițional-canon*ic (Iu. Paisov), V. Ciolac în muzica sa de concert la fel nu apelează la modalități de exprimare ultramoderne, doar de dragul aplicării unor tehnici exorbitante care bulversează ascultătorul. Nici procedeele acreditate în practica concertistică corală modernă, precum și cele perimate, care se revalorifică intens în Europa, nu se utilizează doar pentru că ar fi captivantă încercarea de a le auzi realizate în condițiile sălii de concert de prestigiu. Dramaturgia conceptului sonor de care am relatat în discursul precedent salvează în mod fericit partitura „Misei” de eventualul eclectism, în pofida unui număr imens de cuplări ale elementelor polistilistice. Acestuia i se aplică noțiunea de element *tradițional-reconstructiv*. El „desemnează renașterea tradițiilor vechi, uitate, ceea ce este însoțit deseori

de invazie stilistică, novatoare în esență, atâta timp cât respinge canonul conducător” [32, p. 116-117]. Întâietatea descoperirii tuturor detaliilor tehnice, într-un număr realmente impresionant, aparține la fel semnatarei primului studiu analitic, reputatei M. Belih [2, p. 177-190]. Limitele restrânse ale articolului ne vor permite doar gruparea și reliefaarea celor mai importante dintre acestea. Analiza lor intertextuală solicită o monografie aparte. Profesarea artei de strană îi ajută lui V. Ciolac și în condițiile concertistice să cufunde publicul în ambianța de renunțare totală la lumesc, intercalată de senzația adâncirii în lumea pitorească a pieței medievale de sărbătoare în toi. Elementele constitutive nu există individual, nu se renovează, ci proliferază din substanța muzicală preexistentă, după cum accentuează N. Gherasimova-Persidskaia. V. Ciolac nu recurge la citate directe, la *trop*-uri prestabilite sau la *cantus firmus*, ci modelează situația artistică prin intermediul întregului arsenal de mijloace de expresie și modalități de exprimare acumulate de Europa în decurs de mileniu. Toate elementele stilistice din care se alcătuieste factura partiturii apar ca actori cu drepturi egale. Ba ies pe prim plan și dictează căile de desfășurare consecutivă a pânzei sonore, ba trec la îndeplinirea funcțiilor de derivate, de susținere în economia întregului, ca roțițele zimțate, angrenajul lor contribuind la dinamismul discursului [35, p. 161-166]. Autorul renunță la cantilenă, liniile melodice nu dețin întâietatea definitorie pe tot parcursul „Missei”. Cedează primatul segmentelor eterofonice, colorate modal în nuanțe diatonice, șanjante. Evident, sistemul de moduri este cel modern, cel elaborat de Boethius [9, p. 227-244; 13, p. 290-313; 3, p. 319-371; 6, p. 221-246; 4, p. 175-177]. Acestea se concentrează în sonorități cuplate ale segmentelor menținute în scriitură rigidă vertical-acordică de tip coralic. Culorile tonale pure, fără mixaje modale, ale scriiturii acordice, prin revenirea expresă a conductelor melodice ramificate anunță înscăunarea polifoniei. M. Belih, cercetând partitura notă cu notă și măsură cu măsură, descoperă un număr impresionant al procedeelor de imitație, canon de mai multe specii [44, p. 127, 131], până și canonul infinit și canonul ritmic, propriu epocilor domniei luxuriante a cugetării plurivocale, pe lângă cele ascetice, responsoriale și antifonale ale epocilor antecedente. Găsim aici suprapuneri pe verticală și montări pe orizontală ale intonațiilor bazate pe intervale descendente și ascendente uriașe ale ariei, specifice operei moderne. În vecinătatea lor apar formule variatice elaborate de fantezia improvizatorică a menestrelilor, alături de ecurile imnurilor procesiunii religioase. Melodismul pur, imperativ omofono-armonic se dizolvă în monodie corală pregnantă, iar

numerele solistice (soprano, tenor) și de ansamblu (cvartet de soliști) se intercalează cu *tutti* corale, cu riturile și intermedii orchestrale succinte. Schimbul labil al segmentelor cu încărcătură semantică impunătoare dictează, la rândul său, antrenarea întregului arsenal al modalităților de organizare a materialului și în diapazolul sonor, dar și în cel temporal, sau, după expresia lui I. Kircik, timp-spațiu muzical [18, p. 85-96]. V. Ciolac preferă, de regulă, combinarea grupurilor izoritmice pe lângă cele cu punct, ci devieri în triolette sau sextolette [7, p. 57-70]. Pulsul echiritmic monoton se statornicește în zonele de osanale, de unire colectivă pentru exprimarea extaziată a sentimentelor („Requiem”, „Salve”, „Regina”, „Magnificat”). În „Missa” însă și momentele de reculegere contemplativă de maximă încordare asupra abisurilor lumii reale, în confruntare cu vârful ideului spiritual, solicită expunere echiritmică austeră, ascetică. Ambitusul melodic se reduce de la nonă, undecimă și cvartdeimă, cu rezonanțe evidente ale polifoniei latente, la tricord. Oscilațiile dinamice sunt mai tradiționale. Ele depind de organizarea ritmică, mai rapidă și mărunță (evitând dexteritatea virtuoaasă însă), sau mai lentă și extinsă ca durate aplicate, precum și de avansările în ascendență sau decendență. În partitura corală bunul gust și capacitatea interpretativă limitată dictează amplificarea volumului sonor în tempouri mai accelerate, cu ridicarea înălțimii sunetului, atât în partilede corale (în canoane, osanale), cât și în cele solistice sau de ansamblu. În segmentele mai statice în expunere ritmică domoală și ambitus mai redus, mai cu seamă în recitative, antifoane, monodie, puterea sunetului scade. În zonele de cucerire a registrelor acute de către grupurile de voci superioare (soprane, tenori), precum și în *tutti*, puterea emiterii sunetului se amplifică dozat, cu scăderi rafinate în momente de implicare a vocilor inferioare (altiste, bași). Spre diferență de tradiția medievală și renescentistă, menținută până la epoca lui Bach, care solicită executare perfect egală ca putere de emisie a tuturor notelor, tradiția clasicistă, preluată de generațiile ulterioare, obligă executarea în *crescendi* pentru zonele de vârf, de culme, și *diminuendi* line în semicadențe și cadențe de incheiere. V. Ciolac combină atent tradițiile timpurilor antagoniste. Dictatul autoricesc se sintetizează cu naturalețea solicitată de modalitățile de expunere, elaborate de factura corală-orchestrală în epoci diferite [40, p. 106-137]. Ceea ce ne duce direct la problemele arhitectonice ale acestui edificiu sonor impresionant. De regulă, V. Ciolac preferă cu precădere forma tripartită ca macroformă cu punți de legătură între părțile interioare și extreme. În „Missa”, ca și în „Requiem”, „Kyrie eleison” este conceput într-o formă liberă cu contrast

între segmentele montate [23, p. 71-89]. În continuare, microformele ciclului variază între simple și complexe, bi- și tripartite, cu sau fără repriză, predilecție fiind acordată celei variantice. Dinamica acestora este o forță motrice aparte [28, p. 151-180; 36; 21, p. 153-160; 19, p. 91-95]. Formele clasiciste creează un cadru reliefat structurilor arhaice, ca cea Bar (Stollen-Stollen-Abgesang este succesiunea specifică, preluată de compozitor fără modificări, după cum indică și M. Belih). Genurile laice vocale-instrumentale pun pondere majoră pe echilibru între text și muzică, pe dependența formelor muzicale de text, până și de varianta prezentată în original sau în traducere [24; 25, p. 254-269; 17, p. 174-178; 38, p. 139-145]. Versetele sacrosancte latine însă în tradiția concertistică își pierd o parte din funcțiile fundamentale. „Missa” este genul care permite o schimbare destul de dezinvoltă a numărului de părți centrale cu reducerea sau majorarea cantității de versete. Nu mai sunt carcace rigide, ci piloni convenționali, ceea ce ne-o demonstrează și V. Ciolac, atribuindu-le un eșafodaj semantic destul de mobil, mai cu seamă în final, cu subiect tragic și concepție deschisă, neîncheiată. În această creație, formele muzicale ale numerelor componente ale ciclului evocă și genurile elaborate pe parcursul milenului: coral, arie, riturnelă orchestrală, cvartet vocal, rondo, monodie etc. Formele și genurile respective solicită, în crearea unei pânze imagistice vivide, procedee stilistice complementare, culori șanjante, cu scânteieri ale reperelor polistilistice. Responsoriile, antifoanele, recitativele colective de ridicare a rugăciunii și imaginea clopotelor, forfota mulțimii ce se agită, redată în canoanele suprapuse ale vocilor masculine și feminine cu efecte de reverberație și de lunecări din cadrele ritmice ale măsurilor de cinci și de cinci pe doi timpi (procedeu propriu lui V. Ciolac, deși anterior nu aplica măsuri regionale sud-estice specifice muzicii slavone). Nici monodia autentică medievală, nici aria modernă nu se introduc în economia întregului doar ca procedee polistilistice net contrastante și recognoscibile, din dorința vană a autorului de a se înscrie într-unul dintre curentele în vogă. Nu, dinamica dramaturgiei arhitectonice solicită angrenajul pe orizontală, în succedență, sau suprapunerea pe verticală, în simultaneitate, a factorilor muzicale, caracteristice unor epoci și repudiate de altele cu repulsie, după care mai multe secole de uitare stârnesc un nou val de aprobare fascinantă. În acest fel se zămislește un intertext conceptual specific stilului individual al lui V. Ciolac în creații concertistice inspirate de tradiția catolică. Conlucrarea compozitorului V. Ciolac cu interpreții – cântăreți soliști, coriști, instrumentiști-orchestranti și dirijori (Ilona Stepan și Gh. Mustea) – permite o abordare analiti-

că rapidă, direct de sub pana autorului, a partiturilor ce apar cu regularitate încântătoare. Muzicologii, de la cei începători (Oleg Sajin, Olga Siganova, Larisa Balaban) și până la cei de calibru interrepublican, ca Irina Ciobanu-Suhomlin, Margarita Belih, se întrec cu subsemnata în cercetarea noilor creații proaspăt lansate. Premierile tuturor compozițiilor pe care autorul le prezintă publicului rezultă cu aplauze sincere și sentimente calde de satisfacție estetică din partea interpreților, publicului și criticilor. În mare măsură, impresia se datorează și talentului compozitorului de a opera, la maximumul posibilităților, cu efectivul angajat îngust al orchestrei de cameră. Apelarea la un număr redus de instrumentiști nu estompează paleta culorilor timbrale ale vocilor coriștilor, ci le conjugă în mod rafinat cu sonoritățile calde, cordiale ale orchestrei de cameră. Supuse unei selecții riguroase, versetele alese capătă importanță egală cu celelalte elemente pur muzicale ale „Misei”. Compozitorul nu se lasă tentat de jocuri de culori timbrale prea pronunțate ale diverselor grupuri de instrumente. Aceste procedee sunt bine-venite, ba solicitate chiar în partituri simfonice și de operă [5, p. 161-164]. Creația, inspirată de imagini pur bisericești, chiar și în cazul unei tratați inovatoare, prompt lumești, îi impune regentului discernământ în aplicarea modalităților de expresie. Filele partiturii sunt departe de a da prilej de acuzare de ascetism și de penurie. Toate timbrele: corzi *unisono* și *divisi*, sau *tutti*, *tremolo* la timpane, pasaje mai plenisonice de virtuozitate ale orgii, toate exprimă unirea ecumenică în actul de rugăciune, amintind picturile murale medievale și renaștentiste, în care îngerii cântă din gură și la instrumentele muzicale ale timpului. Iar în momentele de vârf sonoritatea monumentală, maiestuoasă a orgii vine să completeze lacunele sonorității impunătoare a orchestrei simfonice, în ceea ce ține de stratificarea și combinarea culorilor timbrale ale instrumentelor aerofone din lemn și pregnanța strălucită a celor de alamă. Or, orga înlocuiește în biserică mai multor confesii trâmbețele biblice. Iar lira tradițională este substituită în mod natural de harpa modernă. Nici timpanele canonice nu sunt neglijate, grație faptului că spațiul scenic îi permite autorului o libertate anumită în realizarea ultimelor partituri. Talgerele însă nu le introduce, Sala cu Orgă oferind un spațiu mai îngust față de cel al sălii de concert simfonice. Astfel, de la componența *a capella* a compozițiilor ortodoxe, prin efervescența timbrală a celor orchestrale-simfonice, V. Ciolac ajunge la eleganța delimitării de surplusuri care ne amintește de selecția austeră a perioadelor marcate de înțelepciune artistică nobilă în creația corifeilor ca Beethoven, Liszt sau Stravinski, Șostacovici, Hindemith sau Schönberg, Mahler, Prokofiev sau Schnittke.

Notă

Premiera „Missei” a avut loc pe data de 31 octombrie 2012 în Sala cu Orgă din Chişinău sub bagheta autorului. Interpreți – Colectivele naționale ale Sălii cu Orgă: corul de cameră (conducător artistic – Ilona Stepan); orchestra de cameră; A. Strezev (orgă); soliști: T. Costiuc (soprano), L. Marin (mezzo-soprano), S. Pilipețchi (tenor), A. Otean (bas).

Referințe bibliografice

1. Банин А. О некоторых акустических и музыкальных элементах хорового строя. În: Музыкальное искусство и наука. Вып. 1. Сб. ст. под ред. Назайкинского Е. В. Москва: Музыка, 1970. p. 39-51. / Banin A. O Nekotorykh akusticheskikh i muzykal'nykh elementakh khorovogo stroia. In: Muzykalnoie iskusstvo i nauka. Vypusk 1. Sbornik statei pod redaktsiei Nazaykinskogo E. V. Moskva: Muzyka, 1970, p. 39-51.

2. Белых М. А. Месса В. Чолака: особенности творческого замысла. În: Anuar științific: Muzică, Teatru, Arte Plastice. 2012, nr. 4, p. 177-190. / Belykh M. A. Messa V. Cholaka: osobennosti tvorcheskogo zamysla. In: Anuar științific: Muzică, Teatru, Arte Plastice, 2012, nr. 4, p. 177-190.

3. Берков В. Об относительной ладотональной неопределённости. În: Музыка и современность. Сб. ст. Вып. 5. Москва: Музыка, 1967, p. 319-371. / Berkov V. Ob otноситel'noi ladotonal'noi neopredelennosti. In: Muzyka i sovremennost'. Sbornik statei. Vypusk 5. Moskva: Muzyka, 1967, p. 319-371.

4. Бершадская Т. Недоразумение, становящееся традицией. К проблеме: лады тональные – лады модальные. În: Музыкальная Академия 2008 (1), p. 175-177. / Bershadskaja T. Nedorazumenie, stanoviasheesia traditsiei. K probleme: lady tonal'nye – lady modal'nye. In: Muzykal'naya Akademia 2008 (1), p. 175-177.

5. Бородавкин С. Оркестровый стиль и его компоненты. În: Музыкальная Академия 2014 (3), p. 160-164. / Borodavkin S. Orkestrovyy stil' i ego komponenty. In: Muzykal'naya Akademia 2014 (3), p. 160-164.

6. Бочкарёва О. О некоторых формах диатоники в современной музыке. În: Музыка и современность. Сб. ст. Вып. 7. Москва: Музыка, 1971, p. 221-246. / Bochkareva O. O nekotorykh formakh diatoniki v sovremennoi muzyke. In: Muzyka i sovremennost'. Sbornik statei. Vypusk 7. Moskva: Muzyka, 1967, p. 221-246.

7. Вязкова Е. Исторические корни одного современного принципа (К вопросу о непропорциональном ритмическом варьировании). În: Проблемы музыкальной науки. Сб. ст. Вып. 7. Составители В. И. Зак, Е. И. Чигарёва. Москва: Советский композитор, 1989, p. 57-70. / Viazkova E. Istoricheskie korni odnogo sovremennogo printsipa (K voprosu o neproportsional'nom ritmicheskom var'irovanii). In: Problemy muzykal'noi nauki. Sbornik statei. Vypusk 7.

Sostaviteli Zak V. I., Chigareva E. I. Moskva: Sovetskiy kompozitor, 1989, p. 57-70.

8. Герасимова-Персидская Н. Авторство как историко-стилевая проблема. În: Музыкально произведение: сущность, аспекты анализа. Сб. ст. Составители: Котляревский И. А., Терентьев Д. Г. Киев: Музична Україна, 1988, p. 27-34. / Gerasimova-Persidskaya N. Avtorstvo kak istoriko-stilevaia problema. In: Muzykal'noe proizvedenie: sushchnost', aspekty analiza. Sbornik statei. Sostaviteli: Kotliarevskii I. A., Terent'ev D. G. Kiev: Muzychna Ukraina, 1988, p. 27-34.

9. Герцман Е. Ладотональная терминология трактата Боэция «De institutione musica». În: Проблемы музыкальной науки. Сб. ст. Вып. 7. Составители В. И. Зак, Е. И. Чигарёва. Москва: Советский композитор, 1989, p. 227-244. / Gertsman E. Ladotonal'naia terminologiya traktata Boetsiia «De institutione musica». In: Problemy muzykal'noi nauki. Sbornik statei. Vypusk 7. Sostaviteli Zak V. I., Chigareva E. I. Moskva: Sovetskiy kompozitor, 1989, p. 227-244.

10. Григорьева Г. Некоторые аспекты анализа музыкального произведения в системе современных стилиевых критериев. În: Музыкальное произведение: сущность, аспекты анализа. Сб. ст. Составители: Котляревский И. А., Терентьев Д. Г. Киев: Музична Україна, 1988, p. 64-70. / Grigor'eva G. Nekotorye aspekty analiza muzykal'nogo proizvedeniia v sisteme sovremennykh stilevykh kriteriev. In: Muzykal'noe proizvedenie: sushchnost', aspekty analiza. Sbornik statei. Sostaviteli: Kotliarevskii I. A., Terent'ev D. G. Kiev: Muzychna Ukraina, 1988, p. 64-70.

11. Губанов Я. Черты стилиевого синтеза в музыке 80-х годов. În: Музыкальное произведение: сущность, аспекты анализа. Сб. ст. Составители: Котляревский И. А., Терентьев Д. Г. Киев: Музична Україна, 1988, p. 70-79. / Gubanov Ia. Cherty stilevogo sinteza v muzyke 80-kh godov. In: Muzykal'noe proizvedenie: sushchnost', aspekty analiza. Sbornik statei. Sostaviteli: Kotliarevskii I. A., Terent'ev D. G. Kiev: Muzychna Ukraina, 1988, p. 70-79.

12. Гуляницкая Н. С. Музыкальная композиция: модернизм, постмодернизм. История, теория, практика. Москва, 2014. / Gulianitskaia N. S. Muzykal'naia kompozitsiia: modernism, postmodernism. Istoriia, teoriia, praktika. Moskva, 2014.

13. Девуцкий В. О синкретических терминах теории ладогармонического языка. În: Проблемы музыкальной науки. Сб. ст. Вып. 7. Составители В. И. Зак, Е. И. Чигарёва. Москва: Советский композитор, 1989, p. 290-311. / Devutskii V. O sinkreticheskikh terminakh teorii ladogarmonicheskogo iazyka. In: Problemy muzykal'noi nauki. Sbornik statei. Vypusk 7. Sostaviteli Zak V. I., Chigareva E. I. Moskva: Sovetskiy kompozitor, 1989, p. 290-311.

14. Зайченко А. Метаморфозы жанра мадри-

гала в хоровой музыке XX века. *În: Музыкальная Академия 2011 (3), p. 160-165. / Zaichenko A. Metamorfozy zhanra madrigala v khorovoi muzyke XX veka. In: Muzykal'naya Akademia 2011 (3), p. 160-165.*

15. История полифонии. Многоголосие Средневековья X–XIV века. Москва: Музыка, 1983. / *Istoriia polifonii. Mongogolosiie Srednevekov'ia X-XIV veka. Moskva: Muzyka, 1983.*

16. Кадцын Л. Процесс слушательского восприятия и усвоения содержания музыкальных произведений. *În: Музыкальное произведение: сущность, аспекты анализа. Сб. ст. Составители: Котляревский И. А., Терентьев Д. Г. Киев: Музична Україна, 1988, p. 102-111. / Kadtsyn L. Protsess slushatel'skogo vospriiatiiia i usvoeniia sodержaniia muzykal'nykh proizvedenii. In: Muzykal'noe proizvedenie: sushchnost', aspekty analiza. Sbornik statei. Sostaviteli: Kotliarevskii I. A., Terent'ev D. G. Kiev: Muzychna Ukraina, 1988, p. 102-111.*

17. Карулина З. Фонетика и художественный образ в вокальном искусстве. *În: Музыкальная Академия 2014 (3), p. 174-178. / Karulina Z. Fonetika i khudozhestvennyi obraz v vocal'nom iskusstve. In: Muzykal'naya Akademia. 2014 (3), p. 174-178.*

18. Кирчик И. Проблемы анализа музыкального времени-пространства. *În: Музыкальное произведение: сущность, аспекты анализа. Сб. ст. Составители: Котляревский И. А., Терентьев Д. Г. Киев: Музична Україна, 1988, p. 85-96. / Kirchik I. Problemy analiza muzykal'nogo vremeni-prostranstva. In: Muzykal'noe proizvedenie: sushchnost', aspekty analiza. Sbornik statei. Sostaviteli: Kotliarevskii I. A., Terent'ev D. G. Kiev: Muzychna Ukraina, 1988, p. 85-96.*

19. Консон Гр. Оратории Генделя. К 325-летию со дня рождения. *În: Музыкальная Академия 2010 (2), p. 91-95. / Konson Gr. Oratorii Gendelia. K 325-letiiu so dnia rozhdeniia. In: Muzykal'naya Akademia 2010 (2), p. 91-95.*

20. Красникова Т. Парадоксы современной музыкальной культуры. *În: Музыкальная Академия 2015 (1), p. 138-139. / Krasnikova T. Paradoksy sovremennoi muzykal'noi kul'tury. In: Muzykal'naya Akademia 2015 (1), p. 138-139.*

21. Крупина Л. Барокко: от мотета к фуге. Дидактические заметки. *În: Музыкальная Академия 2008 (1), p. 153-160. / Krupina L. Barocco: ot moteta k fuge. Didakticheskie zametki. In: Muzykal'naya Akademia 2008 (1), p. 153-160.*

22. Кюрегян Т. С., Москва Ю. В., Холопов Ю. Н. Григорианский хорал. Учебное пособие. Москва: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2008. / *Kiuregian T. S. Moskva Iu. V., Kholopov Iu. N. Grigorianskii khoral. Uchebnoe posobie. Moskva: Nauchno-izdatel'skii tsentr „Moskovskaia konservatoriia”, 2008.*

23. Кюрегян Т. Нетиповые формы в советской музыке 50 – 70-х годов. *În: Проблемы музыкальной науки. Сб. ст. Вып. 7. Составители В. И. Зак, Е. И. Чигарёва. Москва: Советский композитор, 1989, p. 71-89. / Kiuregian T. Netipovye formy v sovetskoi muzyke 50 – 70-kh godov. In: Problemy muzykal'noi nauki. Sbornik statei. Vypusk 7. Sostaviteli Zak V. I., Chigareva E. I. Moskva: Sovetskiy kompozitor, 1989, p. 71-89.*

24. Лаврентьева И. Вокальные формы в курсе анализа музыкальных произведений. Москва: Музыка, 1978. / *Lavrent'eva I. Vokal'nye formy v kurse analiza muzykal'nykh proizvedenii. Moskva: Muzyka, 1978.*

25. Лаврентьева И. О взаимодействии двух контрастных принципов формообразования в вокальной музыке. *În: Вопросы музыкальной формы. Вып. 3. Сб. ст. под ред. В. Протопопова. Москва: Музыка, 1977, p. 254-269. / Lavrent'eva I. O vzaimodeistvii dvukh kontrastnykh printsipov formoobrazovaniia v vokal'noi muzyke. In: Voprosy muzykal'noi formy. Vypusk 3. Sbornik statei pod redaktsiei V. Protopopova. Moskva: Muzyka, 1977, p. 254-269.*

26. Лихачёв Д. С. Прошлое – будущему: статьи и очерки. Экология культуры. Москва, 1979, № 7, p. 173-179. / *Likhachiov D. S. Proshloe – budushchemu: stat'i i ocherki. Ekologhia kul'tury. Moskva, 1979, № 7, p. 173-179.*

27. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр. История и современность. Москва: Советский композитор, 1990. / *Lobanova M. Muzykal'nyi stil' i zhanr. Istoriia i sovremennost'. Moskva: Sovetskiy kompozitor, 1990.*

28. Медушевский В. Динамические возможности вариационного принципа в современной музыке. *În: Вопросы музыкальной формы. Вып. 1. Сб. ст. под ред. В. Протопопова. Москва: Музыка, 1966, p. 151-180. / Medushevski V. Dinamicheskie vozmozhnosti variatsionnogo printsipa v sovremennoi muzyke. In: Voprosy muzykal'noi formy. Vypusk 1. Sbornik statei pod redaktsiei V. Protopopova. Moskva: Muzyka, 1966, p. 151-180.*

29. Медушевский В. Музыкальное произведение и его культурно-генетическая основа. *În: Музыкально произведение: сущность, аспекты анализа. Сб. ст. Составители: Котляревский И. А., Терентьев Д. Г. Киев: Музична Україна, 1988. / Medushevski V. Muzykal'noe proizvedenie i ego kul'turno-geneticheskaia osnova. In: Muzykal'noe proizvedenie: sushchnost', aspekty analiza. Sbornik statei. Sostaviteli: Kotliarevskii I. A., Terent'ev D. G. Kiev: Muzychna Ukraina, 1988.*

30. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке. Москва: Гуманитарный издательский центр «Владос», 2003. / *Nazaikinski E. V. Stil' i zhanr v muzyke. Moskva: Gumanitarnyi izdatel'skii tsentr „Vlados”, 2003.*

31. Нестьева М. Музыкальная среда наших дней. *În: Музыкальная Академия 2011 (1), p. 28-31. / Nestieva M. Muzykal'naia sreda nashikh dnei. In:*

Muzykal'naya Akademia 2011 (1), p. 28-31.

32. Паисов Ю. Новый синтез традиций в современном русском хоровом искусстве. *În: Новая жизнь традиций в советской музыке. / Статьи. Интервью. Составление и редактирование Шахназаровой Н., Головинского Г. Москва: Советский композитор, 1989, p. 115-156. / Paisov Iu. Novyi sintez traditsii v sovremennom russkom khorovom iskusstve. In: Novaia zhizn' traditsii v sovetskoï muzyke. / Stat'i. Interv'iu. Sostavlenie i redaktirovanie Shakhnazarovoi N., Golovinskogo G. M. Moskva: Sovetskiy kompozitor, 1989, p. 115-156.*

33. Пелецис Г. Месса Жоскена Дебре «Malheur me bat». *În: Теоретические наблюдения над историей музыки. Москва, 1978, p. 54-77. / Pelecis G. Messa Josquin des Prez «Malheur me bat». In: Teoreticheskie nabludeniia nad istoriei muzyki. Moskva, 1978, p. 54-77.*

34. Пелецис Г. Строение квадруплей Перотина. *În: Вопросы музыкальной формы. Вып. 4. Сб. ст. Москва: Музыка, 1985, p. 151-188. / Pelecis G. Stroenie kvadruplei Perotina. In: Voprosy muzykal'noi formy. Vypusk 4. Sbornik statei. Moskva: Muzyka, 1985, p. 151-188.*

35. Петров В. Инструментальный театр: типология жанра. *În: Музыкальная Академия 2010 (3), p. 161-166. / Petrov V. Instrumental'nyi teatr: tipologiya zhanra. In: Muzykal'naya Akademia 2010 (3), p. 161-166.*

36. Пэрриш К., Оул, Дж. Образцы музыкальных форм от григорианского хорала до Баха. Перевод с английского. Ленинградское отделение: Музыка, 1975. / K. Parrish J. Owl. Obraztsy muzykal'nykh form ot grigorianskogo khorala do Bach'a. Perevod s angliiskogo. Leningradskoe otdelenie: Muzyka, 1975.

37. Рудаков Е. О регистрах певческого голоса и переходах к прикрытым звукам. *În: Музыкальное искусство и наука. Вып. 1. Сб. ст. под ред. Назайкинского Е. В. Москва: Музыка, 1970, p. 52-58. / Rudakov E. O registrakh pevcheskogo golosa i perekhodakh k prikrytym zvukam. In: Muzykalnoie iskusstvo i nauka. Vypusk I. Sbornik statei pod redaktsiei Nazaykinskogo E. V. Moskva: Muzyka, 1970, p. 52-58.*

38. Рымко Гр. Текст-музыкальные формы Средневековья – Возрождения: к проблеме классификации. *În: Музыкальная Академия 2014 (2), p. 139-145. / Rymko Gr. Teksto-muzykal'nye formy Srednevekov'ia – Vozrozhdeniia: k probleme klassifikatsii. In: Muzykal'naya Akademia 2014 (2), p. 139-145.*

39. Сапонов М. Менестрели. Очерки музыкальной культуры Западного Средневековья. Москва: Прест, 1996. / Saponov M. Menestrel'i. Ocherki

muzykal'noi kul'tury Zapadnogo Srednevekov'ia. Moskva: Prest, 1996.

40. Соколов А. Громкостная динамика как предмет анализа. Москва: Советский композитор, 1983, p. 106-137. / Sokolov A. Gromkostnaia dinamika kak predmet analiza. Moskva: Sovetskiy kompozitor, 1983, p. 106-137.

41. Терентьев Д. Музыкальное произведение в его историко-эволюционном аспекте. *În: Музыкально произведение: сущность, аспекты анализа. Сб. ст. Составители: Котляревский И. А., Терентьев Д. Г. Киев: Музична Україна, 1988, p. 18-27. / Terent'ev D. Muzykal'noe proizvedenie v ego istoriko-evoliutsionnom aspekte. In: Muzykal'noe proizvedenie: sushchnost', aspekty analiza. Sb. st. Sostaviteli: Kotliarevskii I. A., Terent'ev D. G. Kiev: Muzychna Ukraina, 1988, p. 18-27.*

42. Холопова В. Н. Российская академическая музыка последней трети XX – начала XXI веков (жанры и стили). <http://www.kholopova.ru/Russian%20Academic%20%20Music%20%28Genres%20and%20Styles%29.%20V.Kholopova.pdf> (vizitat 03.03.2016). / Kholopova V. N. Rossiiskaia akademiicheskaia muzyka poslednei treti XX – nachala XXI vekov (zhanry i stili). <http://www.kholopova.ru/Russian%20Academic%20%20Music%20%28Genres%20and%20Styles%29.%20V.Kholopova.pdf> (vizitat 03.03.2016).

43. Холопова В. Эстетика и психология музыкальной композиции. *În: Музыкальная Академия 2011 (1), p. 31-38. / Kholopova V. Estetika i psikhologia muzykal'noi rompozitsii. Muzykal'naya Akademia 2011 (1), p. 31-38.*

44. Холопов Ю. Канон. Генезис и ранние этапы развития. Теоретические наблюдения над историей музыки. Сб. ст. Москва: Музыка, 1978, p. 127-157. / Kholopov Iu. Kanon. Genezis i rannie etapy rapvitiia. Teoreticheskie nabludeniia nad istoriei muzyki. Sbornik statei. Moskva: Muzyka, 1978, p. 127-157.

45. Чигарёва Е. От авангарда к постмодерну: новая книга о музыке XX века. *În: Музыкальная Академия 2013 (1), p. 55-57. / Chigareva E. Ot avangarda k postmodernu: novaia kniga o muzyke XX veka. In: Muzykal'naya Akademia 2013 (1), p. 55-57.*

46. Шнитке А. Г. Полистилистические тенденции в современной музыке. *În: Холопова В., Чигарёва Е. Альфред Шнитке. Москва, 1990, p. 329. / Schnittke A. G. Polistilisticheskie tendentsii v sovremennoi muzyke. In: Kholopova V., Chigareva E. Alfred Schnittke. Moskva, 1990, p. 329.*

Complementaritate stilistică în „Passion-XXI” pentru orgă și orchestră de Vladimir Beleaev

Rezumat

Complementaritate stilistică în „Passion-XXI” pentru orgă și orchestră de Vladimir Beleaev

Articolul este elaborat în baza studiului reflexelor interculturale în „Passion-XXI” pentru orgă și orchestră de Vladimir Beleaev. Cercetarea „Pasiunilor” din perspectiva dialogului intercultural manifestat pe planurile sincron/diacronic, semantic/sintactic, reliefarea reflexelor interculturale pe diverse coordonate s-a realizat în funcție de particularitățile distincte ale compoziției, evidențiind indicii stilului individual în colaborare cu elementele stilistice specifice altor stiluri. În „Passion-XXI” compozitorul V. Beleaev manifestă o complementaritate stilistică orientată pe tradițiile și noile realizări ale muzicii Europei de Vest: elemente de limbaj new, de avangardă, sonorități stridente, zgomotoase, utilizând efecte sonoristice (muzica timbrală, operând cu clustere, glissando pe flageolette, texturi pointiliste), se asociază cu elementele de muzică neo-medievală, baroc – factura polifonică, de imitare și neocanon, fugato, ostinati motivice și ritmice, alternate fiind cu componentele de gândire modală (ison, eterofonie).

Cuvinte-cheie: pasiuni, Vladimir Beleaev, stil individual, dialog intercultural, avangardă, neo-medieval, neo-baroc, codul Morse.

Summary

Complementary stylistic in Vladimir Beleaev's „Passion-XXI” for organ and orchestra

The present article is elaborated on the basis of intercultural study of „Passion-XXI” for organ and orchestra, composed by Moldavian composer Vladimir Beleaev, and performed in the frame of International New Music Days Festival from Republic of Moldova. In „Passion-XXI” V. Beleaev manifests complementary stylistic, oriented on traditions and new achievements of Western Europe music: elements of new language, avant-garde, with strident, loud sound, using sonoristic effects (timbral music operating with clusters, flageolet glissandos, pointillist textures), are associated with music with neo elements – Medieval, Baroque – polyphonic textures, of imitation and neocanon, fugato, motivic and rhythmic ostinati, alternated with components of modal thinking (ison, heterophony).

Key words: Passion, Vladimir Beleaev, complementary stylistic, intercultural dialogue, new language, avant-garde, neo-medieval, neo-Baroque, Morse code.

Reflectând asupra pasiunilor și frământărilor secolului al XXI-lea, panorama muzicii contemporane din Republica Moldova ar fi incompletă fără „Pasiunile-XXI” pentru orgă și orchestră, semnate de Vladimir Beleaev în 2012, creație ce a răsunat în cadrul Festivalului Internațional „Zilele Muzicii Noi” în 2013, la Sala cu Orgă, în interpretarea solistei Ana Strezev și a Orchestrei Simfonice Naționale a Companiei Publice „Teleradio-Moldova”, dirijor Gheorghe Mustea. Compoziția s-a impus grație noului relief sonor în travaliul componistic și conceptual, constituind o compoziție distinctă atât în contextul Festivalului, cât și în evoluția individuală stilistică a autorului, lăsând în memoria ascultăto-

rilor cel puțin trei puncte de suspensie (și trei linii).

Analizând spectrul tematic al creației compozitorului, putem observa o predilecție pentru tratările dramatice, tragice, focalizarea pe subiectele existenței umane, antagonisme fundamentale, precum antinomia aparentă viață/moarte. În acest sens se remarcă influența filosofiei și literaturii germane preromantice din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, aderența compozitorului la spiritul goethean, cu o viziune faustică în abordarea problematicei pasiunilor mistuitoare, or, a luptei antitetice dintre bine și rău, paradis și infern.

Semantica lucrării este complexă, traseele ei conceptuale își au punctul de origine în subiectele

evangelice, pe de o parte, și în tradițiile muzicale germane, mai exact în „Pasiunile” bachiene, pe de altă parte. Sub aspect genuistic, V. Beleaev realizează pasiuni instrumentale, excluzând parametrul textual și preluând mai curând aspectul imagistic, frământările sau patimile spirituale sunt redată în prezent și sunt asociate suferințelor christice, compozitorul, trasează astfel o arcă temporală peste veacuri. În același timp însă, „Pasiunile” devin o metaforă sau un simbol al secolului al XXI-lea, având, în tratarea autorului, o conotație simptomatică, de indicare a existenței unei stări patologice atotcuprinzătoare. Stările apocaliptice de mistuire și tulburare, durere și disperare spirituală, dar și frământările de altă natură ale întregului secol, ale omenirii, regăsite în microcosmosul acestei *terra mater*, sunt adresate drept apel la o instanță superioară, în (macro)cosmos. Astfel, tematica spirituală, sacră, umanistă, transcende în sfera subiectelor cosmice, optica se lărgeste căutând scăpare în dimensiunile extraterestre.

Etimologic, „Pasiune” (lat. *passio*) desemnează o stare afectivă deosebit de intensă, o preocupare excesivă și obsedantă, patimă, viciu, iar *Pátimă* – „un sentiment puternic și violent care copleșește pe om, întunecându-i adesea dreapta judecată” [1]. În diverse surse, patimile sunt văzute drept boli ale sufletului, vicii, făcându-se referință la cele 7 păcate, ori, la săptămâna patimilor Mântuitorului, „Unele dintre patimi sunt ale trupului, altele, ale sufletului” [5]. Denis Diderot descrie pasiunile ca „tendințe, înclinații, dorințe și aversiuni efectuate la un anumit grad de intensitate, combinate cu o senzație obscură de plăcere sau durere, însoțită de o mișcare neregulată a sângelui și instincte animalice, sunt ceea ce noi numim pasiuni. Acestea pot fi atât de puternice, încât să inhibe toate practicile libertății personale, o stare în care sufletul este exprimat pasiv, de aici și provine cuvântul „pasiuni”. Această tendință, sau așa-numita dispoziție a sufletului, se naște din părerea că cel mai mare bine sau rău se conține într-un obiect care, în sine, trezește pasiune” [2, p. 142–146].

Pasiunile muzicale (*Patimile*) își iau originea în practica procesiunii Bisericii Catolice încă în secolul al IV-lea, după cum menționează muzicologul rus M. Druskin, desemnând mai multe etape de evoluție: în Evul Mediu s-a impus tipul psalmodic de *patimi*, în secolul al XVI-lea cel sponsorial și de tip motet, în a doua jumătate a secolului al XVII-lea – tipul oratorial, în tratarea bachiană stabilindu-se: *Johannes Passion*, *Matthäus Passion* și *Markus Passion*. În secolul al XVIII-lea are loc o cotitură decisivă, *patimile* alunecând din incinta Bisericii în sfera „estradei concertelor spirituale”, în reprezentări teatralizate ale fapt condiționat de restricționarea timpului și volumului

dedicat serviciului divin, necesitatea scade, iar interesul este îndreptat spre idealurile umaniste [6, p. 3, 18].

Atât trăirile intense, cât și aspectul sacral al patimilor au constituit un izvor nesecat de reflectare și abordare pentru mai mulți compozitori din perioada modernă și contemporană, probabil adresarea la subiecte teologice fiind cauzată de ororile Războiului al Doilea Mondial sau ale Holocaustului. Aici se înscriu creații tratate prin prisma canoanelor religioase: ortodoxe – Oratoriul bizantin de Paști „Patimile și Învierea Domnului” (1946, 1948) de Paul Constantinescu, catolice – „Passio et mors Domini nostri Iesu Christi secundum Lucam” (1962–1965) de Krzysztof Penderecki, „Turbae ad Passionem Gregorianam”, opus 43 (1974) de Alberto Ginastera, ebraice – „La Pasion Segun San Marcos” de Osvaldo Golijov și creații îndepărtate de înrămurile dogmatice – „Passio Domini Nostri Jesu Christi Secundum Joannem” pentru soliști, ansamblu vocal, cor și ansamblu instrumental (1982) de Arvo Pärt.

„Apogeul muzicii *passio* a fost atins în perioada barocă, menționează muzicologul din România, Anamaria Hotoran, atât prin marele număr de lucrări compuse pe tema Golgotei, cât și prin apariția unor noi genuri *passio* în cadrul cultului reformat (oratoriul-pasiune, cantata-pasiune). Dacă în clasicism și romantism interesul compozitorilor pentru subiectul suferințelor Domnului a scăzut simțitor, resuscitarea acestuia în secolul al XX-lea – deși nu la anvergura pe care o deținuse în baroc – este validată de creșterea semnificativă a numărului de lucrări și apariția unor opusuri fără de care muzica sacră a acestui frământat veac ar fi pierdut, cu siguranță, din generozitate” [4, p. 67].

Printre exemplele de *pasiuni* moderne ale secolului al XXI-lea se numără: Sofia Gubaidulina „Johannes passion” (2000), Wolfgang Rihm „Deus passus”, pe texte din Evanghelia după Luca (2000), Matthias Drude „Für Deine Ehre habe ich gekämpft, gelitten. Stationen der Passion Jesu” (2000), Johannes Matthias Michel „Kreuzigung, Passionsszene” pentru bariton, narator, cor și orchestră (2001), Tan Dun „Water Passion after St. Matthew” (2002), Mark Andre., ...22, 13... Musiktheater – Passion in drei Teilen” (1999–2004), Peter Michael Braun „Passus est et resurrexit” pentru cor mixt, orgă mare și orchestră (2005), James MacMillan „St. John Passion” (2008), Ludger Stühlmeyer „Johannes passion” pentru cor și soliști SATB (2014). Având repercusiuni și origini atât de îndepărtate în sfera religioasă, totuși dimensiunea tematică predominantă-constitutivă a lucrării semnate de V. Beleaev este cosmicul și ancestralul, subiecte care de asemenea acreditează interesul compozitorilor moderni și contemporani pentru selectarea frecven-

tă a tematicii respective – de la „Microcosmosul” bartókian – la diagrama stelară utilizată de John Cage în „Atlas Eclipticalis” (1962), „Etudes Australes” pentru pian solo (1974–75), „Etudes Boreales” (1978) pentru violoncel și pian, sau creația „Orion for Cello & Piano” (1984) semnată de Toru Takemitsu etc.

Simbolic sau nu, Vladimir Beleaev a plămădit „Pasiunile” sale timp de douăzeci și unu de ani, anumite direcții stilistice fiind proiectate în anii '90, începând de la „Poemul simfonic” pentru orchestră, soprană și tenor (1991), reflectate mai apoi în „Dies Irae” pentru două pian, aflându-și continuare în 2013, în „Passion XXI”. Componenta orchestrei este impunătoare, practic triplă: flaut piccolo și 2 flaute; 2 oboae și cornul englez; 2 clarinete și clarinet bas; 2 fagoturi și contrafagot; 6 corni, 4 trompete, 2 tromboane și trombon bas, tubă; 5 percuționiști, harpă, instrumente cu coarde și orgă. Compozitorul folosește o bogată paletă percusivă, utilizând *timpani, glockenspiel, piatti, raganella, cowbell, frusta, tam-tam, xilofono, legno, vibrafono, tamburo militare, tubular bells, cassa, bongos*. Autorul construiește o dramaturgie evolutivă, de la lumină – spre întuneric, în mai multe avalanșe sau faze acumulative, arhitectonica prezintă o formă monopartită, cu elemente de tripartită: o secționare în trei compartimente de bază A, (B, C), A1, cu o dezvoltare voluminoasă (în compartimentul median ce cuprinde B, C) reprimă dinamizată (A1) și Epilog (postludiu D), fiind relevantă în următoarea schemă: Compartimentele de bază (A; B, C; A1) sunt delimitate de schimbare de *tempo*, de la lent-repede-lent, însă acestea nu prezintă un material muzical nou, ci mai curând derivat din primul bloc de straturi tematice în diversă orchestrație: augmentări și diminuări, acumulări și dezagregări so-

- pe fundalul pedalei *do* în octavă în registrul grav la orgă – stratul 1 (a), se desfășoară stratul 2;
- stratul 2, tematic – prezintă pasaje ritmizate, de o disonanță stridentă, tăioasă, constituind celule/pattern-uri din care, ulterior, vor crește blocuri și compartimente complexe. Stratul secund se expune în facturi de 4 tipuri: 1) *acordică* (b, măsurile 2-3, 5-6), 2) *de sextolete* din înlănțuiri de cvarte ascendente în mișcare paralelă la 2 voci, formând un interval de 7 m pe verticală (c, m. 4), 3) *imitativă* (d, m. 7-8), și 4) *în mișcare ascendentă pe tonuri* (e) (Ex. 1). Pattern-ul ce desemnează tipul patru de factură apare pentru prima dată într-o variantă abreviată ce precede factura bazată pe elementul imitativ (d), ulterior fiind dublat la septimă, în mișcare ascendentă sau contrară (m. 6, 23, 29) (Ex. 2).

Pasajele cromatice la orgă conduc la instaurarea conceptuală a „armoniei” iluzorii Mi major, punctul de orgă fiind dublat la contrabași, și mai apoi transferat la grupul instrumentelor cu coarde (la contrabași, violoncele I și viole I), de la *do* - *b* în primele măsuri în partida de orgă (Ex. 1), la *mi* - în măsurile ulterioare. Un nou strat sonor apare la harpă, alternând enarmonic pătrimile *mi-fa* în ostinato, asemenea unui tic-tac al ceasornicului, desemnând scurgerea ireversibilă a timpului (f), sau numărătoarea inversă (Ex. 3, m. 17). Măsura 34 semnalizează prima apariție a leitmotivului tematic la orgă în registrul acut. Nucleul semantic și sintactic pe care se construiește compoziția reprezintă un apel de salvare a sufletelor omenirii, aflate în fața unei primejdii de nivel global, utilizând în calitate de alarmă codul internațional Morse – S.O.S., o succesiune continuă de trei puncte, trei linii și trei puncte, exprimat în muzică prin formula ritmică și intonațională caracteristică – de

A $J=60$	B <i>allegro</i> $J=110$ $J=120$	C	A1 $J=60$	D (epilog)
m. 1 - 130	9 m. 131 - 178	13 m. 179-308	22 m. 309 -385	26 m. 386 - 427
1 val m. 1-50 Culminația I 51 -55	Culminația 11 — 12	1 val 13-15 Culminația I 216 -222	Culminația 25 — 26	Descreșterea subtilă a tensiunii și intensității sonore, nuanța <i>pp</i>
2 val m. 56-91 Culminația II 92 - 95		2 val 16 223- 241		
3 val m. 101 -121 Culminația III 122 -130		Culminația II 242 - 246		
		3 val m. 247-253 Culminația III 254- 270		
		4 val 19-21 Culminația IV		

nore. Primele măsuri debutează cu expunerea terasată a straturilor primului bloc tematic, care ulterior se vor împleti în diverse combinații de texturi. Conglomeratul inițial se constituie din straturi principale tematice și de fundal. „Pasiunile” încep vertiginos în nuanța dinamică *ff*, la orgă dezvoltându-se un bloc din 2 straturi de bază:

trei durate scurte și trei lungi fără pauze (spații) între ele (Ex. 4, g). Sunt cunoscute numeroase exemple de folosire a diverselor procedee de codificare a creațiilor muzicale (renumitele anagrame BACH, A[E] SCH), începând din perioada barocului – până la romantici și școala nouă vieneză, în muzica contemporană compozitorii utilizează deopotrivă și vechile

tehnici de codificare (simbolul crucii /Kreuzmotiv/ – bach– este tratat constructivist, ca o micro-serie, în „B. A. C. H. – Missă pentru Orgă” (1967) de E. Terényi, creație ce poate fi raportată la muzica pasio), căutând, însă, și noi resurse, diverse limbaje. Se folosesc diverse tehnici de criptare și de decriptare, preluate din matematică (I. Xenakis), morfogenetică (A. Stroe), muzica evolutivă genetică (R. Washka), transpunând variate procese biologice sau astrologice (J. Cage) în partitură. Invenția codului Morse în 1905 a căpătat o largă răspândire internațională, fiind un mijloc de comunicare prin radiotelegrafie indispensabil în timpul Războiului al Doilea Mondial prin constituirea sistemului specific de codificare care permitea criptarea mesajelor secrete. Având printre principalele caracteristici parametrul ritmic, acest limbaj digital a fost deseori transferat în muzică, ca un nou mijloc de expresie, compozitorii cifrând diverse mesaje în creațiile sale, prin utilizarea pattern-urilor ritmice și intonaționale, folosind combinații de până la 5 simboluri, spre exemplu P. Boulez „Messagesquise” pentru șapte violoncele (1976), dedicare lui Paul Sacher, sau D. Smirnov „Elegy”, Op. 74 (A), pentru violoncel solo (1997), omagiu profesorului său E. Denisov și „Elegy”, Op. 74 (b), pentru 16 interpreți (1997). Miniatura pentru pian „Morse Bach” semnată de Dmitri Smirnov în 2005, reprezintă un exemplu de partitură realizată în baza Tabelului internațional de codificare Morse, după principii atât ritmice, cât și literale, folosind anagrama BACH (Ex. 5). În „Passion-XXI”, compozitorul Vladimir Belev propune o viziune proprie de utilizare a codului Morse, de tratare liberă a echivalentului literal-intonativ, axându-se pe parametrul ritmic (și semantic) al formulei inițiale S.O.S., de variere a acesteia, sub aspectele ritmic, timbral și orchestral. În dezvoltarea ulterioară a primului compartiment A, **primul val** reia materialul muzical inițial, schimbându-se textura cu adăugarea efectelor timbrale la grupul instrumentelor cu coarde. Începând de la m. 41, țesătura orchestrală se îngroașă:

- *motivul S.O.S. (g)* este dublat la xilofon și accentuat de loviturile tamburinei;
- *pedala (a)* se dublează la contrabas, violă și clarinet;
- *motivul ceasornicului/timpului (f)* este transferat la timpani (m. 53), fiind dezvoltat registral și la harpă, iar în diminuare ritmică și variere registrală formează un nou strat la instrumentele cu coarde în Culminația I;
- *motivul gamei ascendente (e)* la orgă formează un cluster ce cuprinde șase măsuri ale Culminației (m. 48-53).

Urmează **valul 2** (remarca *ad libitum*, nuanța

dinamică *pp*), utilizând efecte sonoristice de *glissando* pe armonice la viorile secundare din *divisi* aleviorilor I, II; iar la viorile prime răsună isonul în registrul acut pe flajeolet formând stratul de fundal, din care face parte și elementul *timpului (f)* continuat în partida harpei și la timpani. Pe acest strat se suprapune elementul S.O.S. (**g**), la orga *solo* (Ex. 6). Începând de la cifra 5, fundalul pedalei (vioara I solo, contrabas solo, flaut) este completat de liniile eterofonice survenite dintr-un nou motiv melodic (**h**), expus la cornul englez în durate lungi, mai apoi formând un neo/canon la grupul instrumentelor de suflat de lemn (2 flaute, 2 oboaie, corn englez), în timp ce orga dezvoltă pasaje cromatice (**h**, Ex. 7). Această celulă nou apărută în partida cornului englez va răsuna personificat, obsedant în partida oboiului în *Epilog* drept post-scriptum, ca una dintre puținele voci rămase (m. 383). **Culminația II** se realizează în baza *motivului gamei ascendente (e)* la grupul instrumentelor cu coarde, dublat în registrul grav al instrumentelor de suflat de lemn și alamă (corn englez (motivul în varianta descendentă), clarinet bas, fagot și contrafagot, tromboane și tubă), și a *motivului S.O.S. (g)* în varianta modificată la orgă (m. 92), la grupul instrumentelor de suflat de lemn (flaut piccolo, flaut, oboi, clarinet) și de alamă (la corni 1, 2) m. 92-94. Tensiunea valului descrește, „loviturile timpului” (**f**) treptat se sting în *diminuendo* la timpani și harpă, suprapuse pe punctul de orgă la contrabas și violoncel.

Valul 3 (cifra 7, m. 101) dezvoltă un *solo* la orgă ce guvernează 14 măsuri. Prima cadență (a doua fiind la cifra 20) prezintă un strat polifonic *fugato* în factură imitativă la patru voci (derivat din elementul **d**, pattern regăsit și în forma inițială, identică, comparând cu Ex. 1), la aceasta adăugându-se mersul descendent, cromatic, al octavelor la pedală (derivat din **e**, în augumentare) (Ex. 8). Treptat, scriitura devine mai densă, iar tempo-ul se accelerează, urmând **Culminația III** (măs. 122), unde apare un material muzical nou, de 16-cimi la orgă, completat de pasajele dublate în terță și expuse succesiv la flaut și oboi, ceea ce pregătește terenul pentru apariția *compartimentului B* (Ex. 9).

În apogeul zonei culminante, cu remarca *allegro* la *ff*, începe **compartimentul B** în baza materialului muzical preluat din creația „Dies Irae” a autorului: pe loviturile de clustere formate la instrumentele de suflat de lemn, corzi și percuție (derivat din motivul S.O.S. sacadat), tiradele cromatizate, evoluând în permanență, aduc în prim-plan un material nou cristalizat, firesc integrându-se citatul din „Preludiul nr. 2” în do minor, „Clavecinel bine temperat” de J. S. Bach (Ex. 10). Acest motiv pătrunde în variate distorsionări în partidele tuturor instrumentelor (în dublări

de cvarte, terțe și secunde), în culminația compartimentului re/instituirea do minor simbolic într-un *perpetuum mobile* impetuos (cifra 11).

Compartimentul C reprezintă centrul dramatic al lucrării și dezvoltă o dramaturgie cu adevărat „apocaliptică” în 4 valuri, asemenea celor 4 călăreți – pe cal alb, roșu, negru și gălbui (aceeași metaforă sugerează și ultima lucrare simfonică a lui S. Rahmaninov – „Dansurile Simfonice”, precum consemnează și cercetările muzicologilor ruși Breanțeva V. S., Sokolova O. I.). Cele patru descrieri simbolice, ce vestesc sfârșitul lumii în ultima carte a „Noului Testament” (Apocalipsa, capitolul 6, versetele 1-8), se raportează și la arhitectonica lucrării în întregime, desemnând compartimentele A-B-C-A1. Textura complexă a **primului val** din compartimentul C este formată din următoarele elemente (Ex. 11):

- Formula dinamizată/variantică a codului S.O.S. (g) transferată în partida timpanului, în limbajul Morse, aceasta ar fi exprimată în următoarea formulă: -.- ..-

- Al doilea element de textură se constituie pe verticală dintr-o formulă ritmizată în factura orchestrei ce se formează net la instrumentele de percuție *legno*, *tamburo* și *bongos*.

- Orga dezvoltă o scriitură acordică în salturi, rupturi suprapuse pe constanta pedalei, codificate acestea, ar exprima venirea primului cavalier al morții, în formula: ..- ..-

- *Motivul timpului* (f) este transferat în partida *raganella*. Materia sonoră se întrerupe, rămânând doar salturile acordurilor la orgă drept element principal, fiind mai apoi transferate într-o scriitură pointilistă, aleatorică la grupul instrumentelor de suflat de lemn. Prima culminație a acestui val se constituie pe motivul S.O.S. (g) modificat, expus în clustere sacadate la grupul instrumentelor de suflat de lemn și de alamă.

După o pauză conceptuală de respirație începe **valul 2** cu un material asemănător primului val, la orgă însă se dezvoltă o nouă textură:

- se menține formula S.O.S. (g) dinamizată din partida timpanului;

- motivul S.O.S. (g) dinamizat și sacadat în clustere apare la grupul instrumentelor de suflat de lemn și la corzi;

- instrumentele de suflat de alamă dezvoltă motivul gamei ascendente și descendente (e);

- celula *timpului* (f) este continuată în partida *glockenspiel* (2 variante ale motivului S.O.S. (g));

- orga dezvoltă o factură *ostinato* în baza elementelor: cromatic de secundă mică și de cvartă.

Culminația II, valul 2 cifra 17, se bazează pe motivul 3+2 (trei 16-imi în salturi de cvarte și două

optimi, conform codului Morse relevat în formula...--), care finalizează culminațiile precedente (m. 177, 219, 242). **Valul 3** nu prezintă mari schimbări, rămânând constante elementul S.O.S. (g), la timpani, motivul timpului (f) la *glockenspiel* și stratul ritmizat la percuție. Se completează doar cu o textură densă la grupul de corzi, ce realizează efecte *glissando* și diverse figurații în 16-cimi. În **Culminația III** apare și se dezvoltă motivul S.O.S. (g) în original la grupul instrumentelor de suflat de lemn (flaut piccolo, 2 flaute, 2 oboaie, 2 clarinete) (Ex. 12). În **Valul 4** se expune un material tematic asemănător primului val, revine scriitura acordică fracturată la orgă (b), pe care se suprapun, la instrumentele de suflat de alamă, texturi în baza elementului ascendent (e) și a unei scurte formule binare. **Culminația IV** este pregătită de *solo* la orgă (m. 284 cifra 20), **Cadența II** reprezintă o îmbinare de tip montaj a scriiturii acordice în linie accidentată/abruptă (b) și a facturii polifonice pe două voci (d), cu aluzii la motivele bachiene (Ex. 13). **Culminația IV** se coagulează în baza:

- clusterului-pedală la orgă desfășurat pe o întindere de 7 măsuri, dublat la corni în primele măsuri;

- clusterelor punctiforme sacadate în registrul mediu și acut la instrumentele de suflat (flaut piccolo, 2 flaute, 2 oboaie, clarinet), grupul de percuție, harpă și corzi (*divisi* la viorile I, II, viole, violoncelle);

- Expunerii polifonice a pattern-ului dinamizat din „Preludiul” do minor bachian, redat în augmentare în registrul grav (clarinet bas, 2 fagoturi, contrafagot, 2 tromboane și trombonul bas, tubă, contrabași), cifra 21. Ultimele măsuri ale culminației relevă efecte sonoristice de *tril*, *tremolo* și *glissando* în nuanța *fff*, m. 305-307.

De la cifra 22 începe **Compartimentul A1**, o *cvasirepriză* dinamizată, în tempo inițial, cu o scriitură asemănătoare, inclusiv sub aspect intonațional, primului compartiment A: succesiv pe punctul de orgă la contrabas apar *motivul timpului* la timpani (f), *motivul ascendent*(e) la viorile II, cifra 23 (care, expus de la tonul de bază si, conturează un *ostinato* pe treptele modului frigid și se perpetuează, ulterior, într-un neo/canon izoritm, fiind expus succesiv la 8 voci la grupul de corzi timp de 44 măsuri, până la culminație în cifra 25, unde acesta, transpus pe verticală, formează un cluster), o altă textură ce coagulează un cluster la vibrafon, *glockenspiel* și *tubular bells*, adăugându-se arpeggiat un cluster la harpă și codul S.O.S. (g) la orgă în registrul acut, xilofon, flaut piccolo, 2 flaute. **Culminația** se bazează pe motivul S.O.S. (g), care, după cele 4 avalanșe, se instaurază definitiv. Acesta pătrunde în partidele tuturor

instrumentelor, formând clustere totale în *ff*, fiind expus într-o textură densă, într-un *tutti* grandios. După ivirea celui de-al patrulea călăreț, apare senzația pierderii inevitabile a luptei contra răului și destinului implacabil, apelul pentru salvare se transformă într-un urlet violent de deznădejde a omenirii (codul fiind repetat de 7 ori, asemenea celor 7 cuvinte rostite de Hristos pe cruce, Ex. 8, m. 378-384). Am putea invoca mesajul final, transmis de Marina Franceză în 1997, la încetarea folosirii codul Morse: „Chemare către toți! Acesta este ultimul nostru strigăt înainte de tăcerea noastră veșnică” [3, p. 16].

După două măsuri de pauze semantice, ca în urma unei explozii covârșitoare, **Epilogul** desfășoară o textură subtilă la *pp*, *muzică timbrală, glissando* la grupul de corzi, utilizând flajeolete, ce creează impresia de tonalități majore, transparență. Pe această textură aerată se desfășoară un *cvasidialog* din două formule scurte: celula inițială S.O.S. (**g**) la orgă și un nou motiv la oboi, anticipat anterior în scriitura eterofonică – acestea sunt singurele voci rămase pe pământ, m. 404-405.

În ultimele măsuri, cifra 28, formula S.O.S. (**g**) la orgă în registrul acut, insistă ca o idee obsedantă, frenetică și intră, treptat, în dispariție prin augmentările duratelor, creând un efect de *ritardando* sau *morendo* și făcând aluzie la oprirea pulsului vital. O fi acesta un semnal al omenirii sau al ultimului om rămas pe pământ, rămâne la discreția ascultătorului, *Pasiunile* lui V. Beleaev răsunând drept o ultimă proclamație a secolului al XXI-lea. Dramaturgia evoluează de la lumină la întuneric la propriu, operând cu concepte antitetice, de bine și rău, de viață și moarte, în sala de concert stingându-se treptat lumina, întunericul, probabil, reprezentând sfârșitul diagramei mesajului, sau al cardiogramei întregii omeniri, or, ieșirea pe orbită în neantul cosmic, spațial (Ex. 14).

Analiza exhaustivă a opusului semnat de Vladimir Beleaev a permis identificarea corespondențelor interculturale la mai multe nivele:

1. La nivel sintactic, de intertext (citat și aluzie):

- Citatul și adaptarea „Preludiului nr. 2” în do minor din „Clavecinul bine temperat” de J. S. Bach, în stare directă și în formă de aluzie;
- Autocitare „Dies Irae” pentru două pian, 2013;
- Folosirea limbajului digital radiotelegrafic – codul Morse, a formulei S.O.S. drept leitcelulă a întregului material muzical, fiecare din cei trei parametri de limbaj, adăugând dimensiuni noi în **semiosfera** lucrării.

Deschizând parantezele privind formula S.O.S. la nivel diacronic, aceasta, în „Passion XXI”, înde-

plinește o funcție comunicativă triplă, prin esență, ca element al unui limbaj modern de comunicare, și ca expunere:

- prin *esență*, aceasta reprezintă un apel către omenire întru salvarea ei, definiția este formulată în 1905;

- ca *element* de relaționare, formula S.O.S., în era digitală, a telefoniei mobile, capătă o altă conotație de limbaj modern de comunicare: acel pattern melodico-ritmic utilizat neschimbat în registrul acut, pe același ton *fa#*, octava 3, ar putea fi recunoscut cu ușurință de tânăra generație, fiind omologat de ea cu semnalele SMS ...- ... ale primelor telefoane Nokia 3310 (elaborate în anii 2000), care puteau fi auzite din abundență ca un limbaj nou de comunicare între oameni;

- ca *expunere*, personificarea codului S.O.S. în partitură, vizează comunicarea de tip *monolog - quasi solilocviu - polilog*, în diverse aranjări orchestrale și forme variatice:

- a) în varianta originală
 - în expunere *solo* la orgă – compartimentul A (m. 34) și D (m. 400), formând un ancadrament conceptual (Ex. 4, 15);

- în ansamblu la grupul instrumentelor de suflat din lemn – compartimentul C, Culminația val. 3 (Ex. 12), m. 264-270;

- compartimentul A1 este construit integral pe suprapunerile motivului S.O.S. (**g**) de la *solo* în partida de orgă, la un *tutti* orchestral, m. 384.

- b) în diverse forme variatice
 - *solo* la timpani – compartimentul C, cifra 13 (Ex. 15);

- de clustere sacadate – compartimentul C, culminația I (*tutti* instrumental, m. 216), val. 2 (la grupul instrumentelor cu coarde și la instrumentele de suflat din lemn, m. 227), culminația val. 4, compartimentul B, *tutti* la toate instrumentele, excepând orga (Ex. 10), m. 131.

2. La nivel semantic, dimensiunile:

- **escatologică** – tangența conceptuală cu „Pasiunile” lui J. S. Bach, utilizarea creației proprii „Dies Irae” și predominarea unei viziuni apocaliptice generale;

- **existențială** – influența literaturii și filosofiei germane, în lupta contrariilor, dintre bine și rău, aici o conotație simbolică având citatul din „Preludiul nr. 2” în do minor, „Clavecinul bine temperat” de J. S. Bach, situându-se la celălalt pol semantic de Preludiul în tonalitatea omonimă do major, ambele formând dihotomia alb-negru, a contrariilor viață-moarte;

- **cosmogonică** – se reflectă în extrapolarea conflictului planetar, la cel spațial, apelarea la forțele extraterestre, lansarea ipotetică a semnalului S.O.S.

în cosmos, sugerând, probabil, imaginea unui satelit artificial îndeplătându-se.

3. La nivel cultural diacronic, polistilistic (utilizând diverse stileme) și genuistic:

- **medieval** occidental timpuriu – în utilizarea elementelor muzicii modale, reconceptualizarea cântării gregoriene „Dies Irae” în abordarea proprie compozitorului V. Beleaev, folosirea elementelor din **Baroc** – în resuscitarea moștenirii bachiene, a citatelor și aluziilor conceptuale și muzicale precum „Patimile”, „Preludiul nr. 2” în do minor, „Clavecinul bine temperat”;

- **romantic**, cu antrenarea conceptelor literaturii germane din secolul al XVIII-lea (a doua jumătate);

- **contemporan** – în utilizarea limbajului

Morse, a noilor tehnici de compoziție; a texturilor, însăși reconceptualizarea pasiunilor.

Cele trei nivele demonstrează combinarea, sinteza diverselor tradiții culturale într-un aliaj agresiv, fauve, bruitist, urbanist prin prisma contemporană.

4. La nivel sincronic: în „Passion XXI” compozitorul V. Beleaev manifestă o complementaritate stilistică orientată pe tradițiile și noile realizări ale muzicii Europei de Vest: elemente de limbaj *new*, de avangardă, sonorități stridente, zgomotoase, utilizând efecte sonoristice (muzica timbrală operând cu clustere, *glissando* pe flajeolete, texturi pointiliste), se asociază cu elementele de muzică *neo-* medievală, baroc – factura polifonică, de imitare și neo/canon, fugato, *ostinati* motivice și ritmice, alternate cu componente de gândire modală (ison, eterofonie).

Referințe bibliografice

1. Dicționarul explicativ al limbii române 2009, <https://dexonline.ro/definitie/patimi> (vizitat 25.01.2016).

2. Diderot D. Passions, Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, Vol. 12, Paris, 1765, p. 142-146.

3. Giddens A. From Runaway World: How Globalization is reshaping our lives. In: A. Malaspina (coord.) Critical Perspectives on Globalization. Critical anthologies of nonfiction writing, The Rosen Publishing Group, New York, 2006.

4. Hotoran A. M. Patimile și moartea Domnului în viziunea componisticii secolului XX: genul pasiunii, Cluj-Napoca: Risoprint, 2008.

5. Jürgen H. Geneza și efectele patimilor, <http://www.crestinortodox.ro/dogmatica/dogma/geneza-efectele-patimilor-68967.html> (vizitat 25.01.2016).

6. Друскин М. С. Пассионы и мессы Баха. Ленинград: Изд. Музыка, 1976. 168 с. / Druskin M. S. Passion i messî Bacha. Leningrad: Muzika, 1976.



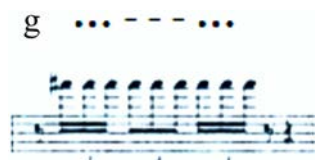
Ex. 1.



Ex. 2.



Ex. 3.



Ex. 4.

Morse Bach

Lento misterioso $\text{♩} = 50$

Dmitri N. Smirnov

© Dmitri N. Smirnov 11 January 2005, St. Albans Duration - ca 60"

Ex. 5.

Musical score for Ex. 6. It includes parts for Ar (Arco), Org (Organ), Vn. I 1, Vn. I 2, Vn. II 1, and Vn. II 2. The organ part has a *mp* dynamic marking.

Ex. 6.

Musical score for Ex. 7. It includes parts for Ob (Oboe) and Ing (English Horn). The oboe part has a *h* marking and the English horn part has a *mp* dynamic marking.

Ex. 7.

Musical score for Ex. 8. It features a woodwind instrument with dynamic markings *d*, *c*, and *(c)*.

Ex. 8.

Musical score for Ex. 9. It features the Org (Organ) part with a *p* dynamic marking.

Ex. 9.

Musical score for Ex. 10. It features multiple woodwind instruments with a *ff* dynamic marking.

Ex. 10.

Musical score for Ex. 11. It includes parts for Timp (Timpani), Gk (Glockenspiel), Xif (Xylophone), Vcl (Violin), T.B. (Trombone), and Org (Organ). The organ part has a *ff* dynamic marking. The xylophone part has markings for *Legno*, *Tamburo*, and *Bongoi*.

Ex. 11.

Musical score for Ex. 12. It includes parts for Pic (Piccolo), Fl (Flute), Ob (Oboe), and Cl (Saxophone). The saxophone part has a *ff* dynamic marking.

Ex. 12.

Musical score for Ex. 13. It features the Org (Organ) part.

Ex. 13.

Musical score for Ex. 14. It features the Org (Organ) part with the text *Lumina stinsa completamente*.

Ex. 14.

Musical score for Ex. 15. It features a woodwind instrument.

Ex. 15.

Filme din țările Puterilor Centrale pe ecranele din Bucureștii ocupați (1916–1918)

Rezumat

Filme din țările Puterilor Centrale pe ecranele din Bucureștii ocupați (1916–1918)

Odată cu intrarea României în război alături de Aliați spre finele verii anului 1916, sălile de cinematograful au fost închise la fel ca toate celelalte localuri de distracție. Aceasta a fost o mare lovitură pentru orașenii obișnuiți a-și petrece timpul liber în sălile de spectacol. Dar aceasta nu a ținut prea mult căci, pe 11 septembrie, acestea sunt redeschise, ce-i drept cu un orar special, doar de la 3 la 6 p.m. În primele zile ale lui octombrie încep să fie difuzate pelicule cu subiect patriotic și propagandistic precum „Martiriul Românilor din Ardeal”, iar în prima decadă a lunii viitoare era anunțat că se lucra la „filmul istoric și patriotic Marele Război pentru Libertatea Neamului Românesc” în care urmau a fi incluse scene de pe front, din timpul recentelor lupte. Filmul era preconizat a fi difuzat pe 14 noiembrie la Cinema Zaharia.

Dar situația de pe front nu era deloc favorabilă armatelor române și curând sudul țării a fost ocupat de inamic. Administrația militară și civilă germană de ocupație a voit să facă din România un exemplu de bună gospodărire și judicioasă grijă pentru bunăstarea și mulțumirea sufletească a locuitorilor – chiar dacă toate acestea nu erau decât simplă propagandă.

Cuvinte-cheie: film istoric, film patriotic, Cinema Zaharia, repertoriul filmic.

Summary

Films from Central Powers countries on the screens of the occupied Bucharest (1916–1918)

Once Romania joined the war, alongside with the Allies, by the end of the summer of 1916, the cinema theatres were closed, like all other places of entertainment. This was a significant blow to townsfolk used to spend their free time in theatre halls. However, it did not last long, because on September 11, they are reopened on special schedules, only from 3 to 6 p.m. In the first days of October, patriotic and propaganda films like „Martiriul Românilor din Ardeal” (The Martyrdom of Romanians in Transylvania), were being run. In the first decade of the next month, it was announced the work on the „historic and patriotic film the Great War for the Liberation of the Romanian Nation”, which followed to contain scenes of the recent fighting on the front. The film was expected to be released on November 14 at Zaharia cinema theatre.

However, the situation on the front was not favourable for the Romanian armies and soon the enemy occupied the south of the country. The German occupational civil and military administration intended to make of Romania an example of good management and judicious care for the welfare and contentment of mind of the residents – even if all this was mere propaganda.

Key words: historic film, patriotic film, Zaharia cinema theatre, filmic repertoire.

Intrarea României în război alături de Aliați spre finele verii anului 1916 a produs multe schimbări în viața, relativ veselă și fără prea multe griji, a populației civile rămasă în orașe. O primă măsură a fost închiderea sălilor de cinematograful la fel ca toate celelalte localuri de distracție. Aceasta a fost o mare lovitură pentru orașenii obișnuiți a-și petrece timpul

liber în sălile de spectacol. Iar filmul era divertismentul preferat al populației într-atât încât, în revista umoristică „Mojicul” era publicată, la începutul aceluiași an, o poezioară cu acest subiect, „La cinematograful”, în care era ironizat atât subiectul peliculei, cât și spectatorii care se înduioșau în timpul vizionării [26, p. 13].

Un reporter al ziarului „Adevărul” – care, din motive ușor de înțeles, nu își semna notița – comenta, judicios, această situație, dar pleda pentru reluarea spectacolelor, la fel ca în alte țări implicare în conflict, pentru că populația simțea nevoia unei destinderi prin care să uite gravitatea momentului și, în același timp, să se ofere posibilitatea celor care activau în domeniu să își poată câștiga existența: „Odată cu declanșarea războiului nostru, au fost închise și cinematografele. Am înțeles perfect această măsură. Atât seriozitatea împrejurărilor, cât și nevoile momentului, au reclamat-o. Războiul modern, care atrage întreg poporul, e un lucru prea serios pentru ca el să nu primeze asupra distracțiilor și divertismentului. Cu toate acestea, omul e om și sufletul reclamă partea lui de desfătare chiar și în timpurile cele mai grele. De aceea, în toate țările beligerante s’au reluat toate spectacolele, nu numai cele de cinematograf. Evident că repertoriile trebuie să fie potrivite împrejurărilor. Dar umorul chiar nu trebuie exclus, el însemnează suportarea greutăților ce fatal sînt legate de războiu. Oare nu auzisem cu lacrimi în ochi despre humorul voinicilor noștri în focul dușman?”

Iată de ce ne facem ecoul rugămintilor ce ne parvin ca la rândul nostru să rugăm autoritățile în drept ca să autorize într’un viitor apropiat ca cinematografele să rămâie deschise în timpul zilei. Facem aceasta cu atât mai mult cu cât sute și mii de familii trăiesc din cinematografe, ca antreprenori, mecanici, muzicanți, funcționari, servitori etc, etc. Se apropie chiriile și fiecare zi în care vor putea lucra e pentru acești oameni o binefacere” [17, p. 1].

Dar această situație nu a ținut prea mult, căci, pe 11 septembrie 1916, sălile de spectacol au fost redeschise [5, p. 2], nu însă și celelalte localuri de distracție, precum cafenelele, a căror deschidere fusese anunțată atât de periodical „Viitorul”, cât și de „Universul”, dar știrea nu se confirmase [6, p. 2]. Reclamele pentru filmele ce urmau a fi difuzate erau foarte discrete, nu ca în vreme de pace, când textul era încadrat și dădea multe detalii despre subiect. În zilele de război apăreau, pierdute între alte știri, în coloanele „Ultimelor informațiuni” pe pagina a doua din ziarul „Adevărul”.

În primele zile ale lui octombrie încep să fie difuzate pelicule cu subiect patriotic și propagandistic precum „Martiriul Românilor din Ardeal”, programat la Cinema Clasic sâmbătă 1 octombrie și duminică 2 octombrie, producând „manifestațiuni de entuziasm general” [9, p. 2].

În sălile de cinematograf erau date și spectacole în beneficiul săracilor orașului, așa cum se anunța în presă, voluntarii fiind invitați să vină a se aproviziona cu biletele ce urmau să le vândă celor interesați:

„Pentru reprezentația specială de gală, organizată pentru Vineri 30 Septembrie la Cinematograful LUX în folosul Cantinelor prefecturei poliției Capitalei, doamnele, domniile și societățile cari doresc a veni în ajutorul flămânzilor, vânzând biletele în cercul cunoștințelor lor, pot ridica asemenea bilete de pe acum între orele 6 pînă la 9 seara sau dela Cassa Cinematografului LUX Agenția de publicitate Carol Schulder & Comp., Str. Karageorgevici 9, de la orele 9-12 a.m. și 3-6 p.m.” [7, p. 2].

Un antreprenor pe nume Jean Rosen din str. Viitorului, anunța pe 4 octombrie că poate pune la dispoziția spitalelor filme patriotice, pentru distraerea răniților [10, p. 2].

În prima decadă a lunii noiembrie se anunța că se lucra la „filmul Istoric și Patriotic *Marele Război pentru Libertatea Neamului Românesc* cu scene din actualul Război al nostru”, în care urmau a fi incluse imagini de pe front, din timpul recentelor lupte [11, p. 2]. Filmul era preconizat a fi difuzat la Cinema Zaharia începând cu data de 14 noiembrie.

Prin ordonanța nr. 254 din 16 noiembrie 1916 dată de George Corbescu, prefectul Poliției Capitalei, a fost stabilit orarul de funcționare al cinematografelor ce primiseră autorizație să dea spectacole: era un orar redus doar la orele după-amiezei, între 3 și 6 p.m. [12, p. 2].

Dar, situația de pe front nu era deloc favorabilă armatelor române și curând sudul țării a fost pierdut, în ciuda înverșunatelor lupte care s-au dat pentru apărarea Capitalei, Bucureștii au fost ocupați de inamic pe 23 noiembrie/6 decembrie 1916 [25, p. 238-239; 18, p. 69-73; 38, p. 159-168; 14, p. 35]. Administrația militară și civilă germană de ocupație a voit să facă din România un exemplu de bună gospodărire și judicioasă grijă pentru bunăstarea și mulțumirea sufletească a locuitorilor – chiar dacă toate acestea nu erau decât simplă propagandă. La câteva zile după ocupare, pe 12 decembrie stil nou, a început să fie publicat periodical „Gazeta Bucureștilor”, specificat a fi „Ediție de războiu sub ocupațiunea germană” a ziarului „Bukarester Tagblatt”. În paginile sale apar foarte curând anunțuri privind spectacole cinematografice. Majoritatea anunțurilor erau bilingve, întâi în germană și apoi în română, spre a se evidenția că suntem o țară ocupată, iar limba română este tolerată.

Repertoriul s-a modificat radical: dacă în timpul verii și toamnei anului 1916 rulau aproape exclusiv filme franțuzești și italienești în care jucau actrițe precum Stacia Napierkowska în „Salomeea” [1, p. 2] și „Reflectul trecutului” [7, p. 2], Lida Gys în „Amorul tău mi-a salvat viața” [2, p. 2], Pima Menichelli în „Alma Mater” [8, p. 2] și Mistinguett în „Viața unei femei ușuratec” [3, p. 2] – iar în completare erau

date comedii cu Max Linder [4, p. 2; 7, p. 2] – odată cu ocupația Capitalei au fost difuzate exclusiv filme produse de studiourile Puterilor Centrale sau de cele ale țărilor nordice, neimplicate în conflație. Astfel, la Cinema Lux de pe str. Doamnei nr. 5, rula, în zilele de 5/18, 6/19 și 7/20 decembrie 1916, între orele 3 și 9 p.m. „marele succes mondial *Theodor Kurner. Din leagăn până la mormânt*”, recomandat drept „tragedie istorică în 3 mari acte și 250 tablouri” [19, p. 2]. În completare era dat un jurnal de război și o comedie. Așa cum s-a văzut, orarul a fost prelungit de la 3 la 6 ore. În același periodic se anunța deschiderea „marelui și elegantului Cinema Select-Central” de pe Calea Victoriei nr. 60, vis-a-vis de Teatrul Național [20, p. 2]. La scurt timp, Cinema Clasic de pe bulevardul Elisabeta nr. 14 prezenta filmul „Der Herr ohne Wohnung” (Domnul fără casă) [15, p. 2]. În primele zile ale următorului an, la Select-Central rula filmul „Om și demon”, în care juca actorul Joseph Schildkraut [21, p. 2]. Din 7 ianuarie, la Lux, a început să fie difuzată, de duminică până marți, „drama socială în 3 acte” „Moartea zadarnică”, după un roman al prolificului scriitor și ziarist austriac Felix Salten (1869–1945), în care fuseseră distribuite staruri de primă mână precum danezul Waldemar Psilander, Elsa Frlich și Ebba Thomson [16, p. 2].

Dar, pe lângă filmele de divertisment – ce aveau, drept completare, jurnale de actualități cu ultimele știri de pe front, evident favorabile ocupanților – erau date și pelicule de propagandă, precum „Trecerea lui Mackensen peste Dunăre” – „Victoria lui Mackensen în Dobrogea”, distribuit tot la Select-Central (Fig. 1). În reclamă era făcută precizarea că „Aceste filme au fost luate pe câmpurile de război, cu aprobarea Autorităților superioare militare, de operatori speciali de la Militar-Film u. Foto-Stelle BERLIN” [22, p. 2]. Această peliculă a fost mutată la Cinema Palace (Bulevardul Elisabeta nr. 16), unde rula doar prima parte, iar spectatorii erau anunțați, pe 9 ianuarie, că nu avea să mai fie difuzată decât două zile [23, p. 2]. În aceleași zile, la Cinema Model erau date părțile a II-a și a III-a din filmul „Victoria lui Mackensen în Dobrogea”, în care publicul era informat asupra tematicii: „Foarte interesant de văzut: Rezervoarele de benzină și petrol și marele silozuri de cereale din Constanța ÎN FLĂCĂRI. Casinoul bombardat de un aeroplan” [23, p. 2]. (Fig. 2) Greu de spus cum era primită o asemenea reclamă de români!

Spre a lua seama la vitejia, curajul și patriotismul german, precum și la tradițiile de luptă ale națiunii lor, erau aduse filme cu subiect istoric, mobilizator – și moralizator pentru cei care le erau oponenți – așa cum fusese cel deja amintit despre viața, opera și sfârșitul poetului-soldat Theodor Körner, mort în lupte-

le contra lui Napoleon, sau cel despre un alt martir pentru cauza libertății, „Andreas Hofer. Răscoala Tirolienilor”, ce a rulat la Lux începând cu data de 10 februarie, și era recomandat drept „dramă națională în 5 acte. Vederi splendide. Muzică originală” [23, p. 2].

Într-un articol apărut în „Gazeta Bucureștilor” din 13 februarie 1917, intitulat „Filmurile înțelegerii” și semnat de scriitorul de recentă celebritate Alfred Bratt – cel care, în 1916, repurtase un mare succes cu romanul „Die Welt ohne Hunger” (Lumea fără foamete) – se vorbea despre filmele de propagandă turnate de inamici și despre urmările nefaste ce le au acestea asupra publicului tânăr ce nu poate face diferența între ficțiune și realitate, dedându-se, după vizionare, la acte criminale. Cu specifica înclinare a germanilor spre analiză și teoretizare, autorul investiga producția jurnalelor de război ale aliaților, comentându-le stilul și consecințele asupra spectatorilor. Astfel, în cinematografele rusești începuseră a fi refuzate filmele de război italiene din cauză că în ele erau reprezentate fapte de eroism atât de exagerate încât publicul muscălesc începuse să critice acțiunile propriilor armate imperiale ce păreau incapabile și lipsite de vitejie în comparație cu acelea de pe ecran. Autorul își orienta apoi cercetarea spre filmografia de front a franco-britanicilor: „În anul al doilea de războiu aceste experimente ale filmelor eșiră din zisele studii ale începutului, și acum începu era filmelor de propagandă așa numite «oficiale», puse în scenă de către autorități. Guvernele aliate puseră în serviciul lor posibilitățile militare și politice ale filmului. În Anglia se întrebunță necurmat ecranul cinematografic pentru scopuri de achiziționare a recruților. (...) Englezii susțin chiar despre aceste filme luate de pe fronturi că ele ar fi așa grozav de veritabile încât sute de operatori și-ar fi pierdut viața în ploaia de gloanțe. Precauți însă, ei nu publică numele acestor războinici ai filmului. Totuși, nu e de negat că unele din aceste filme uriașe vor fi adus mici servicii propagandei engleze din străinătate. Dar, precum fiecăruia, tot așa și comptul filmului aliaților posedă în războiu o pagină de Debit și una de Credit. Și încheind bilanțul, după chiar mărturisirile aliaților se poate constata că paguba filmului e mai mare decât câștigul lui!

Mai ales în Anglia și în Franța dăunătoarele efecte morale ale reprezentațiilor de filmuri în epoca războiului, au crescut considerabil. (...) Pericolul filmelor joacă azi aproape același rol la tinerețea poporului englezesc ca și chestiunea alcoolului la adulți. (...) Încă mai dezastruoase sânt urmările dramatice de filmuri în Franța. Publicul deprins din cauza filmelor de războiu din 1914 și 1915 a privi la cele mai sălbatice grozavii de pe ecranul cinematografic, reclamă de la filmele civile cel puțin tot așa

de sângeroase anexe. Și fabricanții de filme, în lipsa măsurilor propice a autorităților, se supun acestor dorinți cu multă bunăvoință. Un mare ziar parizian a făcut deunăzi constatarea că din 50 de filme moderne franceze, cel puțin 48 dintr'însele conțin un omor. Efectele acestor exhibițiuni nu se lasă a fi așteptate. Urmând exemplului dat de filme, băietani de școală francezi fondară numeroase «bande» ai căror membri voră a se comporta în viața practică asemănător eroilor de pe ecranul cinematografic. Aceste bande își dau numele după titlul filmelor de tiragiu – «Banda tâlharului Zigomar», «Cercul albastru», «Masca cu dinții albi» și așa mai departe. (...)» [13, p. 1].

Nu e vorbă că această problemă existase încă dinaintea intrării României în război și, în 1915, se instituiseră o comisie de cenzurare a filmelor ce urmau a fi difuzate despre care scria, mai în glumă, mai în serios, periodicul umoristic „Mojicul”. Stabilind tematica filmelor în două categorii, autorul – ce semna cu inițiala A – atrăgea atenția asupra pericolului social pe care-l prezentau peliculele cu violență: „Filmele, la cinematograf, sunt de două feluri: cu bandiți și cu mascarlăcuri. Cele cu bandiți, zice prefectura poliției, ascut instinctele pungașilor – ba, se citează cazul unor găinari surprinși la un astfel de spectacol cu cuțite în buzunare, ca să studieze meșteșugul la fața locului” [24, p. 14].

Articolul lui Alfred Bratt părea că dorește a distrage atenția tocmai de la asidua propagandă pe care o făceau filmele germane ce rulau pe ecranele bucureștene. În chiar acel interval, la Cinema Zaharia de pe Lipsșani – unde cu doar trei luni în urmă era anunțat că se va difuza pelicula „Marele Război pentru Libertatea Neamului Românesc” – rula filmul „Cucerirea Bucureștilor, 6 Decembrie 1916”. În programul aceluia cinematograful, tipărit cu titluri de-o șchioapă, în roșu, era prezentat, pe două coloane, în germană și română, conținutul peliculei în care era subliniată importanța ocupării orașului și entuziasmul locuitorilor la vederea trupelor germane învingătoare, ce defilau pe străzi: „**Ziua de 6 Decembrie 1916** este și va rămâne fără îndoială **o zi istorică** în acest mare și nesfârșit război mondial – **o zi memorabilă** pentru orașul București și pentru bieții Bucureșteni. (...) A fost într'adevăr de ajuns ca acest public Bucureștean atât de greu încercat, să afle de intrarea primelor patrule de cavalerie că **mii, zeci de mii de oameni din toate straturile populației**, să se reverse asupra străzilor din centrul Capitalei și să urmărească cu interes tot mai mare acest mare eveniment istoric pe care îl înfăptuiau armatele Imperiale germane cari ocupau rând pe rând Palatul Regal, Ministererele, Prefectura Poliției, Primăria și toate celelalte autorități. Cu același mare interes, cu aceiași

vădită curiositate publicul Bucureștean a urmărit, în ziua de 6 Decembrie și în zilele următoare trecerea prin centrul Capitalei a vitejelor armate Imperiale germane, a căror ținută impunătoare, echipamente și munițiuni au făcut pe cei mai mulți români să exclame cu admirație și să se întrebe mirați unul pe altul: «cu ăștia am vrut noi să ne luptăm?!» (...) Toate aceste momente, cari prin însemnătatea lor sunt și vor rămâne istorice, au fost prinse și fixate în toate detaliile lor pe pelicula nemuritoare a cinematografului de mâna dibace a unui operator vigilent și vor putea să fie văzute pe pânza Marelui cinematografului ZAHARIA **în fie care zi** de la 3-7 cu începere de joi 22 Februarie. (...)”¹. (Fig. 3) În completarea acestei pelicule era dată o comedie în 3 acte, „Die Welt ohne Maenner” (Lumea fără bărbați) în care apărea starul britanic Madge Lessing (1866-1932), cântăreață și actriță de cinema deopotrivă, care făcuse o frumoasă carieră pe platourile germane, de neuitat fiind filmul „Der blauen Maus” (Șoricelul albastru) din 1913, ce era menționat și în reclama respectivă ca o garanție a calității noii reprezentații.

Spre sfârșitul lunii septembrie a anului 1917, în Capitală își începe apariția un periodic de cultură, „Scena” ce era recomandat, în subtitlu, drept „Ziar zilnic de Teatru, Muzică, Literatură, Artă, Sport”. Aflat sub redacția gazetarului și dramaturgului A. de Herz, acesta urmărea să prezinte viața culturală din teritoriul aflat sub ocupație și, mai ales, din București. În coloanele sale dar, mai ales, pe ultima pagină erau inserate anunțuri despre filmele ce rulau în intervalul respectiv. Pentru prima oară era dată, la vreme de război, o listă a tuturor cinematografulor bucureștene, cu adresele lor. Acestea erau în număr de 14 și majoritatea erau concentrate în zona centrală: Cinema Zaharia pe str. Lipsșani, Regal, Vlaicu și Palace pe bulevardul Elisabeta, Bristol și Apollo pe str. Academiei, Terra, Doamnei și Venus pe str. Paris (actualmente str. Doamnei), Model la Piața Matache Măcelaru, Marconi pe Calea Griviței, Volta-Buzești pe str. Buzești, Clasic-Moșilor și Jupiter pe Calea Moșilor [33, p. 4]. Și mereu se redeschideau săli ce fuseseră închise din diverse motive, mai ales din cauza timpurilor vitrege ale războiului. Așa, spre pildă, pe 8 octombrie era anunțat un asemenea eveniment: „REDESCHIDEREA «CLASICULUI» Astăzi după-amiază se va deschide vechiul și popularul cinematografului «Clasic» de pe bulevardul Elisabeta. Se va proiecta și un foarte frumos film de război: „Katharina Karaschin”. Prețurile populare ca și în trecut” [29, p. 3]. Pe lângă acestea, cu anumite ocazii se mai făceau proiecții de film și în săli de teatru, precum în Teatrul Carol cel Mare de pe str. Eforie, unde, din data de 10 decembrie 1917, se luase hotărârea a fi date

filme în fiecare după-amiază, exceptând zilele de joi și duminică [34, p. 3]. Aceasta demonstrează că exista un public numeros și fidel, care frecventa cu asiduitate sălile unde erau difuzate filme. În timpul verii erau foarte căutate proiecțiile în aer liber, pentru că anumite săli aveau și câte un spațiu deschis în care dădeau reprezentații. Astfel, pe 25 mai 1918 avea să se deschidă Grădina-Cinema-Variete Astoria, aflată lângă Cișmigiu, pe bulevardul Elisabeta nr. 22 și era pregătită pentru deschiderea Grădina Cinema Zefirul „cea mai favorită grădină a populației distinsă a Capitalei” [35, p. 4]. Pe 30 mai același an se deschidea Arena Păcei (fosta Grădină Colos de lângă Prefectura Poliției) [36, p. 4], iar pe 10 iunie s-a inaugurat Grădina Cinema Volta-Buzești [37, p. 4].

Gazetar combativ, De Herz a luat atitudine fermă atunci când Primăria intenționa să mai supună instituțiile de spectacol la încă o taxă pe lângă aceea percepută de administrația militară germană. În articolul „Taxele pe teatre și cinematografe”, el spunea: „O a doua taxă ar aduce fără îndoială închiderea multor săli de spectacole și a multor localuri pentru că sau administrațiile vor trebui să plătească taxa din rețeta brută, lucru care nu le-ar conveni față de enormele cheltuieli de până acum, în plus taxa ce se plătește administrației militare, sau ar plăti publicul, mărindu-se prețul locurilor și în cazul acesta lumea s-ar abține dela reprezentații. Taxa pe care o percepe astăzi administrația militară, de zece și de cincisprezece la sută se varsă în fondul comunei, așa că astăzi comuna ar percepe o a doua taxă cu totul ilegal. (...) De sigur că dispozițiunea primăriei este cam pripită, așa că nu trebuie să se alarmeze nimeni. Rămânem la vechea stare de lucruri, până când va avea loc o discuție între administrațiunile germane și române, „dar în nici un caz nu va fi îngăduită perceperea a două taxe, din acelaș loc și pentru acelaș scop” [32, p. 1].

În acest periodic de cultură, pe lângă anunțurile ce apăreau concentrate pe ultima pagină, cu data la care puteau fi vizionate reprezentațiile (Fig. 4), erau publicate și cronici de specialitate unde cititorii puteau afla o opinie avizată asupra spectacolului cinematografic dorit. Astfel, despre documentarul intitulat „Contele Dohna și vasul său Möwe”, ce relatează aventurile unei nave de război germane care se acoperise de glorie prin acțiunile ei îndrăznețe ce erau prezentate pe ecran, se făcuseră multe anunțuri și descrieri amănunțite cu 10 zile înainte de a fi difuzat [28, p. 3]. „Möwe” era o navă civilă ce transportase banane care, transformată și armată, a avut deosebite victorii sub comanda căpitanului de corvetă Nikolaus zu Dohna-Schlodien (Fig. 5) scufundând 34 de nave comerciale inamice în doar două ieși în larg iar una dintre minele pe care le lansase

a trimis la fund, în ianuarie 1916, cuirasatul britanic King Edward VII. Lansarea filmului pe ecranele Capitalei a fost precedată de o promovare foarte insistență în care publicul era pregătit să vadă imagini pline de forță și de verism. Pe 9 octombrie, într-o reclamă, se preciza: „Filmul «Möwe» care se va proiecta astă-seară la «Select-Central» și «Zaharia», așa cum e alcătuit de Contele Dohna, e un document care vorbește numai și numai adevărul. El e oglinda credincioasă a isprăvilor marinarilor germani de pe vestitul vas de război. Nimic nu e inventat, nimic nu e imprimat în mod artificial, ci e un film de război real. În filmul acesta se mai poate vedea și purtarea marinarilor germani față de adversarii lor. Scenele ce le conține vor face repede senzație în publicul nostru și vor aduce la Cinema «Zaharia» și «Select-Central» chiar pe aceia cărora nu le plac reprezentațiile cinematografice” [30, p. 3]. Se ajunsese atât de departe cu apologia încât una dintre notițe era intitulată „Vasul fantomă” de parcă ar fi fost vorba nu de o navă contemporană ci de una legendară precum „Olandezul zburător” din opera omonimă a lui Richard Wagner: „Călătoria plină de aventuri a crucișătorului «Möwe» a fost luată după natură pentru un film de către primul ofițer al vasului, d-l Căp. Lt. Wolf. O călătorie de câteva luni, de la plecare și până la întoarcere, oferă spectatorilor o serie de aventuri despre care de altfel s'a citit cu admirațiune în ziare. Deși suntem obișnuiți cu minuni de eroism și cu minunile tehnice moderne, rămânem uimiți în fața splendorilor acestor proiecțiuni” [40, p. 3]. Într-o nouă informație despre această peliculă de excepție, intitulată *Un căpitan de vas cinematografiază isprăvile vasului său*, era făcută afirmația că filmările i-au aparținut chiar comandantului Dohna: „Isprăvile vaporului «Möwe» al contelui Dohna sunt cunoscute publicului din telegramele publicate de ziare ori crâmpaie cel puțin. Cele ce a avut de întâmpinat însă acest vas, cum și hărțuierile flotei inamice care era vecinic pe urmele lui, fără să-i poată aduce vreun rău – ba dimpotrivă – sunt însă mai presus de închipuirea noastră. Închipuți-vă un vas de război în mijlocul mărilor și oceanelor, cu personalul său, întotdeauna la pândă ca să nu fie scufundat și gata oricând să scufunde un vas inamic; apoi cortegiile de corăbii încărcate cu prizonieri, cu prăzi bogate de război, în drum spre patrie, iar pe căpitanul vasului, vestitul conte Dohna, dând ordine și în același timp, imprimând cu mașina cinematică toate isprăvile vasului său și formând astfel un film care să rămână de pomină generațiilor viitoare. Un lucru asemănător nu i-ar fi trăznit prin cap unui căpitan de vas american” [39, p. 3]. Concluzia gazetarului că un american nu ar fi avut această idee este cel puțin bizară. După premiera ce avusese

loc pe 8 octombrie la Cinema Select-Central și Zaharia a fost publicat un comentariu ce abunda în superlative la adresa filmului și a căpitanului-operator [27, p. 3]. După două zile se revenea cu noi laude: „La cinematografele «Select-Central» și «Zaharia» filmul „Contele Dohna și vasul său Mōwe”, culmea perfecțiunii cinematografice, continuă să atragă la toate reprezentațiunile un numeros public. Nu e de mirare acest succes, căci peripețiile acestui vas eroic,

pericolele prin care a trecut și a eșit nevătămat, pagubele pricinuite flotelor inamice, pentru ca cineva să-și facă o idee despre ele trebuie să vadă filmul care continuă să ruleze până la sfârșitul săptămânei (...)” [31, p. 3]. În original, filmul se numea „Graf Dohna und seine Mōwe”, avea 1376 m de peliculă și dura 35 de minute, iar premiera avusese loc pe data de 2 mai 1917 la Opera din Berlin.

Notă

¹ Mulțumim și pe această cale domnului Bujor T. Rîpeanu pentru generozitatea cu care ne-a pus la dispoziție acest program.

Referințe bibliografice

1. „Adevărul”, nr. 10529/3 iulie 1916.
2. „Adevărul”, nr. 10542/16 iulie 1916.
3. „Adevărul”, nr. 10564/7 august 1916.
4. „Adevărul”, nr. 106134/25 septembrie 1916.
5. „Adevărul”, nr. 10598/9 septembrie 1916.
6. „Adevărul”, nr. 10602/13 septembrie 1916.
7. „Adevărul”, nr. 106136/27 septembrie 1916.
8. „Adevărul”, nr. 10608/19 septembrie 1916.
9. „Adevărul”, nr. 10621/2 octombrie 1916.
10. „Adevărul”, nr. 10623/ 4 octombrie 1916.
11. „Adevărul”, nr. 10660/10 noiembrie 1916.
12. „Adevărul”, nr. 10668/18 noiembrie 1916.
13. Alfred Bratt, Filmurile înțelegerii. În: „Gazeta Bucureștilor” Nr. 44/13 februarie 1917.
14. Bacalbașa C. Capitala sub ocupație 1916–1918, Ed. Alcalay & Calafeteanu, București, 1921.
15. „Bukarester Tagblatt”, nr. 205/25 Dezember 1916.
16. „Bukarester Tagblatt”, nr. 7/7 Januar 1917.
17. Cinematografele. În: „Adevărul”, nr. 10589/1 septembrie 1916.
18. Ciobanu Nicolae. Cronologia Primului Război Mondial 1914–1919. București: Ed. Academiei de Înalte Studii Militare, 2001.
19. „Gazeta Bucureștilor”, nr. 197/ 4/17 decembrie 1916.
20. „Gazeta Bucureștilor”, nr. 198/ 5/18 decembrie 1916.
21. „Gazeta Bucureștilor”, nr. 213/3 ianuarie 1917.
22. „Gazeta Bucureștilor” nr. 215/5 ianuarie 1917.
23. „Gazeta Bucureștilor”, nr. 40/9 ianuarie 1917.
24. Examinarea filmelor cinematografice. În: „Mojicul”, nr. 2/8 martie 1915.
25. Kirițescu Constantin. Istoria războiului pentru întregirea României, 1916–1919. București: Editura Casa Școalelor, 1925, vol. II.
26. Pa-lo. La cinematograf. În: „Mojicul”, nr. 55/13 martie 1916.
27. Premiera filmului „Mōwe”. În: „Scena”, no. 15/11 octombrie 1917.
28. „Scena”, nr. 3/29 septembrie 1917.
29. „Scena”, nr. 12/ 8 octombrie 1917.
30. „Scena”, nr. 13/9 octombrie 1917.
31. „Scena”, nr. 17/13 octombrie 1917.
32. „Scena”, nr. 44/9 noiembrie 1917.
33. „Scena”, nr. 46/11 noiembrie 1917.
34. „Scena”, nr. 73/8 decembrie 1917.
35. „Scena”, nr. 133/24 mai 1918.
36. „Scena”, nr. 139/30 mai 1918.
37. „Scena”, nr. 150/10 iunie 1918.
38. Torrey Glenn E. România în Primul Război Mondial. București: Meteor Publishing, 2014.
39. Un căpitan de vas cinematografiază isprăvile vasului său. În: „Scena”, nr. 11/7 octombrie 1917.
40. Vasul Fantomă. În: „Scena”, nr. 10/6 octombrie 1917.

MORGEN bei MÄINE in SELECT-CENTRAL
 Sehr Interessante, zeitgemässe Original-Filme:
MACKENSENS ÜBERGANG.
MACKENSENS SIEGESZUG durch die DOBRUDSCHA
 Filme originale de mare interes și actualitate
TRECEREA lui MACKENSENS peste DUNĂRE
VICTORIA lui MACKENSENS in DOBROGEA
 Ankündigung

Anunț pentru filmul „Trecerea lui Mackensen peste Dunăre”, în „Gazeta Bucureștilor” Nr. 215/5 Ianuarie 1917



Contele Nikolaus cu Dohna-Schlodiën, comandantul lui „Mihw”, colecția autorului

Die LETZTEN 2 TAGE
KINO PALACE 16 Boulevard Elisabetha
 Nur heute und SONNTAG — Nurmal abends, și DUMINICA
MACKENSENS SIEGESZUG durch die DOBRUDSCHA
VICTORIA lui MACKENSENS peste DUNĂRE

VARÉTÉ-THEATER ALHAMBRA
 STR. SARINDAR 14. Beginn 8 Uhr abends.
 Ab heute **NEUES PROGRAMM** — Erstaussage — Theaterauff. zur ausgew. zöhl.

KINO LUX
 Morgen Samstag, 10. Febr. Mäine Sämbarä 10 Febr. de la 3 la 7 seara mit grossem Erfolg:
Andreas Hofer Räscoala = Tirolenilor
 Dramä national in 5 acte **VEDERI SPLENDEDE MUZICÄ ORIGINALÄ**

TEATRU LYRIC
 Compania lirică română Grigoriu Rum, Operetten-Gesellschaft Director: V. MAXIMILIAN
Die LUSTIGE WITWE Văduva Veselä
 Duminică (sonntäg) 11. Februar: MATINEE **Die Fledermaus (LILIA CUL)**
 Teatru operaticor HERRN SCHOENHERR Orchester 20 Personen. Billete la Agenția Teatrală Română, Pașajii Inoștiliara

KINO CLASIC
 Ab heute und an den folgenden Tagen wird erz-igt:
„DAS GEHEIMNIS DES GESTORBENEN“ mit dem grossen Schauspieler **W. Peilander**

NUR heute u. SONNTAG
 NURmal abends și DUMINICA in **MODEL KINO**
 Piața Matache Măciaru
 (Partea) **II und III TEIL**
MACKENSENS SIEGESZUG durch die DOBRUDSCHA
 wobei man auch die **BENZIN- u. PETROLEUMTANKS** u. die grossen **GETREIDESPEICHER** bei Constanța **IN BRAND** sehen kann
VICTORIA lui MACKENSENS in DOBROGEA
 Poarte interesant de actual:
 Maxeroprele de **BENZINÄ** și **PETROL** și **Marale Silozari de cereale** de Constanța **IN FLÄCÄRI** **CASINO-ul** bombardat de un aeroplan.

Die Direktion des Palast-Hotels
 bringt zur Kenntnis, dass der **Restaurationsaal** jetzt gut geheizt wird.

Anunț pentru filmele „Trecerea lui Mackensen peste Dunăre” și „Andreas Hofer. Răscoala Tirolienilor”, în „Gazeta Bucureștilor” Nr. 40/9 Februarie 1917

Cinema-Variété REGAL Artiști și în zilele următoare: Cel mai interesant și senzațional film apărut până azi Femeia judecă Maria Carni Povestea sentimentală în 4 acte Interpretat de actorii celebri în țară și în străinătate Albertică Vărgat	Teatru CLASIC Bulevardul Elisabetha 14 Anulă Duminică 7 Octombrie de la ora 2-4 seara Program general: Contestatul Garda bulgară pe Egea Jurnal de război Marea expediție în orientul din vremea primei mari războaie	Cinema Lux Astăzi și în fiecare seară Pentru prima oară In vârtejul vieții... Dramă sentimentală în 3 acte din viața scriitorilor mari Dramă scrisă de Henri de La Motte și Henri de La Motte și Henri de La Motte și Henri de La Motte Programul mai cuprinde: Peștișorul de Aur 9 scene delicate și JURNALUL războiului O comedie specială de 22 scene de momentană programată	Cinema ZANARIA Contele DOHNA și vasul său MÖWE Cinema BRISTOL Bd. Academiei Să se facă lumină LA FINE ACTUALITĂȚI de RĂZBOI	Cinema Palace SKELETUL Măștișare dintr-un secol far o REVISTÄ de Cesar Proteanu Cu personaje caracteristice și interesante D-ne ELVAN Dramă sentimentală în 5 acte Interpretat de actorii celebri în țară și în străinătate și o FRUMOASA comedia
Cinema VLAICU FICA Contrabandistului La fine Cronica săptămânală	CINEMA DOAMNEI Contesa HELA la rolul principal Hella Moja	CINEMA MODEL CÂNTECUL VIEȚII ALWIN NEUSS și clownul Mărculescu	Cinema MARCONI Calea Griviței Thöra West și Trupa Nicolau	Cinema APOLLO Romanul Copilului Dramă sentimentală în 5 acte și o FRUMOASA comedia

Programul de sală al filmului „Cucerirea Bucureștilor, 6 Decembrie 1916”, colecția Bujor T. Rîpeanu

Cinema-Variété REGAL Artiști și în zilele următoare: Cel mai interesant și senzațional film apărut până azi Femeia judecă Maria Carni Povestea sentimentală în 4 acte Interpretat de actorii celebri în țară și în străinătate Albertică Vărgat	Teatru CLASIC Bulevardul Elisabetha 14 Anulă Duminică 7 Octombrie de la ora 2-4 seara Program general: Contestatul Garda bulgară pe Egea Jurnal de război Marea expediție în orientul din vremea primei mari războaie	Cinema Lux Astăzi și în fiecare seară Pentru prima oară In vârtejul vieții... Dramă sentimentală în 3 acte din viața scriitorilor mari Dramă scrisă de Henri de La Motte și Henri de La Motte și Henri de La Motte și Henri de La Motte Programul mai cuprinde: Peștișorul de Aur 9 scene delicate și JURNALUL războiului O comedie specială de 22 scene de momentană programată	Cinema ZANARIA Contele DOHNA și vasul său MÖWE Cinema BRISTOL Bd. Academiei Să se facă lumină LA FINE ACTUALITĂȚI de RĂZBOI	Cinema Palace SKELETUL Măștișare dintr-un secol far o REVISTÄ de Cesar Proteanu Cu personaje caracteristice și interesante D-ne ELVAN Dramă sentimentală în 5 acte Interpretat de actorii celebri în țară și în străinătate și o FRUMOASA comedia
Cinema VLAICU FICA Contrabandistului La fine Cronica săptămânală	CINEMA DOAMNEI Contesa HELA la rolul principal Hella Moja	CINEMA MODEL CÂNTECUL VIEȚII ALWIN NEUSS și clownul Mărculescu	Cinema MARCONI Calea Griviței Thöra West și Trupa Nicolau	Cinema APOLLO Romanul Copilului Dramă sentimentală în 5 acte și o FRUMOASA comedia

Programul cinematografelor, în „Scena” Nr. 13/9 Octombrie 1917

Ana-Maria PLĂMĂDEALĂ

Creația cinematografică a lui Emil Loteanu: opera deschisă. Natura în ipostaza alter ego-ului discursului filmic

Rezumat

Creația cinematografică a lui Emil Loteanu: opera deschisă. Natura în ipostaza alter ego-ului discursului filmic

În articol este supus unei scrutări mitic-arhetipale și psihanalitice alter ego-ul de o rezonanță majoră în ierarhia de valori a cineastului.

Importanța și relevanța estetic-filosofică a simbolisticii naturii este consolidată de consonanța actului filmic loteanian atât cu credourile romanticilor, cât și cu pattern-urile spiritualității românești. Demonstrând faptul că filmele maestrului vorbesc prin semnificațiile mitice ale faunei (Pasărea, Calul, Lupul), dar și semantica stihilor și fenomenelor meteorologice (Focul, Amurgul, Peisajul montan, Ninsorile, Viscole), s-a purces la dezvăluirea unor particularități artistice deosebit de semnificative ale creației lui Emil Loteanu, neelucidate anterior. În urma apelării la virtualitățile generoase ale „psihologiei profunzimilor” a fost evidențiată ideea germinării unor mituri personale ale cineastului din cosmosul Naturii: mitul Focului și mitul Carpaților reîntregiți.

Cuvinte-cheie: expansiunea simbolurilor, Natura, alter ego cinematic, Foc, Pasărea Phoenix, Amurg, rebeliunea creativă, paradisul pierdut.

Summary

Emil Loteanu's film creation: open works. Nature in the alter ego aspect of the filmic discourse

The article is subject to a mythical-archetypal and psychoanalytic observation of the major resonance alter ego in the hierarchy of the filmmaker's values.

The aesthetic and philosophical importance and relevance of nature symbolism is reinforced by the consonance of the Loteanian filmic act with both romantic credos and the patterns of Romanian spirituality. Demonstrating the fact that the master's films speak through the mythical meanings of fauna (the Bird, the Horse, the Wolf), as well as the semantics of storms and meteorological phenomena (the Fire, the Twilight, the Mountain Scenery, the Snowfalls, the Blizzards), we proceeded to the disclosure of particularly significant artistic features in the creation of Emil Loteanu, previously not elucidated. After appealing to the generous virtualities of the „psychology of depths”, the idea of germination of the filmmaker's personal myths from the Nature space was furthered: the Myth of the Fire and the myth of reunited Carpathians.

Key words: expansion of symbols, nature, cinematic alter ego, Fire, Phoenix, Twilight, creative rebellion, lost paradise.

Revăzând recent filmele lui Emil Loteanu, am fost surprinsă de un fenomen extrem de important, deși intuit, dar rămas în afara atenției filmologice: opera artistică a cineastului în fiecare epocă istorică dezvăluie noi semnificații estetic-filosofice ale discursului, reliefând unele idei și motive, viziuni și mesaje, modalități de autoexprimare nedeșluite anterior. Or, am trăit o senzație aproape de șoc când am descoperit în miezul filmelor din anii '70 ale lui

Emil Loteanu, unuia dintre cei mai pătimași promotori ai perenității visurilor romantice, germinarea unei demitizări tacite a propriilor mituri călăuzitoare [9]. Doar evocând paradoxurile și complexe stări de spirit ale biografiei artistului, înscrise în imanența prefigurării refugiului în exil, s-a conturat germinarea crizei de creație, ce a provocat ulterior marea dramă artistică și umană a strălucitului temperament.

Meditând în continuare la forța inepuizabilă de captivitate a filmelor maestrului, am ajuns la concluzia că personalitatea artistică de vocația gândirii și simțirii romantice, prin pasiunea credinței în virtuțile și mesajele ei iluministe și mântuitoare, nu are cum să fie înțeleasă și apreciată la justa ei valoare decât în urma unei scurtări psihanalitice pertinente a fenomenului alter ego-urilor, prin care vorbește pe ecran spiritul exaltat și sufletul înaripat al cineastului romantic.

Am constatat cu regret lipsa unor studii analitice consacrate poate celui mai esențial aspect al manifestării crezurilor unui regizor de film în general, iar celui de filiație neoromantică, în special, prin intermediul alter ego-urilor artistice. Or, paradoxurile paradigmei auctoriale, situate în zodia oximoronului „prezență prin absență”, converg implicit spre imperativul metacreației regizorului în calitatea unui dirijor iscusit al diverselor registre de expresie venite din spațiul altor arte.

Autoritatea auctorială, invidiată și râvnită din primele zile ale apariției cinematografului, a regizorului – creatorul unei noi lumi de o polifonie artistică și o rezonanță în conștiința și subconștiința omului nemaîntâlnite anterior, își amplifică ponderea într-o operă de factură neoromantică, deoarece artistul de această chemare estetică-filosofică propulsează un demers în care se întâlnesc ambele ipostaze ale Eului său creator – cea confesională și cea misionară. Iată de ce, firul călăuzitor al expresiei filmice este trasat nu de acțiuni și evenimente, ci de relevanța stărilor de spirit și trăirilor sufletului. Invariabil, o personalitate regizorală de această constituție spirituală, psihică și morală, devine mai intolerantă, uneori chiar despotică și megalomană în dorința arzătoare de a împărtăși lumii măreția idealului romantic de factură eroică și altruistă.

Este bine cunoscut faptul că natura, prin evocarea modalităților alegorice de a gândi și a simți lumea și sufletul uman, a fost un izvor inepuizabil în creația romantică și neoromantică. Efervescența autoexprimării prin pitorescul naturii, care, dezvoltând sufletul artistului, în ipostaza de „peisaj moral”, atenuază sentimentul eternei înfrângeri a visului prin evadarea în acest spațiu etern și sacru. Drama despărțirii omului de natură, trăită de către romantici la o cotă maximă, se recupera prin promovarea Naturii în ipostaze de ideal estetic și etic. Repugnând capitalismul primitiv și sălbatic, romanticii contracarau practicizmul brut al noii epoci, prin concepția naturii în calitate de categorie universală, indestructibilă și profund umană cu alura dramatică a paradisului pierdut. Tămăduirea bolilor civilizației se propulsa prin revenirea în patria Naturii, unde

omul regăsește modelul original al eului lumii, deci și al ființei umane. Aderând la crezul „sentimentului luminat de ideal”, romanticii elogiau arhaicul, măreția civilizațiilor antice, substanța originară a mitologiei. Acești visători entuziaști simțeau lumea aidoma „omului primitiv, poet, copil...”, pentru care tot ce există pe lume trăiește ca el, simte ca el, gândește ca el. Nu există nimic mort, nimic neînsuflețit ... Copilul nu vrea să creadă că există neînsuflețit ... așa este și omul arhaic, așa este și poetul. De aici se nasc metafore și alegorii” [11, p. 387].

Tot ce prindea contururi determinative nu-i mai atrăgea pe artiștii romantici. De aceea arta romantică este în special arta celui dialog a omului cu universul când el trece faza inițierii în viață, fiindcă doar atunci se dispută în forul lui interior cele mai importante întrebări ale conștiinței umane: cine sunt și pentru ce exist. Același Friederich Schiller, unul dintre cei mai mari scriitori, dar și teoreticieni ai romantismului, conchide: „...copilăria și tinerețea sunt coduri unice pentru a dezvălui nenumărate enigme ale maturității atât a individului, cât și etniei dar și a umanității” [11, p. 383]. Același nesăț de prospețime a ceea ce a fost pentru prima dată explică o adevărată idolatrizare a mitologiei și folclorului în calitate de operă poetică absolută. Neoromantismul a preluat această însuflețire a Universului, dar și readucerea în prezent a epocilor precedente ale existenței umane.

În ierarhia spiritualității românești, profețiile romanticilor referitoare la concepția forței sacrale a naturii în ipostazele ei confesionale și oraculare își regăsesc o rezonanță deosebită. Or, în conștiința artistică românească persistă, având în vedere destinul istoric al culturii, o viziune panteistă, iar modul de a concepe Universul se desfășoară prin conștientizarea fenomenelor naturii a tot făuritoare în calitatea superioară a genezei Lumii. În această ordine de idei, cultura românească, în general, și arta, în special, se evidențiază anume prin acest *naturocentrism* al gândirii artistice de un preponderent impact al mentalității mito-folclorice.

Nu cred că ar fi o exagerare să constatăm și în filosofia și estetica românească prioritatea categoriilor din sfera naturii. Această particularitate elocventă este demonstrată cu brio în demersul filosofico-estetic al lui Lucian Blaga, care a evidențiat cele mai importante trăiri ale sufletului etnic prin particularitățile reliefului plaiului [3]. La fel de relevante sunt operele reputaților filosofi ai culturii Constantin Noica, Mircea Eliade, Mircea Vulcănescu ș.a., în a căror teorii relația om – natură se situează mereu pe prim-plan.

Am relevat în studiile anterioare consacrate creației lui Emil Loteanu „fenomenul exaltarea na-

turii”, peisajele devenind un alter ego al stărilor de spirit atât ale eroilor filmelor, cât și ale autorului. În același studiu se lansează ideea unității indisolubile plastico-muzicale prin care „vorbește” emoția filmică, dezvăluind dramele sufletești ale personajelor titulare [6, p. 46].

Și nu putea fi altfel, având în vedere că izvorul inspirației autorului a fost magnifica „Miorița”, în care natura se înalță la gradul unei liturghii prin evocarea simbolului oximoronic „nuntă-moarte”. În „Lăutarii”, imaginea devine și mai polisemantică și polivalentă, relevând ecourile perene ale sufletului ancestral prin simbolurile mitologiei românești de o deosebită rezonanță spirituală [6, p. 102]. Noi metafore și alegorii semnificațiilor mitice ale florei și faunei, despre care urmează să vorbim în acest studiu, se semnaleză în „O șatră urcă la cer”, explicând succesul fulminant al filmului în toată lumea.

Or, indubitabil, importanța filosofico-estetică a naturii însuflețite în actul filmic loteanian nu are precedent nu numai în spațiul filmului basarabean, ci și în contextul filmului românesc în general. De aceea doar o constatare și analiză a desfășurării acestui fenomen, fără a-i evidenția sursele ontogenetice, se cere depășită printr-o pătrundere în „psihologia profunzimilor” simbolurilor care reflectă originalitatea etnică a viziunii lumii.

În contextul interesului preponderent al romanticilor față de natura sălbatică, virgină și pitorească, se remarcă o pondere deosebită a priveliștilor montane. Urmând această legitate, în creația lui Emil Loteanu imaginea munților excelează în calitate de apogeu al splendorilor și misterelor naturii. Peisajul montan, cu grandoarea și sacralitatea lui aparte, întruchipează magnific dorul necurmat al romanticilor de a trăi mereu stări înălțătoare, evadând din plictisul cotidian. Iată de ce marele poet romantic Robert Burns a explicat astfel condiția dezolantă a unui poet romantic: „În munți mi-e suflet, deși trăiesc jos, pe pământ”. Falnica singurătate a munților, elogiul vieții austere se racordează perfect și idealurilor romantice ale lui Loteanu.

În filmele sale exponențiale predomină exhaustiv peisajul polifonic al mândrilor Carpați. Și dacă acțiunea filmelor „Lăutarii” și „O șatră urcă la cer” se desfășoară în secolul al XIX-lea, trama peliculei „Poienile roșii” sfidează realitatea istorică, deoarece nicidecum oierii din RSSM nu puteau accede la jinduitele poieni roșii din Bucovina, care aparțineau deja Ucrainei.

Or, anterior filmelor sale exponențiale, poemul „Povestea muntenească despre mine” încifrează dorința arzătoare a lui Emil Loteanu de a se conștientiza din naștere integrat spațiului etnic sacru: „Car-

paților rudelor mele de sânge// Cu fiecare munte mă simt înfrățit... // Cântecul meu de leagăn ce spune: // „Hei munților// Frații mei” [5, p. 114]. Tot în aceste versuri, poetul relevă arhetipurile eroilor spirituali ai neamului (lăutarii, haiducii, ciobanii), care vor deveni în curând eroii titulari ai creației sale cinematografice. Întregirea în filmele sale exponențiale a sufletului pastoral („Poienile roșii”) cu sufletul creativ („Lăutarii”) se face posibilă prin readucerea mesajelor ființiale, înscrise în testamentul mioritic, în modernitatea secolului al XX-lea.

Anume din această dorință de promovare a valorilor etnice indestructibile se cristalizează un fenomen neglijat totalmente de filmologie. E vorba de pledoaria, sfidând realitățile geopolitice, în favoarea filmărilor în sânul Carpaților bucovineni, care la un moment dat se învrednicesc cu conotațiile excepționale ale pământului făgăduinței. Faptul că anume în Carpați sunt găzduite salvatoarele poieni roșii, prinde rod și răzbate în univers harul lui Toma Alistar și tot aici se consolidează o fermecătoare poveste de dragoste dintre Rada și Zobar, are o semnificație spirituală și civică aparte.

Ori cutezătorul Emil Loteanu, prin forța imaginarului artistic, readuce Bucovina, sora Basarabiei prin vitregia destinului istoric, într-un întreg spiritual și estetic, demonstrând o dată în plus efectul „reparației” (Z. Freud) prin rebeliunea creativă a visului romantic. Fervoarea cântării Carpaților bucovineni în ipostaza de spațiu providențial indică imanența plămădirii mitului Carpaților reîntreșiți, în care palpita sensurile și destăinuirile, revelațiile și speranțele sufletului etnic. Aici se confesează sufletele personajelor, aici se iau decizii destinale și tot aici se revigorează cenzura milenară a neamului. Acest mit personal își ia obârșia din suferința artistului romantic provocată de nedreptatea acerbă a istoriei.

Deși, după cum am stabilit mai înainte, semnificațiile și prorocirile naturii au în cinematograful lui Emil Loteanu un caracter estetic-filosofic de primă importanță, în ierarhia stihilor și fenomenelor naturii excelează metasimbolul Focului. Evident, anume această stihie a naturii exprimă plener atât personalitatea regizorului, cât și modalitatea de a exprima paroxismul stărilor de spirit ale trăirilor umane majore. Această preponderență demonstrează elocvent apartenența creațiilor cineastului virtuților romantice. Acelor virtuți care au determinat și o deosebită venerație mitului lui Prometeu. Or, romanticii, care au cutezat să trăiască mereu la cel mai înalt grad al exaltării spirituale și al entuziasmului altruist, nu aveau cum să nu regăsească în Prometeu, crucificat pentru că a adus din ceruri Focul sfânt, eroul ideal.

În lucrarea antologică a lui Jaston Bachelard „Psihanaliza focului”, autorul a relevat cu bună știință complexitatea simbolistică a Focului, care se racordează perfect și duplicității interioare a ființei umane: „Fiind un element complex, poate fi valorificat într-un dublu sens de bine, de rău, având atât origine divină, cât și demonică. Acest element primordial exprimă atât emoția liberatoare, cât și patima distrugerii..., poate fi o binecuvântare pentru oameni, dar și pedeapsă a apocalipsului ..., trăiește și poate fi păstrat în adâncul sufletului ...” [1, p. 27].

Focul caracterizează exhaustiv personalitatea lui Emil Loteanu. Temperamentul său tumultuos, care explică forța de captivitate a discursului filmic, se constituie anume din această aproape maniacală necesitate de a arde în orice clipă a existenței pe rugul extazului creator. Regizorul, pe de altă parte, îi este proprie pasiunea purificării, dar, în același timp, cea de răzbunare. Deci, acest simbol descifrează deopotrivă atât structura interioară a artistului la intersecția contrastelor absolute, cât și forța sa de stăpânire a publicului spectator prin capacitatea fascinantă de a evoca magia focului în toate componentele imaginii filmului. Universalizarea Focului se produce în filmul „Poienile roșii”, în care această stihie are cele mai diverse semnificații: de ritual cotidian, de ocrotire, de energie vitală, de trezire a dragostei, de pasiune nestăvilită, toate aceste derivate ale semnificației simbolului formând un subiect paralel, în care prin arhetipul focului se produce acea rezonanță milenară a misterelor transumanței, care prefigurează narațiunea despre ciobani de la mijlocul secolului al XX-lea într-o narațiune mitologică care se vrea o continuare a dezvăluirii valorilor și enigmelor sufletului pastoral.

Focul în „Poienile roșii”, insistând în postura de fundal, dar și în funcțiile cotidiene de rug: încălzire, gătitul mâncării, scut în fața fiarelor, participă cel mai intens la desfășurarea Love Story dintre Ioana și Andrei, toate etapele fiind jalonate prin imaginea sugestivă a rugului, flăcărilor, vâpăii. Chiar începutul filmului, când orășeanul strânge în palmă mărgelele roșii ale Ioanei, acest cadou spre amintire, prin expresivitatea roșului aprins, se situează din start în spațiul metasimbolului. Urmează o serie de cele mai cotidiene îndeletniciri, în care aproape niciodată nu lipsesc flăcările rugului ciobănesc. Symbolismul culorii pasiunii este succedat de rochia roșie, pe care Ioana o îmbracă după ce simte trezirea iubirii juvenile.

Emil Loteanu special o aduce pe Ioana mereu aproape de flăcările focului. Fata visează uitându-se insistent la foc, își vede chipul iradiind de prima cochetație feminină în ceanul pus pe foc și, în cele din urmă, zbuciumată de sentimente și trăiri necu-

noscute, caută să-și potolească jarul interior într-un mod periculos: trece cu mâinile prin făclii, iar pe urmă își apropie și fața de vâpaie. Acest încântător joc cu focul precede o nouă fază în relațiile Ioanei cu irezistibilul „Orășean”. Ioana trece fără să știe un vechi ritual în care „...ceea ce focul a mângâiat, iubit, adorat, capătă amintire, își pierde inocența” [1, p. 57]. Mândra păstoriță înconjurată de severii ciobani i se poate confesa doar Focului, fără să-i deslușească însă avertizările ...

Aceleași semnificații polivalente, în care domână premonițiile referitoare la deznodământul dramatic al dragostei lui Toma și Leanca i se atribuie focului în scena scurtului popas al îndrăgostiților în spațiul libertății jinduite, dar imposibile. Fuga lor copilărească în niciunde, doar să nu fie despărțiți unul de altul, este un act de rebeliune adus lumii meschine, care nu vrea să accepte prioritatea sentimentelor sublime față de toate prejudecățile lumii. Aici Leanca, îndelung contemplând zborul amețitor al păsărilor, se simte atât de fascinată de eterna lor libertate, încât se vrea imediat printre ele. De aceea încearcă să le imite zborul, brațele fetei învăluite în mânecile largi ale bluzei, primind miraculos formele unor aripi. Dansul Leancăi, cu conotații ritualice, se desfășoară în spatele rugului, ale cărui flăcări întovărășesc, într-un ritm vioi, nesațul libertății unui suflet înaripat de prima iubire. În ultimul cadru al acestei scene alegorice însă, chipul inspirat al eroinei dispare înghițit de rafala focului violent. Iată de ce, mai târziu, simbolul nemuririi inspirației artistice devine acea pasăre de foc în a cărei ipostază umană apare Leanca lui Toma în cea scurtă și plină de speranțe fugă de acerba realitate. Anume Focul prezice mistuirea dragostei eroilor, dar și nașterea din cenușă a harului lui Toma.

Un derivat deosebit de impresionant, cu pronunțate semnificații profetice ale Focului, se revendică în simbolul amurgului. Preeminența acestei stări mistice a stihiei focului se reliefează în „O șatră urcă la cer”, devenind un camerton al atmosferei narațiunii. Veșnica taină a amurgului în ipostaza enigmatică a însângeratului, ca o rană, soare, ce se rostogolește după orizont, ca un glob incandescent, se asociază în film cu apusul unei epoci la fel de efervescente, dar și prevestirea mistuirii autorului, împreună cu eroii săi, în paroxismul unor mituri și utopii disperat de frumoase.

Intuirea profetică de a încadra povestea dragostei sacrificate utopiei în focurile cerului incandescent, este unul dintre cele mai puternice procedee de a sugera fatalitatea jocului cu viața în numele unor visări, în care erau atrași nu numai pătimașii îndrăgostiți Rada și Zobar, ci și neoromanticii ma-

ximaliști în pragul schimbării sensurilor și valorilor existențiale ale perioadei postneoromantice.

O senzație copleșitoare parvine din relevarea tainelor mistice ale triumfului magic al vieții în pragul morții în tonalitatea unei melancolii sfâșietoare, într-un film în care din fiecare cadru țâșnește energia nestăvilă a unui talent în ascensiune. Deși regizorul se alătură în „Șatra” codului moral al romanticilor, în care frumoasa și falnica moarte constituie o virtute aparte, natura în substitutul cel mai tragic al creației lui Emil Loteanu, amurgul, când stihia debordantă a Focului parcă înghite soarele blând, prin ale sale „semne și minuni” semnalizează schimbarea traiectoriei idealului. Amurgul fantasmagoric, când, după uciderea Radei de Zobar, iar a ultimului de tatăl iubitei sale, apare silueta Radei cu mâinile întinse în zarea însângerată, evocă semnificațiile contrastante ale elementului: sufletul Radei va primi mântuirea prin purificarea prin foc „care se produce prin lumină și adevăr” [1, p. 106], dar tot din înălțimea acestor categorii morale Rada va fi condamnată de păcatul trufiei.

Obsesia elementului Focului în creația lui Loteanu se răsfrânge și asupra gamei coloristice ce îl caracterizează. Triumfă totuși roșul aprins, cel al culorii sângelui. Chiar și în genericul filmelor stăruia simbolistica stihiei privilegiate. Astfel, în filmul „Lăutarii”, realizat în genul dramei mitice de o răscolitoare suflare tragică, genericul filmului de un roșu strident este încadrat într-un negru funest. Contrastul, cu pronunțate semnificații arhaice, introduce spectatorul în gravitatea unei plăsmuiri arhetipale și paradigmatică.

Omniprezența simbolului ne impune să-i căutăm în continuare semnificații spirituale și psihologice. Consultând ontologicul dicționar de simboluri într-o nouă ediție [10], am fost fascinată de faptul cât de perfect se raportează unele ipoteze și idei din articolele mele precedente, consacrate lui Emil Loteanu, atât imaginărilor simbolistic al Focului, cât și amprentelor zodiei în care s-a născut. În articolul „Creația cinematografică a lui Emil Loteanu din anii '70: de la mit la demitizare”, cu scopul pătrunderii în forul interior al cineastului, am parafrazat o strofă din poezia marelui romantic rus Mihail Lermontov referitoare la datul original al artistului de a râvni existența „în paroxismul furtunii, de parcă numai în ea se ascunde împăcarea cu sine și cu lumea” [9, p. 54]. Reputatul dicționar a confirmat o asemenea constituție psihică a artistului prin constatarea: „Această natură vulcanică (vezi și în studiile mele acest calificativ!) face din tipul scorpion o pasăre ale cărei aripi nu se desfac cu plăcere decât în mijlocul furtunilor, climatul său fiind cel al uraganelor, țara sa – cea a tragediei” [10, p. 821-822].

Aceste caracteristici se potrivesc de minune naturii expansive și, în același timp, singuratice a lui Emil Loteanu, cele mai importante trăsături ale firii sale concentrându-se în jurul metasimbolului venerat. L-am cunoscut pe parcursul mai multor ani, i-am remarcat, fără să înțeleg pe atunci, furia și disperarea când viața lăncezea, când nu se petrecea nici un eveniment palpitant. Din această situație irelevantă și aproape sinucigașă pentru el, regizorul evada în vijelia pasiunii sale artistice. Și se salva...

Această obsesie a stărilor extreme și situațiilor-limită dezvăluie iminența aderării în creația sa literară și cinematografică la cel mai incandescent curent artistic – neoromantismul, care a moștenit de la predecesorul său – romantismul – semantica simbolisticii Focului, celei ce exprima chintesenta dintre elanul descoperirii irepetabilității personalității umane și consolidarea eternității actului creativ. Or, cum stăruia pe vremuri marele Eschil: Prometeu „a furat focul strălucitor din care iau naștere toate artele și meseriile” [10, p. 757].

Cântarea simbolului Focului în multitudinea ipostazelor, prefigurărilor, transsimbolizărilor sale caracterizează și poezia loteniană, în care descoperim mostre extrem de elocvente ale acestui arhetip al gândirii și simțirii lumii. O adevărată elogiare a stihiei o regăsim în poezia „Rug”, în care se evocă iarăși și dorința necurmată revenirii în spațiul pierdut al Bucovinei: „Crengile de brad // Ard frumos și spornic // Cu flacăra înaltă // Când le aprinzi în munții Bucovinei // Pe culmile, sus, // Într-un amurg târziu...”, fascinația focului și a Bucovinei readuse acasă de nesațul dorului, reunindu-se într-un tot întreg. Urmează în aceeași poezie o confesiune a poetului de o semnificație majoră: „Îngenuncheat în fața rugului // Vorbeam cu flacăra // Și mă înțelegeam cu ea atât de bine” [5, p. 133]. E o șoaptă de fericire de a-și regăsi dublul în feeria naturii.

În „Chemarea stelelor” – poezia ce a dat denumire volumului, întru a-și exprima sentimentul copleșitor al dorului de stele, poetul evoca simbolul ce-i va deveni destinal: „Focul albastru al stelelor // Ochiul mi-l umple//”, iar spre sfârșitul versului, deja închipuindu-se în împărăția stelelor, exclamă: „Vom privi de la voi // Spre mult depărtata mea lume // Unde frații mei luptă // Ca o flacăra vie, // Arzând...” [5, p. 61].

Rămânând fidel simbolului ursit, în care se recunoaște și-și găsește rostul de a fi, în poezia cu denumirea „Metamorfoză”, unde se evidențiază cu lux de amănunte caracterul pigmalionic al iubirii artistului romantic, trăirea sublimă este exprimată prin efectul orbitor al elementului preferat: „Mi-s ochii arși de frumusețea ta // Și în adâncul ambelor orbite

// Eu chipul ți l-am ferecat pe veci // Ca în străfundul unei piramide...” [5, p. 213]. Aceste mostre poetice demonstrează cu brio însoțirea tuturor trăirilor existențiale și visărilor romantice cu metafore, alegorii, simboluri din sfera stihiei Focului.

Expansiunea artistică a unuia din cele patru elemente se argumentează și prin modul cum este valorificat în creația cineastului simbolul opus, cel al Apei. Deși născut în zodia apei, și ar fi firesc să fie atras de semnificațiile majore ale acestui element vital, pe care același neîntrecut hermeneut al simbolurilor naturii, Gaston Bachelard, îl însuflețește analizându-l în racursurile sugestive, cum ar fi capitolele: „Apele îndrăgostite”, „Apa maternă și apa feminină”, „Morală apei”, „Puritate și purificare” [2], observăm o cu totul altă semantică a stihiei apei. Or, intuitiv, regizorul se asociază ideii străvechi că „apa corespunde Nordului, frigului, culorii negre” [10, p. 81]. Și dacă în creația lui Emil Loteanu se poate vorbi despre psihologia și estetica Focului dar și despre filosofia acestei stihii, elementul în ipostaza apelor cerești (ploi, ninsori, viscole) nu se încadrează în spații de elan, încântare, înmugurire și maturizarea sentimentelor sublime, adică în „clipele oprite” ale împlinirilor, ci survine atunci când în destinele eroilor intervin vânturi malefice ale vieții ori istoriei atât de nedrepte față de idealurile și inspirațiile umane. Dacă focul semnifică triumful vieții, apa, în toate variațiile sale, înseamnă în vocabularul simbolic al regizorului rătăcire, despărțire, moarte...

Astfel, în „Poienile roșii”, ploile abundente pogorâsc asupra ciobanilor atunci când *love story* dintre Ioana și Andrei, atingând culmea, este suspendată neîndurător de realitatea brută – incompatibilitatea celor două universuri din care vin eroii. Despărțirea lor se produce pe fundalul interminabilelor ploi ciobănești, care împăienjeneză ecranul, trezind sentimentul dezolant că minunea de vrajă a poienilor roșii a fost furată și dusă aiurea de stihia dezlănțuită și implacabilă a ploii. Iar de acum înainte nimic nu va mai fi cum a fost odată în captivitatea basmului primei iubiri trăit sub oblăduirea fermecatului tărâm.

Ploaia, deși se asociază tradițional proprietăților sacrale de fertilitate și purificare, în constelația loteaniană prevestește mai degrabă intervenția bruscă a cruzimii realității în sufletul juvenil, care nici în ruptul capului nu vrea să-și piardă aripile. De aceea ploaia o învăluie pe Ioana, formând parcă un paravan ce o separă de lumea întregă. Când îi cade pe obraz prima lacrimă a dezamăgirii, Ioana îi șoptește lui Andrei „A venit toamna!”. Toamna ce le sugerează că atât minunea poienilor roșii, cât și a visului dragostei a luat sfârșit...

„Lăutarii” se structurează la fel în poluri con-

trastante ale anotimpurilor: primăvara și vara, formând o entitate, includ copilăria și tinerețea scripitoare a lui Toma, iar toamna și iarna maturitatea și bătrânețea prematură cu toate mizeriile și nedreptățile pribegiei lăutărești. Laitmotivul acestei vieți devine imaginea căruței – vehiculul artiștilor hoinari în ploi, furtuni, ninsori, viscole, ce se zbate în tentaculele stihiiilor dezlănțuite pe întinsul pământului singuratic în tăcerea solemnă a măreților munți.

Soarele, Focul au rămas în cele două epoci paradisiace ale vieții lui Toma, iar celelalte au fi fost zăvărâte în neînduplecabilele zăpezi carpatine. Există însă un episod când Toma copilul îl însoțește pe tatăl său cu unchiul la vânătoare, implorându-l pe părinte să-și ia puiul lupoaicei ucise, scena înscriindu-se excelent în asocierea iernii cu sania și desfătările copilăriei cu jocurile de iarnă. Însă albul strălucitor al zăpezii în lumina soarelui nu se va mai repeta pe parcursul dezvoltării tragicului destin al lui Toma – ostaticul iubirii interzise, neaua întruchipând absența căldurii (exterioare și interioare), iar ninsorile abundente și viscoale năprasnice – osânda vieții muzicanților.

Peisajul montan de primăvară suavă și vară îmbelșugată va rămâne doar în amintirile lui Toma, în acel ecou mirific al fericirii pierdute, ce-l va trezi din somn prin vocea tânguitoare a Leancăi. Iar iarna, în ale cărei troiene s-a răsfășat odată Toma-copilul, îl va situa în preajma destinului glacial de orfan, când în urma căderii zăpezilor se va stinge din viață tatăl său. De aceea, imaculatul irezistibil al albului zăpezii, în ierarhia expresiei regizorului, va îmbrățișa simbolismul arhaic al culorii morții și al doliului. Prin insistența acestui colorit rece se sugerează existența lui Toma în halourile doliului după tată, succedat de cel după dragostea răstignită dintre el și Leanca nebună. Or, albul orbitor al peisajului, veșnic același, parcă ar fi încadrat într-un chenar negru, iar omniprezentele viscole ar semnifica suflarea morții ce-i paște pe muzicanți la orice colț de drum.

Filmul „Lăutarii” este elogiul adus unuia, dar și tuturor din vlăstarii acestei nobile vițe. De aceea pelicula „Lăutarii” se distinge printr-o sfâșietoare tristețe, iar tehnica „albul pe alb”, contrar regulilor optice, creează nu lumină, ci obscuritatea tragică a unei cvasiexistențe după moarte. Iar când Toma se apropie de „marea trecere”, munții prind contururile unor lumânări gigantice ce-l conduc pe ultimul drum. Natura, doar ea, nu-l trădează niciodată pe acela ce i-a cântat splendoarea...

Este de o semnificație majoră faptul că în creația cinematografică a lui Emil Loteanu domină nu numai stihia Focului cu simbolistica lui, axată pe multitudinea rezonanțelor în psihologia, estetica și morală creației și a firii sale artistice, ci și animalele

mitice strâns legate de întru chipările, funcțiile, ritualurile acestui element misterios și fascinant.

Neîndoios, metasimbolul din sfera faunei devine Pasărea de Foc – un apogeu al gândirii alegorice plâsmuite la intersecția a două sfere imaginative cu cea mai exhaustivă rezonanță în crezul sufletului romantic: Focul și Pasărea. În „Lăutarii” se produce sintetizarea păsării măiestre din panteonul mitic românesc cu cel universal al Păsării Phoenix.

Am remarcat în studiul „Mitul și filmul” ipostazele esențiale ale Păsării, cele de pasărea sufletului când este omorât Radu Negostin și cele a avântului, spiritualității majore a chemării artistice [6, p. 102, 103]. Am evocat și modul intim și mișcător al lui Toma de a asocia fericirea prin imaginea unei păsări în care o vede pe Leanca: „Omul trăiește pentru o pasăre. Mare noroc e s-o vadă. Și mai mare noroc, dacă pasărea se așază în palma omului. Mie mi-au furat-o din podul palmei...” [5, p. 102, 103]. Am scris mai devreme că aceste două simboluri exponențiale se întâlnesc prima dată în scena evadării Leancăi și lui Toma, când, născută parcă din flăcările focului, Leanca, imitând zborul păsărilor, tânjește ca necuprinsul etern al cerului să le găzduiască marea iubire. Revenind la asociațiile înălțătoare și cathartice ale simbolului, Emil Loteanu tinde să atenueze tragismul destinului neîndurător al lui Toma Alistar, dar și al Leancăi, care nu și-a trădat prima iubire, insistând că din cenușa dragostei răstignite a pasionalilor îndrăgostiți a erupt una din perlele folclorului muzical. E o dorință nestăvilite de a-l hărăzi pe Toma de o altă ursită în veșnicia orizontului spiritual, unde marea lor iubire, dar și nespusul dor și suferință, vor fi immortalizate în halourile inspirate ale creației. Creației care va constitui și revanșa pentru toate mizeriile și nedreptățile cumplite ale pelerinajului lăutăresc.

O sensibilitate aparte față de capacitățile metafizice ale Păsării Phoenix se explică prin regăsirea în fenomenul renașterii din cenușă, asociații răvășitoare cu destinul istoric al propriului popor, impus secole la rând să înceapă totul de la început pe ruinele incendiului devastator. Emil Loteanu, prin acest zbor fascinant al Păsării Phoenix aruncate în cer de Toma-copilul, aduce omagiu supraviețuirii neamului prin creativitatea sa excepțională și dorul necurmat de frumos și sfânt.

În panteonul animalelor mitice are o importanță și o semnificație aparte calul, care întrunește capacitățile și rosturile opuse, aidoma Focului. Este un animal solar, dar și htonian, „daiman al fecundației și fertilității”, dar și „purător al sufletului defunctului” [4, p. 67]. Reprezintă în psihanaliza „simbolul inconștientului... al dorinței nestăvilite”, dar, în veșmântul calului alb, înseamnă „instinctul stăpânit,

strunit, sublimat” [10, p. 171]. Deci, în semantica Calului se distinge aceeași dialectică ca și în cea a Focului, deoarece „calul întunecimilor își urmează neclintit, în străfundurile ființei noastre, galopul infernal” [10, p. 172], dar, tot el este unul dintre cele mai altruiste și devotate animale, fiind adesea singurul prieten adevărat, fidel și sacrificator al eroilor folclorici. Calul înaripat Pegas simbolizează, la fel ca pasărea de foc, inspirația, avântul, dorul de înălțare și zări noi. Or, galopul calului înfierbântat se asociază cu zborul păsării, ambii eliberându-se de mrejele grele ale pământescului întru cucerirea spațiului transcendent al cosmosului.

Legătura cu una dintre cele mai funcționale ipostaze ale calului, cea de vehicul, corabie, destinul lui intersectându-se cu cel al călărețului, a fost asimilată de Emil Loteanu deja la debutul său cinematografic – „Așteptați-ne în zori”, unde personajele filmului, toți ca unul călăreți neînfricați ai revoluției, își exprimă starea de spirit, entuziastă și utopică, prin galopurile fulminante spre orizonturi azurii. Însă cea mai elocventă legătură dintre om și cal se dezvăluie în pitoreasca linie de subiect a țiganului Fane Felinaru. Pătimaș și curajos, anume acest erou începe să aibă dubii referitor la umanismul sentințelor revoluției, deoarece nu poate să înțeleagă de ce în numele ei se sacrifică nobilul animal.

Modul ingenios de filmare a cavalcadelor cailor în calitate de simbol al însuși freamătului nerăbdării revoluționare, la fel și clipele rare de răgaz, când neînfricații luptători pentru idealuri, pe cât de ademenitoare, pe atât de amăgitoare, își mângâie animalul ce le ocrotește viața în tumultul istoriei incendiare, relevă regăsirea în imaginea mândrului animal a unor virtualități incitante în redarea atât a măreției consacrate istorice, cât și a evantaiului de sensuri ascunse și dorințe refulate.

În „Lăutarii”, caili sunt prezenți la începutul filmului în calitate de vehicul malefic, prin intermediul căruia devine posibilă distrugerea idilei paradisiace a îndrăgostiților fugari. Înfierbântați, sub biciuirile verilor Leancăi, caili apar pe ecran în ipostazele unor cai de foc asemănători cu dragonii, ceea ce relevă calitățile întunecoase și malefice ale animalului. În același film însă, Calul apare și în ipostaza sa mirifică a Calului Alb, care îl conduce pe haiducul Radu Negostin în ultimul drum. Această întovărire deține mai multe semnificații: măreția sufletului eroului, care se sacrifică întru salvarea fratelui, dominația spiritului asupra simțurilor, la care accede Radu Negostin în scopul de a pași ca un martir din moarte în nemurire, forța morală, ce-l ajută să-și privească destinul în față.

Este absolut firesc că o adevărată idealizare, chiar idolatrizare a Calului, se produce în pelicula

„O șatră urcă la cer”. Nu există în acest film fulminant aproape niciun cadru în care să nu fie evocat ori galopul cailor, ori tabloul idilic al cailor ce pasc pe iasă, dialogurile fiind impregnate de metafore, epitete, asociații din lumea acestui animal. Emil Loteanu a conștientizat că țiganii consideră calul nu numai un animal sacru, ci îl venerază și în calitate de totem. Evident, etnia romilor are extrem de multe trăsături comune cu firea impetuoasă a animalului, nu-i împărtășește însă arta de a-și domoli temperamentul exuberant în scopuri supreme de depășire, chiar survolarea instinctelor atavice. De aceea, anume imaginativul simbolisticii ce ține de arhetipul Calului deține în film două funcții diametral opuse: de a aduce tangențial verdictul nesăbuiților eroi, dar și a le conferi o postexistență în alte spații.

Calul lui Zobar este învrednicit, desigur, de toate proprietățile fermecate ale calului mitologic: clarvăzător, călăuzitor, magic, cel ce se apropie, fără să poată fi oprit de pază, de ștreangul pe care trebuie să fie spânzurat Zobar, în ultima clipă salvându-l de moarte. Rada, la rândul ei, se înțelege cu caii de minune, chiar posedă forțe magice să-i stăpânească. Astfel, în una dintre cele mai fascinante scene ale filmului, Rada își demonstrează cu brio statutul unei regine de șatră, oprind cu forța privirii hipnotice galopul vertiginos al cailor. Aici se produce împlinirea Radei în postura de țigancă iscusită. În ipostaza de iubită însă, mândra faptură eșuează dramatic. Rada a reușit să oprească caii drumului, nu și cei ai destinului. Or, în deznoământul tragic al efervescenței povești de dragoste, biruie calul întunecimilor, care nu le-a permis eroilor eliberarea de prejudecățile periculoase ale neamului. Cel mai important, sugestiv și chiar purtător al mesajului principal este leitmotivul liric și mișcător al iepei albe, promise de Zobar în dar Radei. Simbolul în ipostaza sa majoră de călăuză și clarviziune a calului alb este învederat prin galopul grațios al iepei albe spre calul lui Zobar. Fascinează schimbarea bruscă a atmosferei cadrului de la fumul funest al rugurilor ritualice, ce învăluie șatra în extatica dionisiacă a deplângerii îndrăgostiților, la o liniște idilică și duioasă a frumuseții eterne unui colț virgin al naturii, în amurgul căreia dispar calul lui Zobar și iapa Radei. Prin sugestivitatea imaginii perechii de cai îndrăgostiți, Emil Loteanu îi sugerează spectatorului o altă rezolvare a ursitei eroilor orbiți de himera libertății. Calul alb simbolizează alternativa împlinirii destinului în armonia perfectă cu lumea și cu sine. Or, țiganii, de secole, au ignorat, în apriga lor pasiune a pribegiei, o altă ipostază a animalului totemic – cea de desăvârșire, de înțelepciune, de îmblânzire a ecourilor orgiastice, rămânând ostatici benevoli ai morții premature și adesea violente.

Cel de-al treilea alter ego al regizorului din fauna mitică, este unul mai puțin declarat și expus, însă, poate, cel mai apropiat complexității și paradoxurilor epatante ale ființei sale antimonice. Este vorba, desigur, de Lup. Spre deosebire de celelalte vietăți, lupul este un animal totemic în mitologia românească și deține caracteristici fundamentale ce se asimilează ca un dat ancestral în creația, dar și existența zbuciumatului romantic. Lupul, și el, ca Focul, deopotrivă, are două fețe – una benefică și luminoasă: „Pentru că vede în întuneric, e simbolul luminii, al soarelui și al focului” [4, p. 236], alta malefică și satanică, de rău augur, ceea ce demonstrează cu prisosință mitologiile și iconografiile mai multor popoare. Ceea ce este deosebit de important pentru studiul dat este existența Lupului în ipostaza unui atribut nelipsit al lui Apollo, zeului luminii și al artei. Mircea Eliade însă, accentuând caracterul lui totemic, evocă și cel „al patronului în inițierile războinice” [4, p. 237]. Deci, există în simbolistica Lupului o contradicție inițială și un paroxism adus la cel mai înalt grad al laturii fioroase cu cea solară și eroică. Pentru artiștii romantici, Lupul semnifică întotdeauna libertate, stoicism și mândra singurătate. Deși mereu hăituit, el rămânea biruitor, prin îndârjirea și rebeliunea firii sale dârze.

Emil Loteanu, la modul concret, apelează la acest simbol arhetipal doar o singură dată. E vorba de semnificativa, cu pronunțate rezonanțe ancestrale, linie de subiect a filmului „Lăutarii”, ce ține de lupușorul scos de Toma din vizuina lupoaicei omorâte la vânătoare de tatăl său. Cu o emotivitate aparte se evocă sincera tovarășie a puiului de om Toma cu puiul de lup, pe care băiatul din primele zile, îl inițiază în feeria muzicii. Când cresc, unul în preajma altuia, Toma îl scoate pe Lup la iarmaroc, demonstrând forța excepțională a muzicii în îmblânzirea animalului. Scena, deși pitorească și senzațională, evocă, inopinat, metafora pietrelor cucerite de muzica lui Orfeu. Desigur, drumurile de om și de lup, până la urmă, se despart. Însă existența lui Toma în cea de-a doua fază cvasiexistenței sale fără Leanca se asociază stringent cu destinul singuratic al unui lup hăituit de lume și oameni.

Emil Loteanu, cum am constatat anterior, având o construcție psihică duplicitară, ce oscilează între lumină și întuneric, recunoaște în Lup elocvența unor stări de spirit antagonice, trăind la fel de pasionat exaltările sufletului cutremurat de frumusețe și chemările dionisiace răzbunătoare. Talentatul artist plastic, pictorița Valentina Rusu-Ciobanu, în portretul, pe atunci al tânărului poet și regizor Emil Loteanu, a evidențiat o asemănare șocantă între model și lup, ochii fosforescenți relevând intensitatea trăirilor interioare, dar și omniprezența ecourilor atavice, pe-

riculoase pentru propria lui existență.

Am sugerat în studiul „Discursul neoromantic al lui Emil Loteanu prin spectrul psihologiei creației”, luând în considerare anume aceste paradoxuri ale constituției psihice a regizorului, că anume actul creației, căruia i se dăruia până la o totală uitare de sine, a fost în viața lui Emil Loteanu „actul mântuirii, acea forță cathartică ce-i permitea sublimarea patimilor debordante, răzbunătoare, extatice, ce-l devastau din interior, devenind pentru el tărâmul autosalvării și autodepășirii” [7, p. 53].

Iată de ce, pierzând acest tărâm tămăduitor, în ultimele două decenii ale vieții sale Emil Loteanu a îmbrățișat condiția glacială a celui mai singuratic și hăituit animal. Similitudinile devin neașteptat de profunde, când ne gândim că dacă în lumea faunei lupul este cel mai solitar hoinar, apoi în lumea artelor acest rol îi aparține, neîndoios, artistului romantic, al cărui spirit nonconformist și rebel duce inerent la o înstrăinare fatală de lume. În filmul său arhetipal și confesional „Lăutarii”, singurătatea complexă a protagonistului, în care Loteanu se regăsește plenar, deși devine cea mai crudă osândă a omului Toma, este păzită ca ochii din cap de Toma artistul, care înțelege, în profunzimea sufletului său rănit, că, pierzând tragica sa poziție de „nelumit”, ar pierde și inspirația divină. Anume simbolul contradictoriu al Lupului, îngemănând ecurile arhaice cu cele moderne, îi permite regizorului, dar și actorului Serghei Lunchevici, interpretul rolului lui Toma Alistar, să exprime cele mai intime și tainice trăiri ce

țin deopotrivă de focul mistuitor, dar și de cel mântuitor al existenței întru creație.

Am întreprins în articolul de față extrapolarea metodelor mitic-arhetipale și psihanalitice de la analiza ideatico-filosofică la cea simbolic-poetică, în care semnificațiile stihilor fenomenelor și vietăților naturii devin obiectul principal de studiu. Schimbarea radicală a opticii metodologice este motivată de conștientizarea că în discursul neoromantic excelează virtuțile inimii și trăirile sufletului, mai puțin cele ale rațiunii și eticii.

Depășind osatura evenimentială în favoarea celei stilistice, am reușit, sper, să mă apropii mai mult de originalitatea gândirii cinematografice a regizorului, în care expansiunea semnificațiilor naturii devine limbajul originar prin care se manifestă mesajul și emoția filmică. În urma scrutării filmologice a imaginarului simbolic al cinematografului loteanian am descoperit plămădirea a două mituri personale ale cineastului: mitul Focului, cu derivate în simbolistica Păsării de Foc și Amurgului, și mitul Carpaților reîntregiți – două motive primordiale ale filosofiei și esteticii demersului filmic.

P.S.: Descoperirea, după zeci de ani de cercetări asidue a unor fațete noi și deosebit de incitante ale gândirii și simțirii cineastului efervescent, este un sincer omagiu, adus la 80 de ani de la nașterea aceluia care confirmă cu brio perenitatea adagiului „ars longa, vita brevis” în valențele inepuizabile ale operei deschise.

Referințe bibliografice

1. Bachelard G. Psihanaliza focului. București: Univers, 1989.
2. Bachelard G. Apa și visele. București: Univers, 1997.
3. Blaga Lucian. (Vezi argumentarea acestei noi noțiuni estetice în Spațiul mioritic). București: Humanitas, 1969.
4. Chevalier J., Gheerbrant A. Dicționar de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere. București: Polirom, 2009.
5. Evseev I. Dicționar de simboluri. București: Vox, 2007.
6. Loteanu Emil. Chemarea stelelor. București, Chișinău: Litera Internațional, 2003.
7. Plămădeală Ana-Maria. Mitul și filmul. Chișinău: Epigraf, 2001.
8. Plămădeală Ana-Maria. Discursul neoromantic al lui Emil Loteanu prin spectrul psihologiei creației. În: Arta. Seria Arte audiovizuale, 2009, p. 50-56.
9. Plămădeală Ana-Maria. Creația cinematografică a lui Emil Loteanu din anii '70 de la mit la demitizare. În: Arta. Seria Arte audiovizuale, 2015, vol. XXIV, nr. 2, p. 49-56.
10. Шиллер Ф. Статьи по теоретической эстетике. Москва: Искусство, 1975. / Shiller F. Statii po teoreticeskoi estetike. Moskva: Iskusstvo, 1975.

Conceptul de film dedicat artelor din perspectiva teoriei și criticii artei cinematografice

Rezumat

Conceptul de film dedicat artelor din perspectiva teoriei și criticii artei cinematografice

Arta cinematografică și-a afirmat statutul de artă de sinteză în care un component important revine artelor plastice. Dar procesul de asimilare a diverselor opere de artă de către limbajul cinematografic continuă, perfecționându-și modalitățile de expresie audiovizuală, influențând, la rândul său, și îmbogățind cu noi posibilități artistice alte genuri de artă: teatrală, coregrafică și, în mod special, artele plastice.

Disputele despre corelațiile genetice ale filmului cu artele plastice au debutat concomitent cu apariția artei cinematografice și au continuat la conturarea premiselor estetice ale filmului dedicat artelor plastice. Aceste confluente ale artelor constituie o dovadă concludentă a interferențelor, a asimilărilor și, în final, a complexității fenomenului artistic contemporan desfășurat și în structurile filmului despre artă.

Vom cerceta concepțiile unor teoreticieni, critici de film și cineaști notorii – Serghei Eisenstein, Andre Bazin, Jean Mitry, Henry Lemaitre, Carlo L. Ragghianti, Guido Aristarco, Paul Rotha, Umberto Eco, Luigi Chiarini, Zbignev Czebot-Gawrak, Nina Behar ș.a. – referitoare la definițiile filmului despre arta plastică și la unele probleme ce țin de estetica și de particularitățile limbajului cinematografic ale acestei categorii de filme

Cuvinte-cheie: artă de sinteză, limbaj cinematografic, asimilarea limbajelor, film despre artă.

Summary

The film dedicated to arts from the perspective of cinematographic art theory and critique

Cinematography affirmed its status as an art of synthesis, in which an important component is attributed to fine arts. The assimilation process of various works of art by the cinematic language continues by perfecting the means of audio-visual expression, influencing, in its turn, and enriching with new artistic possibilities other kinds of art: theatre, choreography and, in particular, fine arts.

The disputes about the film genetic correlations with the fine arts started along with the emergence of film and continued to shape the aesthetic premises of films dedicated to arts. These co-influences of arts constitute conclusive evidence of the interferences, assimilations, and finally, of the complexity of the contemporary artistic phenomenon occurring in the structures of the film about art.

We will examine the views of notorious academics, film critics and filmmakers – Serghei Eisenstein, Andre Bazin, Jean Mitry, Henry Lemaitre, Carlo L. Ragghianti, Guido Aristarco, Paul Rotha, Umberto Eco, Luigi Chiarini, Zbignev Czebot-Gawrak, Nina Behar, etc. – referring to the definition of the film about fine arts and some issues related to aesthetics and cinematic language peculiarities of this category of films.

Key words: art of synthesis, cinematic language, assimilation of languages, film about art.

Timp de mai bine de un secol, arta cinematografică și-a afirmat cu multă fermitate statutul de artă de sinteză, în care un component de bază revine artelor plastice. Dar procesul de asimilare a diverselor opere de artă de către limbajul cinematografic continuă, perfecționându-și modalitățile de expresie audiovizuală, influențând, la rândul său, și îmbogățind cu noi posibilități artistice alte genuri de artă: teatrală, coregrafică și, în mod special, artele plastice. Toate acestea generează un proces complex cu multiple probleme și aspecte de ordin teoretic, cum ar fi conceptul de film despre artă, limita interpretărilor cinematografice ale operelor de artă, opunerea limbajelor, diverse particularități estetice etc.

Se știe că Serghei Eisenștein, după ce a studiat operele plasticienilor clasici, depistând în ele calități imagistice comune cu poetica cinematografică, a perceput arta filmului drept o etapă firească și inevitabilă în evoluția artistică a omenirii grație nivelului culturii și tehnicii epocii respective.

Prin investigațiile sale S. Eisenștein a demonstrat importanța artelor plastice în geneza limbajului cinematografic, rolul acestora în evoluția produsului audiovizual. Spre exemplu, în pofida unor susținători ai ideii că filmarea de sus a unui obiect este posibilă numai în cazul când protagonistul privește de sus acel obiect ori scena, S. Eisenștein, reieșind din experiența operelor plastice, se revoltă chiar, afirmând: „Este rușinos că au existat asemenea păreri și că ele au trebuit să fie combătute! Este absolut clar că punctul de vedere poate fi motivat numai prin elementul din scenă sau obiectul dat care trebuie să intre în conștiință și în percepție. Așa cum prin limita cadrului se „taie” tot ceea ce nu trebuie să intre în conștiință și în percepție, tot astfel și racursul ales este dictat de ceea ce trebuie supus contemplației” [8, p. 44].

De la acest punct de vedere, foarte just argumentat, S. Eisenștein trece la alte probleme importante, cum ar fi iluminatul (eclerajul) și montajul, evidențiind sursele originare ale acestora tot în artele plastice.

În viziunea lui S. Eisenștein, și utilizarea luminii ține de racursul potrivit, și „...scopurile iluminării includ aceeași problemă a montajului, deși sub un aspect nou: iluminarea este chemată să reliefeze prin pete de lumină detaliile necesare, din unghiurile necesare, pentru ca din îmbinarea detaliilor scoase în evidență cu ajutorul luminii să se dea chipului, figurii și scenei aspectul de montaj dorit. (Aici Eisenștein menționează: „în condițiile unui singur cadru” – condiții ce pot fi atribuite totalmente și la filmarea unui tablou sau a unei sculpturi pentru un film de artă). „...Estompând lumina la ceea ce nu este necesar și scoțând în relief esențialul din original, pentru

a scoate pe deplin în evidență concepția creatorului față de acesta...” [8, p. 45].

S. Eisenștein a remarcat virtuozitatea utilizării de către Rembrandt „... a acestor procese prin care a obținut efecte impresionante în compoziția fețelor, fără a recurge la deformarea imaginii realiste. Numai prin acest montaj el ridică originalul la înălțimea unei imagini generalizate” [8, p. 45].

Totodată, Eisenștein remarcă abuzul în cinematografie al unor modalități de expresie preluate din limbajul artelor plastice și utilizate prea simplu. Spre exemplu, el avertizează că „lumina rembrandtiană” a devenit un lucru obișnuit. Aș dori ca în viitor să nu mai fie privită numai sub aspectul ei decorativ, ci în sensul montajului. Deoarece tocmai din acest punct de vedere problema luminii se situează în aceeași ordine principială cu problema decupării cadrului, a compoziției în interiorul cadrului și a montajului” [8, p. 45].

Scopul cercetărilor efectuate de către Serghei Eisenștein asupra operelor lui Rembrandt, Rafael, El Greco, Vladimir Serov ș.a. a constatat în elucidarea unor probleme importante, ce țin de compoziție, unghiulație, lumină, mișcare, cromatică, calități de montaj în artele plastice, și adaptarea, evaluarea acestor particularități în cadrul limbajului cinematografic. Probleme ce vor rămâne actuale și deschise atâta timp cât va exista impactul artelor plastice și al reperciunilor sale asupra artei cinematografice, și invers: a limbajului cinematografic asupra artelor plastice.

Vladimir Nilsen, teoretician de film, dar și cunoscut operator, colaborând cu clasicii artei cinematografice sovietice, Serghei Eisenștein și Grigori Aleksandrov, a cercetat și a aplicat în practică mai multe legități ale plasticii filmului, pentru ca să ajungă la concluzia că: „Pictura și cinematograful sunt arte ce se înrudesc prin specificul expresiei plastice. O pictură este, în primul rând, o imagine care se construiește după anumite legi compoziționale. Dar și cadrul este în esență numai o imagine, care tot nu e străină acestor legi” [11, p. 68].

Din aceste considerente V. Nilsen s-a pronunțat împotriva susținătorilor, așa-numitului „cinematograf pur”: „În discuție asupra relațiilor dintre cinematograf și pictură, nu suntem de acord cu poziția teoreticienilor care, încercând să stabilească trăsăturile specifice ale expresivității cinematografice, negă orice legătură cu alte arte plastice. Pictura a jucat, fără îndoială, un rol important în procesul care a transformat cinematografia în artă...” [11, p. 68].

Din același studiu ne dăm seama că V. Nilsen s-a orientat foarte corect pentru acele timpuri, susținând interpretarea picturii în film și nu imitarea acesteia. Tot el depistează și descrie efectul invers al

acestui proces, afirmând că: „Cinematograful a îmbogățit pictura, în primul rând, cu o mare diversitate de puncte de vedere, cu o privire nouă asupra obiectelor. Racursiul cinematografic, relevat în dinamica filmării, intră în patrimoniul picturii contemporane. Cadrul cinematografic formează frecvent obiectul unei imitări directe de către pictori. Imaginile cinematografice sunt copiate adesea de pictură și particularitățile stilistice ale cinematografului își găsesc adesea oglindirea în pictură” [11, 72].

În film, opera plastică obține a treia dimensiune, profunzimea, grație a doi factori importanți: iluziei de perspectivă (deplasarea liniilor, gama cromatică, jocul pragmatic sau raportul chibzuit dintre lumini și umbre ș.a.); cel de al doilea factor – mișcarea: mișcarea camerei de filmat, mișcarea subiecților în cadru, a obiectelor (a suprafețelor, a fragmentelor, a detaliilor) de materie statică, precum tabloul sau sculptura. În concordanță cu componentele coloanei sonore (partitura muzicală, comentariul literar, efectele sonore ș.a.), realizată conform necesităților dramaturgiei, se creează o nouă operă de artă – filmul. Și, dacă e vorba de un film veritabil dedicat artei, atunci inevitabil se vor utiliza și mecanismele hermeneuticii, bazată pe contextualitate, comprehensiune și interpretare – fapt ce complică elaborarea unei pertinente definiții a filmului de nonficțiune dedicat artelor din perspectiva conceptului estetic.

Aceste condiții au provocat multiple discuții, cercetări, studii ale criticilor de artă, teoreticienilor de film din diverse spații geografice. Chiar în pofda afirmării lui Zbigniew Cezcot-Gawrak, critic de film din Polonia, despre faptul că „astăzi în lume nu există nici o echipă de cercetare care s-ar ocupa cu istoria și teoria filmului despre artă, nici o lucrare, cu excepția studiului „Beaux-Arts et Cinéma” al lui Henri Lemaître – studiu foarte important, dar deja depășit” [14, p. 188].

Aici rămâne a fi o confuzie din partea criticului polonez (lipsă de informare, ori ignoranță), fiindcă la 1970, când publicase studiul său, erau deja multe lucrări la temă (după cum ne-am convins la elaborarea studiului nostru), iar referitor la studiul „Beaux-Arts et Cinéma”, Gawrak nu are dreptate, fiindcă majoritatea tezelor și ideilor abordate de Lemaître în spiritul acelor timpuri sunt actuale și astăzi. Spre exemplu, corelațiile filmului despre artă, despre principiile funcționale și cele tipologice, filmul de artă ca metodă de cunoaștere interpretativă, transferul figurilor de stil ș.a. Cercetările sale sunt orientate și spre unele aspecte ale interpretării artelor plastice de către cinești: „Un film despre artă, menționa Lemaître, nu poate fi elaborat corect, decât cu respectarea deplină a operei de artă, respectarea spiritului

său, a formei și a structurii” [9, p. 69]. O poziție care îi permitea filmologului francez să polemizeze cu André Bazin, cu Jean Mitry și cu alți critici și teoreticieni de film.

Lemaître a reușit să depisteze și să analizeze corect modalitățile de expresie cinematografică utilizate în filmele despre artă ale regizorilor: Luciano Emmer, Enrico Gras, Alain Resnais, Pierre Kast, Andre Cauvin, Jean Gremillon, Curt Oetl, Paul Hesaerts, Henry Storck ș.a.

G. Zbigniew, în același studiu, pledează pentru filmul despre artă, menționând că acesta „nu poate fi un amuzament dubios, ci o necesitate imanentă a viziunii și imaginației omului contemporan” [14, p. 188].

Criticul polonez, pentru prima dată în estetica filmului despre artă, lansează ideea magiei acestuia. Din punctul său de vedere, cu care nu putem să nu fim de acord, filmul despre artă prezintă interes grație a doi factori importanți: însăși magia artelor (arta plastică, teatrul, cinematografia, coregrafia, arta populară ș.a.) supuse investigațiilor cinematografice. Și cel de al doilea – modalitățile, formele și gradul de interpretare de către cinești a operelor de artă devenite obiect de cercetare. De menționat că în întreaga evoluție a filmului despre artă anume acest factor a provocat și continuă să provoace multiple și adesea controversate dispute.

Mai târziu G. Zbigniew, într-un studiu consistent în fondul ideatic, va elabora o definiție a filmului despre artă mai profundă și mai completă, efectuând trimiteri și la alte domenii implicate în procesul de creare și receptare a acestei categorii de artă audiovizuală, evidențiind și o nouă funcție a acestor filme. „Filmul despre artă reprezintă una din cele mai importante forme ale perspectivei noi, dinamice, temporal-spațiale a operelor de artă și se formează în imaginația spectatorului sensibil, dar nu există în structura materială a operelor plastice care sunt exclusiv „spațiale”. Conform observațiilor contemporane (e drept, nu pe deplin aprofundate și sistematizate) apărute în diverse țări, această nouă viziune (cinematografică) a operelor de artă, indiferent de trăirile emoționale, reînnoiește reflexul estetic al spectatorului modern și ne asigură de faptul că, deschizând o perspectivă aparent nouă asupra operelor de artă, cu atât mai mult dorim a ne întoarce la viziunea tradițională, mult mai contemplativă ce ne-o oferă galeria de muzeu, reproducerea sau albumul” [13, p. 14].

Suntem de acord sau nu cu acest imprevizibil „bumerang estetic”, dar el există, devine perceptibil, mai ales după o viziune consecutivă a mai multor filme dedicate artelor. Ia naștere a provocare, o invocare la originea acelor opere mari devenite imagini

filmice, adică deja o reinterpretare a acestora de către cinești. Astfel, filmului despre artă îi aparține și funcția de regenerator, despre care încă nu s-a vorbit, al formelor tradiționale de percepere a artelor.

Luigi Chiarini, critic de film și teoretician italian, acceptând filmul ca limbaj artistic, identifică mai multe aspecte ce țin de influența artelor plastice asupra formării limbajului cinematografic, de interferența și raportul dintre limbajul figurativ și cel al filmului, raport specific filmului documentar despre artă, evidențiindu-se printr-o pronunțată dinamică generată de caracterul încadraturilor, unghiulație, ritmul de montaj și al partiturii sonore.

Drept exemple, unde se realizează aceste condiții, L. Chiarini propune filmele „Poveste despre frescă” (regizor L. Emmer) și „Van Gogh” (regizor A. Resnais), observând că în aceste lucrări „limbajul figurativ al frescelor și al tablourilor se dizolvă în limbajul filmic. Imaginea picturală, care în frescă este delimitată de un perete, sau o arcadă, iar în tablou – de limita pânzei care face din ea un obiect printre obiecte, dispare în imaginea filmică, care depășește limita spațială, trecând în dimensiunea temporală, datorită montajului și mișcărilor de aparat, dându-ne astfel iluzia celei de a treia dimensiuni cu ajutorul modalităților proprii cinematografului” [4, p. 98].

Aceste idei ale lui Luigi Chiarini pot servi drept exemple la cunoscutele teze ale lui André Bazin referitoare la corelațiile artă – picturală – ecran, unde el consideră cu justețe că „limitele ecranului nu constituie (...) rama imaginii, ci un cașeu care nu dezvăluie decât o parte a realității. Rama polarizează spațiul către interior, tot ce ne arată ecranul este, dimpotrivă, considerat că se prelungește indefinit în univers. Rama este centripetă, ecranul – centrifug. Fără a pierde celelalte caracteristici plastice ale artei, tabloul suferă de pe urma proprietăților spațiale ale cinematografului, el participă la un univers pictural virtual ce îl copleșește din toate părțile” [2, p. 133-134].

André Bazin ne demonstrează că pe această *iluzie mentală* sunt create peliculele regizorului Lucian Emmer, care a influențat și alte filme de artă, cum ar fi „Van Gogh” al lui Alain Resnais, în care toată creația pictorului olandez pare a fi încadrată într-un singur tablou imens.

De menționat că aceste idei substanțiale (chiar dacă există și încercări de a fi contestate de către Jean Mitry, spre exemplu), pentru perceperea corelațiilor tablou – ecran, au fost formulate pentru prima dată de către André Bazin în 1958, dar rămân actuale și astăzi pentru a percepe mai profund esența estetică, comportamentul limbajelor în filmul de artă.

Cunoscutul critic și teoretician italian Carlo

L. Ragghianti se pronunță pentru documentarele care utilizează „un limbaj cinematografic în esență, în funcție de conținutul dramatic sau narativ” (al operelor plastice supuse actului filmic – n.n.). Aici Ragghianti are dreptate ca și atunci când afirmă că „problema unor filme documentare nu constă în a descifra interpretarea aderentă expresiei sau fanteziei artistului, ci în a-și exprima propria sensibilitate estetică sau propria exigență expresivă prin imagini preluate din pictură, sculptură sau arhitectură” [12, p. 227].

O problemă comună a mai multor cinești și abordată permanent de către criticii de film, devenind tot mai stringentă, provoacă și tineri regizori care încearcă să se afirme prin interpretări radicale ale operelor de artă.

Despre un important principiu specific filmului despre artă, Serghei Eisenștein menționa: „O operă de artă înțeleasă dinamic constă tocmai în procesul de dispunere a imaginilor în senzațiile spectatorului, principiu dinamic care se află la baza tuturor imaginilor cu adevărat vii, chiar și când e vorba de o modalitate aparent statică, așa cum e pictura” [1, p. 87].

Filmologul italian Guido Aristarco concretizează că și pentru Paul Rotha, teoretician englez, filmul e un „model dinamic bazat pe natură (material filmat), picturalicește guvernat de utilizarea luminii și a mișcării pentru crearea de imagini psihologice”. Acest „picturalism” dinamic – „... cea mai puternică formă de expresie în stare să servească astăzi unui artist” – e obținut prin filmare și montaj [1, p. 256]. Tot astfel a apărut și procesul de „dramatizare a picturii” după lansarea filmelor regizorului italian Luciano Emmer în colaborare cu Enrico Gras: „Povestire despre o frescă” (pe baza frescelor lui Giotto di Bondoni), „Paradisul terestru” (după opera omonimă a lui Hieronymus Bosh), „Leonardo da Vinci”, „Pablo Picasso” ș.a.

În aceste filme, Jean Mitry, critic de film și regizor francez, evidențiază virtuțile limbajului cinematografic: „Prin simplul fapt al decupajului și al montajului, prin dimensiunile relative ale planurilor raportate unul la celălalt după un ritm adecvat, se poate atribui personajelor o aparență de mișcare, pot fi însuflețite, intensificându-se sau dramatizându-se raporturile lor” [10, p. 422].

După cele observate, Jean Mitry susține virtuțile limbajului cinematografic în filmul despre artă, dar se pronunță contra excesului de utilizare a acestuia și, referindu-se la filmul „Lumea lui Paul Delvaux”, semnat de regizorul belgian Henry Stork, îl va cita pe criticul de film Raymond Barkan, care susține că: „Viziunea suprarealistă insolită, cu cadavericele sale femei goale apărând în mijlocul colonadelor antice, se încarcă, grație cinematografului, de un patetic

funebru, a cărui oroare maiestuoasă întrece efectele mizanscenei caligarești” [10, p. 423].

Astfel, pentru Jean Mitry, tabloul, fie pe ecran, „la un examen minuțios sau la contemplare extatică, este făcut pentru a fi privit în ansamblul său, pentru a fi perceput ca un „întreg” organic. Tot ceea ce tinde să distrugă simultaneitatea elementelor sale, tinde să-i distrugă totodată și semnificația și echilibrul” [10, 422].

Cu scopul de a-și aprofunda ideea, Jean Mitry continuă să apeleze la opinia criticului Raymond Barkan, care se pronunță mai categoric referitor la această problemă: „Aparatul de filmat nu este un simplu martor. El este interpret. Forța acestei examinări, ce fragmentează și mărește obiectul, este atât de imperioasă, încât cinematograful este capabil să smulgă picturii o altă semnificație decât aceea dorită de pictor” [10, p. 422].

Jean Mitry recunoaște necesitatea acestei „distrugerii”, dar numai atunci când „...scopul urmărit de cineast nu-l constituie opera pictată, ci o emoție nouă, obținută prin omisiunea totală a caracterului estetic al picturii. Utilizând-o cu alte cuvinte, ca un mijloc de a surprinde universul unui artist, considerând fiecare dintre tablourile sale nu atât ca o construcție organică, cât ca o „viziune asupra lumii” [10, p. 423].

De altfel, aici Jean Mitry confirmă definiția filmului de artă, dar nu putem fi de acord cu opinia sa despre „omisiunea totală a caracterului estetic al picturii” explorată cinematografic. Astfel, reiese că cineștii pot să-și impună ideile indiferent în baza căror opere plastice, ignorând constituția estetică a acestora.

Însuși exemplul propus de criticul francez nu confirmă ideea propulsată, afirmând că în filmul „Van Gogh” pânzele pictorului „devin decor sau peisaj ca și când „viziunea despre lume” a artistului ar fi chiar lumea în care a trăit” [10, p. 423]. Dar, totuși, cineștii au folosit anume pânzele lui Van Gogh și nu ale altui pictor, evidențiind inconfundabilele sale structuri grafice și cromatice și fără de denaturarea sau „omisiunea totală a caracterului estetic”. Și dacă Jean Mitry e pentru această „omisiune”, adică e pentru o nouă interpretare a operelor din care se construiește filmul, apoi atunci când e vorba de procesul de interpretare a operei plastice, a interpretărilor (cinematografice) – proces specific filmului de artă, simte un serios disconfort estetic: „este grav că cineastul utilizează o realitate care a fost interpretată anterior, fiind elaborată în vederea unui sens prezis. El se servește de un qualia estetic, din care ia elemente care posedă dinainte, prin ele însele, o valoare de semn. Și chiar dezagregate și dezorientate, ele nu rămân mai puțin semne – și anume create pentru o semnificație care este alta decât cea în care vrem să

le introducem. Cineastul nu numai că-și construiește opera cu opera altuia, ci o construiește cu frânturile unei opere demolate, însușindu-și posibilitățile și valorile ei fundamentale”. Și după mai multe cercetări Jean Mitry va concluziona fără nici un fel de ezitări că: „Oricum ar fi, filmele despre artă (...) înțeleg mai curând să se servească de pictură decât să o servească” [10, p. 425].

Drept răspuns la această viziune a lui Jean Mitry, criticul și teoreticianul André Bazin ia o atitudine creativă, specifică filmului de artă: „...Denaturând opera, spărgând cadrul ei, atacând însăși esența ei, filmul o constrânge să dezvăluie anumite virtualități secrete pe care le conține... Aceste filme sunt ele însele niște opere. Nu trebuie să le judecăm numai în referire la pictura pe care o utilizează, ci în raport cu anatomia sau mai degrabă cu histologia acestei ființe estetice noi, născute din conjuncția picturii cu arta cinematografică.

Cinematograful nu vine să „slujească” sau să trădeze pictura, ci să-i adauge un fel de a fi. Filmul de pictură este o simbioză estetică între ecran și tablou...” [2, p. 136].

Astfel, André Bazin concepe corelațiile pictură – ecran din perspectiva interpretării interpretărilor, pronunțându-se pentru susținerea generării unei noi opere – cea cinematografică, care, fiind deja o sinteză a mai multor arte, se afirmă ca operă deschisă, presupunând și o „poetică a sugestiei”. Or, cum va specifica esteticianul și scriitorul italian Umberto Eco, prin ideile sale referitoare la textele literare, dar comune tuturor genurilor de artă „...cu această poetică a sugestiei opera e postulatată în mod intențional ca deschisă reacției libere a consumatorului. Opera care „sugerează” se realizează de fiecare dată plină de aporturile emotive și imaginative ale interpretului” [7, p. 54].

Dar referitor la concepțiile lui Jean Mitry și André Bazin despre interpretare (amintindu-ne aici și de cunoscutul postulat al lui Nietzsche despre faptul că „nu există adevăr, există numai interpretare”) și noninterpretare vreau să menționez că ele sunt actuale și în condițiile unei postmodernități relativizante, care, după cum a observat criticul literar Mihai Cimpoi, duce interpretările la extrema unor subiectivități radicale absolute.

Noi vom susține respectarea limitelor acestor interpretări – proces cercetat profund de Umberto Eco în aria operelor literare, extinzându-se și asupra tuturor artelor, a căror creatori și cercetători sunt îndemnați de Umberto Eco să se includă într-un proces hermeneutic, în care mecanismele interpretării au un rol substanțial.

Referindu-se la dialectica dintre pluralitatea interpretărilor și fidelitatea față de operă, Eco eviden-

tiază necesitatea limitelor interpretării, dar și o mare diferență între conceptul de interpretare a unui text (când interpretul/criticul literar dezvoltă potențialitățile semnificative ale textului original) și cel de utilizare a textului (adică a neglija structura compozițională a textului original) cu anumite scopuri [6, p. 35-37].

În această ordine de idei prezintă interes și opiniile Ninei Behar, regizoare din România, cu cea mai impunătoare experiență profesională în domeniul filmului despre artă: 37 filme documentare, dintre care – 26 dedicate artelor (multe din ele menționate la diverse forumuri cinematografice naționale și internaționale), autoarea monografiei „Filmul de artă, artă despre artă” (2004).

Nina Behar, în calitate de cercetătoare, ajunge la concluzia că: „Reprezentarea operei de artă prin film este deformată în măsura în care orice experiență este subiectivă – nimeni „nu vede de două ori consecutiv același tablou”. În schimb, el poate propune mai mult decât o descifrare sau un punct de vedere, el poate oferi o lectură pasionată și exprimându-se, comunicându-și pasiunea, el poate trezi, la rândul său, interesul. Aceasta era menirea pe care o atribuim filmului despre artă: nu să expună, să explice, să epuizeze, ci să sugereze, să comunice un sentiment, să dea un impuls spectatorului” [3, p. 18].

Nina Behar s-a aliniat totalmente ideii lui André Bazin despre faptul că filmul de artă „atunci când își îndeplinește virtuțile, el ar trebui situat în categoria cinematografului poetic, alături de filmul experimental”, iar atunci când considerăm filmul o operă artistică în sine și când el „s-ar părea că trădează cel mai mult pictura, tocmai atunci o servește cel mai bine” [3, p. 13]. Experiența acestei regizoare (născută în anul 1930, debutează în 1958 cu filmul despre plasticianul Ștefan Luchian), care a cunoscut din interior (în diverse regimuri ideologice) avatarurile filmului documentar și, în mod special, al celui dedicat artelor, a determinat-o să fie mai directă, adesea chiar drastică, la expunerea unei definiții a filmului despre artă: „Ridicat în slăvi (Marcel L. Herbiere) sau pus la zid (Georges Sadoul), mereu controversat (Michael Ciment), proscris, făcut de râs, huiduit, ridiculizat, batjocorit, gonit din Templu și luat din nou în brațe de noile religii – televiziune, video – cenușărească, rudă săracă, hopa – mitică – nu se sparge – nu – se – strică, muncit de contradicții, punct de întâlnire al prejudecăților cele mai diverse, sublimând ambiții și veleități, schimbând haina după modă, filmul despre artă este, prin însăși natura sa, un produs marginal și ambiguu” [3, p. 23].

Ca să nu pară prea subiectivă, ea și în continuare apelează la opiniile mai multor critici și teoreticieni referitor la definiția filmului dedicat artelor:

„... el (filmul despre artă – n.n.) nu numai că vrea să informeze și să instruiască, dar țintește mai departe: ambiția lui e să provoace emoția estetică, dorința lui este să fie artă (din rezoluțiile Uniunii Mondiale a Documentarului); cinematograful despre artă este o reprezentare de imagini în mișcare. Acest concept introduce, cu siguranță, un element nou în observarea și interpretarea operei de artă figurative, statică în principiu. Consecințele unui astfel de concept pot produce un fel de revoluție sau de reînnoire estetică (și morală)” (Giuseppe Raimondi); „arta filmului despre artă ar trebui să fie un act demiurgic care face sensibil sensibilul” (I. Bhowanagary) [3, p. 24, 46, 54].

Criticul de film Raymond Durgnat, după ce a identificat o serie de priorități estetice ale filmului despre artă, cum ar fi „dirijarea” cu opera de artă și cu spectatorul, trecerea fără dificultăți de la parte la întreg și invers, de a evidenția și analiza detaliile sau figurile de stil, încearcă prin niște întrebări retorice să contureze esența unei definiții a filmului despre artă: „cineastul dorește să furnizeze o copie „fidelă”, care să sfârșească cât mai puțin acea Gestalt a operei marginale, dar care riscă să împiedice înțelegerea neizbutind să se adapteze limbajului cinematografic? Sau ar trebui să se aventureze într-o parafrază, care să sune curgător în noul mediu, cu prețul unei anumite aproximații față de structura originalului? Sau ar trebui să adopte principiul că un mediu nou pretinde o nouă dimensiune creatoare, și să încerce, ca Ezra Pound, să găsească idei noi și întru totul echivalente? Sau ar trebui să evite problemele transpunerii și doar să „ilustreze” opera de artă, utilizând muzică, comentariu literar, materialul comparativ și alte elemente străine, așa încât filmul său să nu mai constituie o transpunere, ci mai degrabă un eseu critic? Sau ar trebui să încerce un compromis între toate aceste funcțiuni sau între câteva din ele, așa cum se străduiesc să facă cu destul succes multe filme despre artă?” [5, p. 220].

În ceea ce privește utilizarea sintagmelor „film de artă” și „film despre artă”, optăm pentru cea de a doua, propusă de Nina Behar, fiindcă aceasta nu implică judecata de valoare, ca prima, și integrează toate speciile acestei categorii de filme. Așadar, disputele despre corelațiile genetice ale filmului cu artele plastice au debutat concomitent cu apariția artei cinematografice și au continuat la conturarea premiselor estetice și apoi a afirmării filmului dedicat artelor plastice. Aceste coinfluențe ale artelor constituie o dovadă concludentă a interferențelor, a asimilărilor de limbaje, a interpretărilor și, în final, a complexității fenomenului artistic contemporan declanșat și în structurile filmului despre arta plastică – fapt ce agravează elaborarea unei definiții relativ exhaustive a acestei categorii deosebite de filme.

Referințe bibliografice

1. Aristarco Guido. Cinematografia ca artă. București: Meridiane, traducerea Florian Potra, 1963.
2. Bazin André. Ce este cinematograful. București: Editura Minerva, 1968.
3. Behar Nina. Filmul de artă, artă despre artă. București: UNATC Press, 2009.
4. Chiarini Luigi. Filmul și artele figurative. În: Caiet de documentare cinematografică. București: Arhiva Națională de Film, nr. 8, 1965.
5. Durnat Raymond. Cinematograful ca galerie de artă. În: Caiet de documentare cinematografică. București: Arhiva Națională de Film, nr. 1, 1968.
6. Eco Umberto. Limitele interpretării. Constanța: Editura Pontica, 1996.
7. Eco Umberto. Opera deschisă. București: Editura Paralela 45, 2002.
8. Eisenstein Serghei. Pictura clasică și montajul. În: Caiet de documentare cinematografică. București: Arhiva națională de filme, nr. 8, 1965, p. 44.
9. Lemaitre Henri. Beaux-Arts et Cinéma. Paris: Les editions du cerf, 1956.
10. Mitry Jean. Despre pictura filmată. În: A șaptea artă. Antologie în 2 volume îngrijită de Ervin Voiculescu. volumul I. București: Editura Meridiane, 1966.
11. Nilsen Vladimir. Cinematograful și pictura. În: Caiet de documentare cinematografică. București: Arhiva națională de filme, nr. 8, 1965.
12. Ragghianti Carlo L. Cinema arte figurativa [Filmul artă figurativă]. Torino: Editura Einaude, 1952.
13. Zbigniew Czczot-Gawrak. Filmowa prezentacja sztuki [Prezentarea cinematografică a artei]. Warszawa: Ed. Wydawnictwa szkolne i pedagogiczne, 1979.
14. Збигнев Гаврак. Магия фильма об искусстве. Современный документальный фильм. Москва: Искусство, 1970. / Zbigniew Czczot-Gawrak. Magia filmu ob iskusstve. Sovremennyi dokemental'nyi fil'm. Moskva: Iskusstvo, 1970.

Наталья КРИВУЛЯ

Звуковая атмосфера в анимационных фильмах немого периода

Rezumat

Atmosfera sonoră în filmele de animație în perioada filmului mut

Articolul abordează problemele redării sunetului în animație în perioada filmului mut. Se cercetează metodele tehnice, cinematografice și vizuale de creare a atmosferei sonore. În procesul de analiză a filmelor s-a depistat procedee grafice, utilizate de către animatori pentru redarea sunetului.

Cercetările respective permit a vorbi despre diverse forme de utilizare a lexicului onomatopeic în filme și principiile de redare a sunetului prin semne convenționale. Se evidențiază sursele sincronismului dominant în arta filmului de animație din prima jumătate a secolului al XX-lea, în special în cea americană. Se abordează și tema creării metaforei audiovizuale și a gagului sonor în filmul de animație.

Cuvinte-cheie: sunet, cinematograf, animație, generice, lexic onomatopeică, sunet desenat, vizualizarea sunetului, film experimental.

Summary

Sound atmosphere in the animated films of the silent period

The article is devoted to the sound transmission issues in animated films of the silent period. Technical, cinematic and visual methods of creating sound atmosphere have received attention.

In the process of analyzing animated films of the silent period graphic techniques which were used by animators for the transmission of sound were identified and systematized. This research permits discussion about various forms of onomatopoeic vocabulary usage in movies and sound transmission principles through conventional signs. The origins of synchronism which dominated in animation's first half of the twentieth century were identified. Also, the topic of audio-visual metaphors and sound gags created in animated films was addressed.

Key words: sound, film, animation, titles, onomatopoeia, drawn sound, visualizing sound, experimental cinema.

Первые фильмы, появившиеся на экране, были немыми. Но эта немота была скорее технического характера, так как звук не фиксировался на киноплёнке, а его отсутствие компенсировалось постоянно звучащей музыкой во время кинопоказов. Стоит отметить, что первоначально музыка выполняла скорее не художественную функцию, а была технической необходимостью, нейтрализующей шум кинопроектора во время показа. Кроме того она использовалась и для создания комфортной психологической обстановки, снимающей у зрителей ощущение страха и напряжения, возникающего в темном, замкнутом, беззвучном пространстве кинозала.

Аниматоры с самых первых своих фильмов стремились к созданию синтетического произведения. Нельзя однозначно говорить о том, что анимация немого периода была как немой, так и черно-белой. Ведь многие ленты раскрашивались и не только методом вирирования, когда окрашивались в те или иные цвета целые эпизоды, но и покрупно, когда изображение в каждом кадре раскрашивалось по элементам, подобно тому, как это делается в детских книжках-раскрасках.

Точно так же нельзя однозначно заявить, что анимационные фильмы до начала 1930-х годов были тотально немыми. Это замечание справедливо, во-первых, в силу того, что демонстрация

фильмов сопровождалась музыкой. Это могла быть либо воспроизводимая с грампластинок во время сеанса музыка, либо игра тапера, сопровождающего кинопоказ, который следил за характером происходящего на экране и подбирал соответствующие музыкальные мотивы и темпоритм игры. Во-вторых, целый ряд анимационных лент немого периода снимался на музыку, которая заменяла аниматорам литературную основу. Примером тому являются анимационные ленты европейского киноавангарда, представители которого, особенно такого течения как «чистое кино», отказывались от литературной основы как повествовательной истории для создания своих лент. Организующим началом в их произведениях выступала музыка, ее структура, темпоритм определял построение всего визуального ряда, движение, смену и пластику образов, а также цветовое решение. Даже экранные произведения несли на себе оттенок музыкальности. Таковы, например, работы основоположника абстрактного кино В. Эггелинга, который называл свои фильмы подобно музыкальным произведениям – симфониями («Диагональная симфония» 1921, «Горизонтальная симфония» 1924, «Параллельная симфония», 1924). По словам Алекса Олсона, работавшего с В. Эггелингом в Берлине в начале 1920-х годов, он разрабатывал новый язык пластически-динамического искусства и определял его как стиль музыкально-кубистического кино [1, с. 50]. Опыты В. Эггелинга в области звукозрительного синтеза созвучны тем экспериментам, которыми занимался в это время его друг Г. Рихтер. Проводя кинематографические эксперименты в поисках новой визуальности, он особое значение уделял музыке, рассматривая ее как основу для построения динамического визуального ряда. Свои фильмы он снимал на музыкальные произведения и называл их «Опусами».

История анимации немого периода знает пример, когда музыка специально писалась для фильма и его показ по условиям, выдвигаемым прокатной компанией, был возможен только с музыкальным сопровождением. В данном случае говорится о ленте Л. Рейнигер «Приключения принца Ахмеда», к которой Вольфганг Целлер¹ написал музыку еще до начала съемок, основываясь на литературном сценарии, предложенном ему режиссером. Съемки фильма начались в 1923 году, когда до появления первых звуковых лент оставалось еще 4 года. Л. Рейнигер делала режиссерскую раскадровку с учетом музыкальной партитуры, и съемки фильма шли строго в соответствии с музыкальным ритмом, распи-

санным в экспозиционных листах и секундометром, позволяющим точно определить временные промежутки в анимации. Таким образом, аниматоры не только в монтажной структуре, в построении сцен, темпоритме действия, но и в характере движения персонажей ориентировались на музыку, которая пронизывала все произведение, придавала ему эмоциональную окраску. Стремясь усилить эффект эмоционального воздействия на зрителя от изображения, снятого в технике силуэтной анимации очень скупыми выразительными средствами, Л. Рейнигер прибегла к использованию цвета, окрашивая в соответствующие цветовые гаммы методом вирирования сцены фильма.

Премьерный показ ленты проходил в сопровождении музыки, исполняемой оркестром, для которого были созданы специальные ноты с вклеенными туда кадрами из фильма.

Без музыкального сопровождения Л. Рейнигер более не мыслила своих лент. В 1928 году на экраны вышел второй ее полнометражный фильм «Доктор Дулитл и его звери», который она также снимала, ориентируясь на музыку, написанную к фильму Паулем Дессау, Куртом Вайлем и Паулем Хиндемитом.

Впоследствии Л. Рейнигер постоянно обращалась к музыке, которая вдохновляла ее и становилась поводом для создания экранных произведений. Достаточно вспомнить, что ею были сняты такие ленты, как «10 минут Моцарта» (1930), «Сиси» (1932) – десятиминутная лента, которая специально была снята для демонстрации между актами одноименной оперетты Фрица Крайслера, «Кармен» (1933) по опере Бизе, «Папагено» (1935) на музыку из оперы В. А. Моцарта «Волшебная флейта», «Цирк мечты» (1939) по опере И. Стравинского «Пульчинела», «Эликсир любви» (1939) по опере Гаэтано Доницетти².

Стремлением к созданию полноценного синтетического образа, впитавшего в себя традиции оптических иллюзий, демонстрировавших единство зрительных и звуковых ощущений, были пронизаны поиски аниматоров немого периода. Возможно, поиск способов наполнения звуком изображения был необходим, чтобы сократить дистанцию, сделать фильмы близкими и осязательными. Ведь образительная природа, которая доминировала в кинематографе немого периода, основана на зрительном восприятии. Она требовала дистанции, отстранения, тогда как звук давал движение в сторону ее сокращения, приближения к зрителю и рождал общность. При этом звук в фильме – это не набор отдельных

шумов и звуков, а организованная особым образом структура, т.е. звуковая атмосфера.

О кинематографе как способе организованного видения и слушания мира говорил в своих манифестах дозвукового периода Дзига Вертов. При этом, рассуждая о звуке, он описывал его в терминах движения, как некий динамический обладающий телесностью, видимой формой, образ. Он мыслил организацию звука подобно визуальной организации, не спонтанной или сопровождающей, подкладывающейся под изображение, но находящейся с ним в динамической взаимосвязи.

Попытка создания организованной звуковой структуры, движимой в соответствии с общим замыслом, и входящей в его изображение, рождающей с ним на основе синтеза новый тип образности, предпринималась в анимации.

В своих фильмах аниматоры искали различные приемы для достижения этого синтеза. В этой связи вполне оправдано замечание теоретика кино А. Базена, говорившего, что «Немой фильм создавал мир, лишенный звуков, вот почему появилось множество символов, призванных возместить этот недостаток». Активный поиск способов преодолеть немому экрану был предпринят аниматорами. В большинстве своем это были приемы, позволяющие изобразительными средствами компенсировать технические проблемы оптической записи звука и воспроизведения его с носителя во время проекции. Аниматорам нужно было решить проблему двойного перевода. Сначала необходимо было преобразовать звуковую волну и представить ее в графическом образе, т.е. невидимое сделать видимым. Второй этап предполагал, что зафиксированный набор звуковых графем, размещенный на оптическом носителе – пленке, должен быть преобразован в звуковую волну, причем соотносимо с одновременно проецируемым на экране изобразительным рядом – визуальным образом.

Поиски изобразительных или визуальных возможностей, открывающих способность фиксировать и воспроизводить звук, шли в трех основных направлениях.

Во-первых, это были поиски, связанные с совершенствованием технических средств и переводом звуковой волны в графическое, а соответственно и оптическое, изображение.

Во-вторых, это были поиски, связанные с разработкой собственно кинематографических средств – развитием выразительных возможностей киноязыка и поэтической киноречи.

Один из подобных приемов, направленный

на создание эффекта «звучащего» изображения, имел кинематографическую природу и составлял основу языка нового искусства. Им был монтаж, но не монтаж как склейка кадров, а монтаж как способ построения экранной речи, имеющей свою интонацию, мелодичность и фразовость. Монтажный прием проявлялся в характере чередования планов, в смене их длины и крупности.

Выразительные монтажные приемы в анимации получили развитие только в 1920-е годы. Аниматоры вслед за кинематографистами начали использовать ритмизированный монтаж для передачи звукового ощущения. В первую очередь, этот тип монтажа получил развитие в лентах режиссеров европейского авангарда, которые пытались через видимое передать невидимое, выразить в сенсорной форме то, что зритель мог воскресить из своей памяти. В фильмах музыка стала выражаться через повторы, двойные проекции изображаемых образов, смену крупности планов, через пластику их движения, темп и ритм. Образы в монтажной фразе выстраивались подобно организации слов в стихотворении, когда от чтения стихотворных строк создается ощущение ритмики, мелодии и интонации. Поток визуальных образов в фильмах так же стремился к расчленению и объединению, представляя в виде особых монтажных фраз-волн. От расположения весомого изобразительного образа, его тонального выделения по крупности в монтажной фразе, от его сочетания с другими образами-кадрами зависел вид монтажной фразы, ее темп и ритм, а соответственно ее выразительность. Во всем этом просматривалась попытка новыми способами передать присутствие музыки, позволить зрителю преодолеть барьер немоты и визуальности.

Третье направление было связано с взаимодействием и обращением к опыту пластических искусств. Не имея возможностей записывать и воспроизводить звук, художники занимались поисками визуальных аналогов звуковым образам, разработкой всевозможных изобразительных приемов, способных передать зрителю звуковые эффекты, сделать звук визуально воспринимаемым. Стремление визуальных или «немых» искусств включить в пространственное произведение временную составляющую, каким является звук, не было рождено с появлением кинематографа. Различного рода попытки предпринимались на протяжении всего периода существования изобразительного искусства.

Аниматоры, воспринимающие анимацию как оптическую графику в движении, ожившую жи-

вопись, ожившие комические рисунки, зачастую использовали опыт своих предшественников.

Самым простым способом, создающим звуковую атмосферу в кадре, являлось изображение всего того, что могло звучать – музыкальных инструментов, граммофонов и патефонов, репродукторов, мычащих коров, гавкающих собак, мяукающих кошек, звенящих будильников, колоколов, квакающих клаксонов и т.д. Порой внимание зрителей специально фиксировалось на говорящих ртах, хлопающих ладошках, бьющихся предметах, тикающих часах. Для этого использовались либо крупные планы, либо издающие звук образы, которые помещались в круглые черные картуши, так, словно они «увидены» в увеличительное стекло, усиливающее эффект звучания. Данный прием создания звуковой атмосферы основан на примитивных натуралистических подходах, апеллирующих к звуковой памяти зрителя, способной достроить, домыслить изображение, наполнить его «неслышимым» звуком. Он стимулировал активное восприятие фильма. Зритель как бы становился соавтором происходящего, воспроизводя в памяти звуки, издаваемые звучащими предметами.

При изображении «звучащих» объектов подчеркивалось то, что они не безмолвные образы, а способны издавать звуки. Их звучание и издаваемые ими звуки показывались в виде графических знаков, исходящих от естественных источников, либо звук трансформировал свой источник, внося в его изображения вибрации и расслоение контурных линий. Первоначально в лентах немого периода связь между объектом и издаваемым им звуком не была разорванной. Впоследствии с переходом к звуковому кинематографу, звук мог существовать отдельно от его источника, замещать его в экранной ткани и его образ мог не иметь визуального воплощения и представляться лишь звуковым портретом. Например, для изображения звона от дверного звонка, необходимо было показать сам дверной колокольчик или звонок и персонажа в него звонящего. С приходом звука визуальный образ может быть замещен только звуковым и нет необходимости в дублировании информации через графическое изображение.

В анимации немого периода изображаемый звук был неразрывно связан с естественным источником. Это рождало эффект синхронизма. Появление графем издаваемого объектом звука было следствием либо внешнего воздействия на объект, либо проявления внутренней энергии. Во втором случае, изображаемый звук стано-

вился признаком оживления, анимизма изображаемого образа. В обоих случаях это был звук, рожденный действием, он имел причинно-следственную природу. Таким образом, синхронность всегда связана с действенным звуком. В этом случае графемы звука появлялись в кадре одновременно с воздействием на объект. Но в анимации постепенно стали использоваться и иные подходы в изображении звука. Аниматоры начали отделять графическое изображение звука от его естественного источника. Например, графическое изображение звука в виде долетающих до персонажа изображений нот, волновых линий или слов, влетающих в его ухо, как признак того, что этот звук услышан, могло существовать отдельно от объекта, его издающего. Естественный источник звука мог вообще не показываться, оставаться за кадром. В этом случае возникала ситуация асинхронности. Графическое изображение звука, отделенное от объекта его издающего, раздвигало границы внутрикадрового и закадрового пространства. Самостоятельно существующее графическое изображение звука могло выполнять драматургическую роль, связывая эпизоды или становиться поводом к развиту действия.

Синхронизация динамической графемы звука и объекта придавало «естественность» процессу, облегчая узнавание изображенного мира и воспоминание его звуковой картины. С развитием звукового кинематографа аниматоры долго не могли отказаться от принципов синхронизма в работе со звуком. На принципах синхронизма строился звуко-зрительный ряд в лентах У. Диснея. Разрыв между звуком и образом предмета, его издающим, пришел в анимацию гораздо позже и в первую очередь благодаря опытам художников авангардной и ненарративной анимации.

Важным было то, что в пространстве анимации изображались не только реальные предметы, животные или музыкальные инструменты, звуковой образ которых имелся в памяти зрителя и во время просмотра он им дополнял увиденное, получая виртуальный звуко-зрительный синтез. На экранах изображались и самые фантастические предметы, издающие звуки. Но звукового образа у зрителя в отношении их не существовало. Подобные фантастические предметы создавались на основе синтеза имеющихся образов и представления о том, какие звуки могли они издавать. Так появляется образ звучащего механического козла-шарманки в фильмах У. Диснея. В данном случае происходило совмещение на основе несовпадения. Звук заимствовался у одних

естественных источников и присваивался другим, которые либо не обладали способностью породить звуки или воспроизводили звуки иного характера. Это создавало «кентаврическую» природу анимационного образа [2]. Фантастические персонажи, которые предлагала анимация зрителю, возникали не только на основе компиляции элементов разных форм, свойств, но и на совмещении образа и несвойственного ему звукового портрета. Фантастичность, невероятность образа создавалась и за счет нарушения привычных взаимосвязей и несовпадений. Кроме того, присвоение иного звука объекту, в реальности неспособного издавать подобный звук, создавало и комический эффект. В результате, автомобили в американских анимационных фильмах немого периода могли чихать, гавкать, свинки превращались в духовые инструменты, коровы становились ксилофонами и т.д. Все это создавало не только комические эффекты на основе несоответствия и неожиданности, но и рождало особый мир анимации, мир фантастический невероятный, построенный на принципе нарушения причинно-следственных связей и алогичности, мир нереальной реальности.

Когда появился звук, который можно было записывать на пленку, многие аниматоры не приняли его не потому, что он был «лишним», а из-за того, что он входил в структуру фильма на принципах естественного синхронизма и диктовал приоритет примитивных натуралистических тенденций. Анимация попала под влияние игрового кино, в котором звук синхронизировался со своим источником. В кинематографе раннего звукового периода утверждалась манера «разговорного кино», когда эмоции, состояние и происходящее объяснялись словами. Эти подходы вступали в противоречие с ассоциативными и метафорическими приемами монтажного периода. Анимация, ориентированная на образно-выразительный способ передачи информации, довольно болезненно и неспешно переходила на принципы «разговорного кинематографа». В результате этого перехода в анимации стали доминировать тенденции не только разговорно-актерской анимации, но и натуралистичные приемы в характере изображения. Результатом этого стало развитие эклерной стилистики.

Помимо изображения естественных источников звука, в анимационных фильмах немого периода для передачи звука прибегали к разработке всевозможных графических и конвенциональных знаков.

Сила, громкость и экспрессивность изда-

ваемого звука естественным источником звука может передаваться за счет появления в кадре надписей, оформленных соответствующим графическим образом. На громкость звука будет указывать не только их большой размер, порой, перекрывающий собой все изображение, но и их характер написания.

На фоне обычно звучавшей речи или привычного звука громко произносимые слова или громкие звуки могут писаться не строчными, а заглавными (прописными) буквами, например, «БАМ», «БУМ», «БОМ», «ТРАХ». Использование подобной формы написания придает не столько семантическую значимость сказанному или издаваемому звуку, а становится маркером того, что то или иное слово, шум или звук звучит громче обычного или громче всего остального, что звучит или звучало в кадре.

Изменение написания может указывать не только на громкость, но и на тишину. Написание звуков или слов строчными буквами и визуально уменьшенными в размере призвано передать слабое, тихое звучание «изображенного» звука. Для усиления этого эффекта и передачи, например, речи произнесенной шепотом или затухающего звука, используется графический прием в виде неоднократно повторяющихся букв внутри написанного слова или фонемы, «Цсссс», «брррррр-р-р-р».

Длительные, распространяющиеся в пространстве звуки также могут изображаться за счет как увеличения количества повторяющихся букв в слове или добавления числа начальных и конечных букв, так и анимирования, движений в пространстве кадра слов или букв. Слова или звукоподражательные сочетания букв могут «пролетать» в кадре, отлетать, отскакивать от их источника, бить по голове того, в чей адрес они обращены. Графически зафиксированный звук приобретает в анимации немого периода материальность и это может породить дополнительные комические и игровые ситуации. Например, в одном из фильмов Отто Мессера, кот Феликс отбивается от слов, сказанных в его адрес, шпагой, парируя их словно это реальные удары противника. В другом случае он отмахивается от мешающей ему спать мелодии, которая изображена в виде нотных знаков. Ноты уподобляются режиссером мухам или осам, которые роются возле Феликса. Когда же они его окончательно выводят из себя, он принимает их отгонять, орудуя хвостом, словно это мухобойка. В фильме «Ромео» мелодия песни, исполняемая возлюбленной Феликса, показана в виде выле-

тающих из окна нот. Песня любимой окрыляет Феликса, а ноты уподобляются ступенькам, по которым он поднимается к ней в башню.

Затухание звука или его возрастающая громкость создается расположением букв или слов в перспективном изображении. Соответственно, более громкие слова или звуки будут изображаться больше по размеру, а затухающие, гаснущие, будут рисоваться с уменьшением не только размера, но и размытием четкости в написании. Затухание или возрастание звука может быть изображено в одном слове за счет разномасштабности букв.

Основной способ создания звуковой атмосферы в фильмах немого периода базировался на использовании графически оформленной и введенной в пространство кадра ономастической лексики³.

Присутствие подобных графических элементов в кинематографической ткани немых анимационных фильмов было рудиментарным элементом и указывало на генетические связи анимации этого периода с рассказами в картинках и комиксами. Для подобного рода произведений включение слов в структуру изображения было онтологическим признаком данного литературно-графического вида искусства. Стоит отметить, что в ранних комиксах, выходящих на рубеже XIX-XX века, ономастическая лексика редко использовалась. На ее развитие и вариативное графическое оформление существенное влияние оказал кинематограф. Особенно активно она начала развиваться уже после появления звуковых фильмов, получив вариативные формы графического воплощения. Но толчок к этому был дан включением слов (речи) и ономастической лексики во внутрикадровое пространство фильмов. Соотнесение изображаемого звука в виде слов или ономастических с объектом, его издаваемым, т.е. служащим источником звука, требовало вариативности как самих звуков, так и внесения разнообразия в форму их графической подачи. Анализ экранных произведений немого периода позволяет объединить присутствующие в их структуре графически зафиксированные звуки в различные группы или семантические ряды.

Одной из самых многочисленных групп является группа звуков, издаваемая человеком или антропоморфными персонажами. Сюда в первую очередь относится непосредственно речь, которая в анимационных фильмах немого периода не всегда выносилась в межкадровое пространство и оформлялась в виде межкадровых

титров. Достаточно часто речь размещалась непосредственно в кадре и зачастую оформлялась в форме филактерии или выплывающего из уст говорящего персонажа «облачка или баллона», внутри которого содержалась реплика. Произносимая речь могла возникать и в филактерии над головой персонажа. В отличие от комиксов, это не значило, что сказанное является внутренней речью и неслышимо для других участников действия. В анимации любая речь, появляющаяся в кадре, воспринималась звучащей.

Стоит отметить, что порой в подаче текста внутри кадра аниматоры использовали тот же принцип, что и древнегреческие художники, делавшие росписи ваз. Произносимый текст распространялся в пространстве. В результате первые слова или звуки, произнесенные персонажем, находились от него дальше в пространстве, а последние могли буквально «прилипнуть» к губам. В анимационных фильмах слова могли по буквам или слогам «вылетать» из уст говорящего, таким образом реплика буквально распространялась, двигалась в пространстве кадра, а буквы анимировались.

Динамика речи, ее интонация и эмоциональность могли передаваться за счет изменения размера шрифта и толщины букв. Его резкое увеличение или уменьшение воспринималось как усиление или затухание звука, либо как смысловое акцентирование того или иного слова или слога. Увеличение размера букв в речи говорящего означало переход на крик, а их уменьшение, потеря четкости в написании понималось как «затухание» речи и переход на шепот. Но к подобным приемам в анимации немого периода аниматоры обращались крайне редко.

В фильмах речь, как правило, была монологовической, так как в кадре говорил почти всегда только один персонаж и совсем редко можно встретить сцены, когда изображается сначала речь одного персонажа и в том же кадре появлялись слова, сказанные другим персонажем. Изображение сложной диалогической речи не было свойственно анимации немого периода. Образующие диалог реплики разбивались и разносились на разные планы-кадры, причем не разные монтажные, а разные изобразительные кадры, при сохранении крупности плана и точки изображения. В кадре сначала говорил один персонаж и его речь фиксировалась графически. Затем она исчезала из кадра как графический элемент, а ее место заполнялось репликой, принадлежащей другому персонажу, участвующему в диалоге. Как уже было отмечено, подобные кадры встре-

чались в ранней рисованной анимации редко, так как они обладали внутренней статичностью – когда возникала в кадре воспроизводимая графически речь, персонажи в кадре замирали. Создавалась пауза для прочтения написанного. Анимационный кадр превращался в «стоп-кадр», соответственно, внутрикадровая остановка действия входила в конфликт с динамической природой анимационного изображения.

Нужно отметить, что анимация уже начала 1920-х годов стремится избавиться от переизбытка графически оформленной речи в фильме. Этот процесс протекал неравномерно в разных анимационных школах. Например, в советской анимации, рождение которой пришлось на вторую треть 1920-х годов, графически оформленная речь довольно долго сохранялась в структуре фильмов. Первые ленты советских аниматоров были перегружены межкадровыми титрами. Это привело к тому, что первые фильмы представляли собой образ «живой газеты», где количество текста доминировало над изображением. Да и изобразительные планы не были связаны между собой единым ритмом, пластикой действия. Функцию связи между ними брали на себя титры. Фактически они стали не столько служить формой передачи речи персонажа, сколько выполнять служебное назначение. Определяя роль межкадрового титра, Ипполит Соколов указывает не на то, что он передает речь, а на то что «Надписи по своему смыслу необходимы как средство для ориентировки зрителя во времени, месте, причине, качестве, степени и цели драматического действия». И далее: «Надписи есть средство экономного ведения драматического действия, способ наиболее легкой и краткой мотивировки действия в целом и поступков отдельных действующих лиц» [4].

Даже с приходом звука в анимацию советские аниматоры продолжали включать в структуру фильма межкадровые титры, только теперь они выполняли функцию комментаторского голоса, который должен был присутствовать за кадром. Если речь персонажей была слышимой и не дублировалась титрами, то закадровая речь по-прежнему оформлялась графически в виде поясняющих титров. Такие приемы сохранялись в советской анимации да начала 1940-х годов.

Но если американские аниматоры достаточно быстро сообразили, что графически оформленная речь тормозит действие, лишает его динамики, внутреннего развития, то в советской анимации к речи, а соответственно и к титрам было иное отношение. И эта разница опреде-

лялась культурной традицией, формирующей отношение к слову, а тем более слову зафиксированному. Возможно, уважением к слову, значимостью зафиксированной речи, литературоцентричностью русской культуры определяется и то, что советские аниматоры долго сохраняли присутствие титров в структуре фильмов и тем, что их фильмы в немой период содержали достаточно большое число графически зафиксированной звучащей речи. Стоит отметить, что отечественные кинематографисты очень критически относились к использованию титров и многие из них понимали, что излишнее увлечение титрами разрушает не только логику кинематографической речи, пластику визуального высказывания, но и не позволяет развиваться кинематографическому мышлению [3, с. 50].

Аниматоры стремились заменить речь выразительным движением, а если и использовали ее, то сильно редуцировали. Высказывания лишались повествовательности. В используемой графически оформленной речи постепенно стали доминировать смысловое и эмоционально-интонационное начало. И в этом плане особую роль стало играть то, как было написано слово, его размер по отношению к кадру, графическое выстраивание фразы, членение ее на отдельные слова, или слова на слога или отдельные буквы. Все это были визуальные приемы, заставляющие графическую речь не только звучать, но звучать с определенной интонацией и смысловыми акцентами.

Помимо графически оформленной речи в анимации немой периода в пространство кадра вводились эмотивные звуки – восклицания, возгласы, вздохи, выкрики и т.д., а также физиологические звуки – храп во время сна, чихание, кашель. Эмотивные и физиологические звуки оформляются графически, но могут представляться звукоподражательными словами. Сила звука передается через размер графических знаков и их начертание. Эмотивная речь всегда имела интонационную окраску, передаваемую через характер изображения, размер и форму конвенциональных знаков.

С появлением звукового кинематографа, из пространства анимационных фильмов фактически исчезла графически оформленная речь персонажей, она сохранялась только в том случае, когда ее присутствие было частью художественного замысла. На этом фоне эмотивные звуки в анимации звукового периода встречаются достаточно часто, особенно в лентах комической направленности, в телевизионных анимационных шоу, в рекламной анимации. В последние годы в связи с

развитием тенденций полистилийности, коллажности и многослойности анимационной структуры присутствие графически оформленной речи и эмотивных звуков воспринимается как проявление тенденций мультимедийности в анимации.

Другую группу графически оформленных звуков составляли те, что издаются животными – мяуканье, гавканье, ржание, рычание, бляение, мычание, жужжание, квакание и т.д. Сила их звучания передавалась графическими средствами – размером и характером написания.

Третью группу звуков, уже не столь многочисленную, но все же постоянно присутствующую в фильмах, составляли те, что порождаются предметами или музыкальными инструментами. Анализируя характер изображения данных звуков, стоит отметить, что звучание тех или иных музыкальных инструментов показывалось, как правило, не за счет использования ономапей, а замещались изображением нотных знаков, которые могли носить абсолютно произвольный характер и не соответствовать никоим образом правилам фиксации музыки на нотном стане. Звуки, издаваемые предметами, т. е. органические шумы и механические звуки, например, тиканье часов, звонок будильника или звон колокола, работа мотора машины, скрип двери и т.д., фиксировались в виде графически оформленной ономапейческой лексики или отдельных букв, которые довольно часто сопровождалась или дополнялись графическими элементами – черточками, штрихами, зигзагами и т.д., отлетающими, расходящимися от естественного источника звука.

Немногочисленную группу составляют графически оформленные шумы, связанные с природными стихиями, например с шумом ветра, громом, или с рассеением воздуха в процессе быстрого движения. В большинстве случаев эти шумы представлены графическими формами

в виде повторяющихся, динамических линий, штрихов, а также дополненные звукопродражательными словами, имеющими соответствующее графическое изображение. Причем, словесный план появляется только в том случае, когда звук сильный и отчетливый, когда его наличие необходимо было подчеркнуть, а сам звук нес на себе семантическую нагрузку и является важным компонентом действия.

Звуковая картина борьбы, потасовки, драки находит воплощение в спиралеобразных или зигзагообразных, резких линиях, в появляющихся графически зафиксированных звуках ударов, звездочках, размер которых так же зависел от интенсивности происходящего.

Нужно отметить, что введение звука во внутрикадровое пространство в виде графических знаков, дополнительное акцентирование внимания на создании звуковой атмосферы и показе естественных источников звука, приводило к загромождению визуального ряда, замедляло развитие действия, усложняло восприятие. Это стимулировало режиссеров к отказу от включения в пространство кадра речи, ограниченному использованию графических форм для передачи звука, мыслей, чувств. Со временем аниматоры научились замещать графические знаки средствами визуальной выразительности киноязыка, основу которого составляли пантомимное движение и монтажные принципы.

Нужно отметить, что с появлением звука в анимации не все приемы его графического изображения исчезли. Даже при звуковом сопровождении художники охотно дополняют изображения графическими знаками звуков и ономапейческой лексикой. При этом, в звуковой анимации она становится еще более выразительной, получая свою разработку и развитие.

Примечания

¹ На премьерных показах в Берлине, Лондоне и в Париже В. Целлер по просьбе Л. Райнигер сам дирижировал оркестром.

² Фильмы «Цирк мечты» и Л. Райнигер не был завершен из-за начавшихся в Европе военных действий.

³ Ономапея – слово, являющееся звукоподражанием, образованное за счет фонетического уподобления неречевым звуком комплексов.

Ссылки

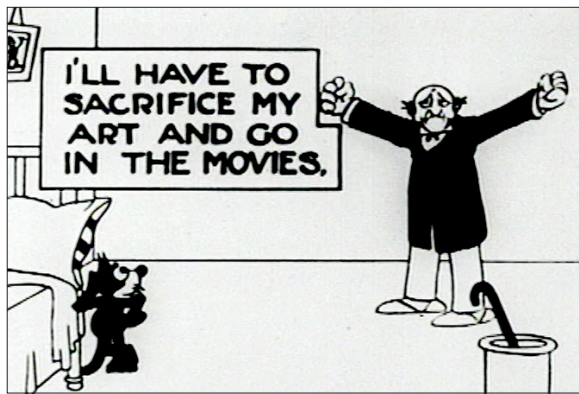
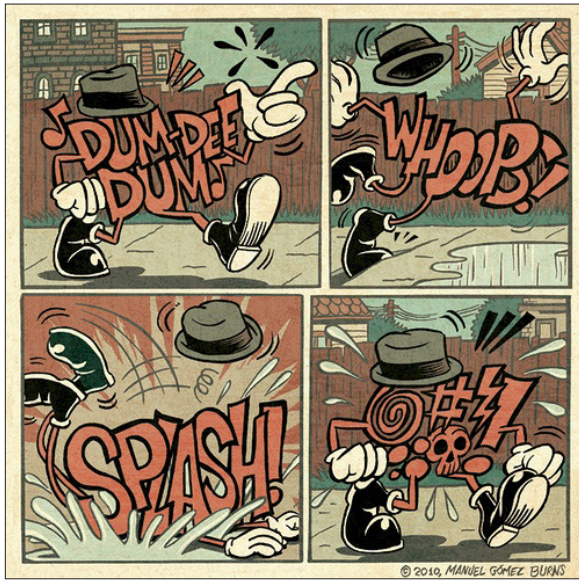
1. O'Konor L. Viktor Eggeling: 1880–1925: Artist and film-maker: Life and work. Stockholm: Almqvist

and Wiksell, 1971.

2. Кривуля Н. Г. Анимационный персонаж. Москва: Аметист, 2015. / Krivulia N. G. Animatsionnyi personaj. Moskva: Ametist, 2015.

3. Пудовкин В. Собр. соч. в 3 т. Москва, 1974. Т. 1. / Pudovkin V. Sobraie sochinenii v 3 t. Moskva, 1974.

4. Шерель А. Аудиокультура XX века. История, эстетические закономерности, особенности влияния на аудиторию. Москва: Прогресс-традиция, 2004. / Sharel A. Audiokel'tura XX veka. Istoria, esteticeskie zakonomernosti, osobennosti vliianiia na auditoriiu. Moskva: Progress-traditsiia, 2004.



Кот Феликс едет в Голливуд. О. Мессмер, П. Салливан, 1924.



Impactul imaginilor audiovizuale asupra structurii teatrului modern¹

Rezumat

Impactul imaginilor audiovizuale asupra structurii teatrului modern¹

Odată cu evoluția tehnologiilor digitale, universul spectacolului teatral cunoaște un nou val al invaziei imaginii audiovizuale. Aproape peste un secol de la primele încercări de introducere a elementelor limbajului cinematografic, oamenii de teatru propun noi posibilități de includere a imaginii filmice (video) în structura spectacolului, lărgind spațiul și timpul desfășurării acțiunilor dramatice. Fiind mai performante și valorificate la maximum, ele au generat și unele noi forme de teatru, precum teatrul media, teatrul vizual.

Tendința spre modernizarea spectacolului prin impunerea secvențelor video adesea schimbă optica spectacolului tradițional. Printre experimentele în acest context se înscriu spectacolele teatrelor din Polonia: Hamlet în regia lui Krzysztof Garbaczewski, Cine se teme de Virginia Woolf? al regizorului Grzegorz Wisniewski, spectacolele Hommage a Chagall și Metamorfoze ale regizorului Adolf Weltschek; spectacolul din spațiul românesc Între noi totul e bine în regia lui Radu Afrim, spectacolul Regele Ubu de Slava Sambriș și cele prezentate în cadrul BITEI 2016.

Având un impact semnificativ asupra limbajului teatral, precum și în structura spectacolului modern, prezența audiovizualului provoacă un fenomen demn de cercetări sub diverse aspecte.

Cuvinte-cheie: spectacol, limbaj teatral, imagini video, imagini filmice, proiecții.

Summary

The impact of audiovisual images on the structure of modern theater

With the development of digital technologies, the universe of theatrical performance knows a new wave of visual image invasion. Almost a century from the first attempts to introduce elements of cinematic language, theater people offer new opportunities for including movie images (video) in the performance structure, expanding the space and time of the dramatic actions. Being more sophisticated and used at maximum, they have generated some new forms of theater, such as media theater and visual theater.

The trend toward the modernization of the performance, by imposing video sequences, often change the optics of the traditional performance. Theater performances of the theatres from Poland: Hamlet by Krzysztof Garbaczewski, the performances Hommage to Chagall and Metamorphosis by director Adolf Weltschek; the Romanian performances Everything is Well between Us by Radu Afrim, the show King Ubu by Slava Sambriș and the ones presented within BITEI 2016 are among the experiments in this context.

Having a significant impact on the theatrical language, as well as on the structure of modern performance, the presence of the audio-visual causes a phenomenon worthy of research under various aspects.

Key words: performance, theatrical language, video images, filmic images, projections.

¹ Articolul a fost realizat în cadrul bursei de cercetare **Thesaurus Poloniae** oferite de Ministerul Culturii și Patrimoniului Cultural al Poloniei și Centrul Cultural Internațional din Cracovia, Polonia.

Odată cu evoluția tehnologiilor digitale, universul spectacolului teatral cunoaște un nou val al invaziei imaginii audiovizuale. Aproape peste un secol de la primele încercări de introducere a elementelor limbajului cinematografic, oamenii de teatru propun noi posibilități de includere a imaginii filmice (video) în structura spectacolului, lărgind spațiul și timpul desfășurării acțiunilor dramatice. Fiind mai performante și valorificate la maximum, ele au generat și unele noi forme de teatru, precum teatrul media, teatrul vizual.

În prezent, acest fenomen este tot mai des aflat în vizorul criticii teatrale [1; 5; 6]. Teatrológul german Hans-Thies Lehmann în monografia sa se referă în mod direct și la „Mediile în teatrul postdramatic”, delimitând câteva forme de aplicare a mediilor în teatrul contemporan, clasificându-le în următoarele categorii: „întrebuințare *ocasională*, dar care nu este fundamental definitorie pentru concepția teatrală (simpla folosire a mediilor); fie că ele slujesc drept *inspiration* pentru teatru, pentru estetica sau forma lui, fără ca tehnica mediatică să joace un mare rol în spectacolul propriu-zis; fie că ea este *constitutivă* pentru anumite forme de teatru (Corsetti, Wooster, Jesurum). În sfârșit, teatru și arta mediilor se pot întâlni sub formă de *instalații*...” (1, p. 320).

Dina Godar în cartea sa „Художники, визионеры, циркачи: очерки визуального театра” (Pictori, vizionari, artiști de circ. Schițe despre teatrul vizual) [5] scoate în evidență noile formule de teatru, apărute odată cu teatrele *underground* din Sankt Petersburg¹, printre care și Teatrul Ingineresc Rusc AKHE, care a evoluat pe formule combinate cu proiecțiile video. Autoarea dedică un capitol aparte teatrului video și media [5, p. 157-180], în care vorbește despre experimentele teatrale din Rusia, precum și a spectacolelor din străinătate montate de maghiarul Victor Bodo, germanii Frank Castorf și Heiner Goebbels („Eraritjatjaka – musee des phrases”, 2004), canadianul Robert Lepage („Lipsynch”, 2007, Compania multidisciplinară Ex Machina), francezul Eric Lacascade (monospectacolul „Pour Penthesilee”) și alții, unde noile tehnologii sunt plasate în prim-plan și au un rol determinativ în structura spectacolului.

Dintr-un alt racursiu al funcțiilor imaginii video în structura spectacolului privește criticul Oleg Ziņov în articolul „Video în teatru: instrument și metaforă” [6]. Autorul rus propune o clasificare a modalităților de utilizare a imaginilor video pe scenă în patru categorii: 1) video ca text – cele mai răspândite proiecții, în special în programele festivalurilor internaționale de teatru, unde titrele (traducerea) dețin elementul de primă necesitate în înțelegerea spectacolelor străine. Prelevate de la cinematograf,

acele casete cu titre din filmele mute sunt adaptate pentru a transmite traducerea textului dintr-o limbă străină; 2) video ca reality-show – unde camera de luat vederi urmărește pas cu pas personajele spectacolului; 3) video ca scenografie – proiecțiile devin elemente aparte în scenografia spectacolului sau o înlocuiesc complet și 4) video – prim-planuri. Fiecare categorie este analizată în baza spectacolelor străine (europene) „nu doar din considerentul că teatrele europene operează cu proiecții video mai des, ci din considerentul că acolo această utilizare este cu mult mai motivată/argumentată” [6].

Vom încerca și noi să urmărim influența imaginilor asupra structurii spectacolului modern și funcțiile proiecțiilor pe baza mai multor spectacole, în special a celor din străinătate, aflate în turnee în Republica Moldova, cele jucate în cadrul Festivalului BITEI, cunoscute publicului nostru, precum și a teatrului european, cu predilecție a celui polonez, care prezintă un fenomen interesant în peisajul teatral european și universal. Nume precum cele ale măștrilor Cristian Lupa sau Krzysztof Warlikowski și Grzegorz Jarzyna, „responsabili de revoluția ce a avut loc în teatrul polonez la trecerea dintre milenii” [2, p. 174], recunoscuți azi drept clasici. Unul dintre forurile teatrale, care adună într-o competiție spectacolele poloneze la sfârșit de an, este Festivalul Național „Boska Komedia” din Cracovia. Ediția din 2015 a Festivalului avut spectacole montate în bunele tradiții clasice, precum și montări controversate, care pretind spre calificativul modern (novosensy). Tendințele moderne ale teatrului vizează, mai întâi de toate, forma care schimbă și accentele în conținutul lui.

Tendințele teatrului contemporan spre modernizare se impun și prin elementele video. În acest context se înscriu spectacolele montate la „Norodowy Stary Teatr” din Cracovia, unul dintre cele mai vechi teatre, cu tradiții bine formate. Însă, după venirea la conducere a regizorului Jan Kalita, care „a deschis scena spre pop-cultură și a orientat aluziile ei directe către contemporaneitate” [2, p. 174], cea mai impunătoare scenă cracoviană își schimbă radical conceptul, revizuinđu-și tradițiile și pășind pe calea experimentelor cu formule moderne de montare/prezentare a textului dramatic.

Spectacolul „Hamlet” (premierea 15 iunie 2015), jucat în cadrul Festivalului „Boska Komedia”, prezintă o inedită viziune a textului shakespearean în concepția regizorului Krzysztof Garbaczewski, este „considerat drept anarhist al scenei” [2, p. 182]. Garbaczewski este un regizor care „gândește, în primul rând, în straturi vizuale; în multe dintre spectacolele sale, actorii sunt despărțiți de public printr-un ecran pe care urmărim interpretii mare parte din

timp. Videoul nu este însă folosit aici pentru a încadra sau a scoate în evidență amănunte, așa cum se întâmplă de obicei. Camera se mișcă permanent de la actori la obiecte, ducând la o alegere aleatorie a ceea ce putem vedea” [2, p. 182]. „Hamlet”-ul lui Garbaczewski surprinde spectatorul cu o nouă formulă stilistică de prezentare. Acțiunea spectacolului se petrece nu doar pe scena tradițională. Personajele trăiesc/acționează în cele mai inopinate locații. Depășirea perimetrului scenic se extinde anume prin intermediul imaginilor audiovizuale, precum și prin camerele de luat vederi, instalate în holul teatrului, în stradă, în încăperi adiacente scenei. Astfel, personajele au o libertate de mișcare în spațiu (tatăl Ofeliei apare în sală prin fereastra de la etajul întâi al teatrului, care dă în stradă, urcându-se pe o scară etc.). Scenografia prezintă câteva elemente componente care conțin și un sens simbolic. Pereții înalți ai scenei sunt căptușiți cu cranii (o metaforă la o societate ridicată pe trupuri), dotată cu un ecran mare în mijloc pe care sunt proiectate periodic imaginile în direct surprinse de camerele de luat vederi, ce urmăresc personajele care ies din scenă. În afară de marele ecran care este și o oglindă în care se reflectă acțiunile personajelor, în mijlocul scenei se află un bazin cu apă prin care trec protagoniștii. În fața bazinului se întrevede harta Europei, ce va ieși în evidență când se va umple de sânge. O inimă mare, un alt element al scenografiei, fiind rănită, va tot sângera, iar sângele va cuprinde întreaga Europă...

În cadrul Festivalului de Teatru „Boska Komedія” 2015 au fost prezentate și alte spectacolele semnificative din perspectiva utilizării proiecțiilor digitale, precum „Plac Bohaterow” (Piața eroilor, premiera martie 2015) al lui Cristian Lupa după piesa lui Thomas Bernhard, mare dramaturg și romancier austriac, montat la Teatrul Național Dramatic din Vilnius. Notoriul regizor polonez a acceptat invitația teatrului lituanian, fiind tentat de posibilitatea de a lucra în orașul unde a creat și scriitorul polonez Adam Mickiewicz, și pentru ultima piesă a lui Bernhard (scrisă în 1988), în care se împletesc câteva teme destul de actuale: dușmanii societății, emigrația, holocaustul. Lupa utilizează cu multă atenție proiecțiile pentru a sugera locul desfășurării acțiunii. Dacă în prima parte a spectacolului decorul tradițional evidențiază odaia profesorului, atunci, în următoarele două părți, proiecțiile devin un element al scenografiei, care prezintă peisaje concrete, selectate în vechiul Vilnius, acea presupusă piață a eroilor, cu freamătul liniștit al frunzelor, cu trecerea norilor, cu zborul păsărilor etc.

În structura spectacolului „Cine se teme de Virginia Woolf?” al regizorului Grzegorz Wisniewski, periodic rulează secvențe din filmul de animație cu

Mickey Mouse. Cadrele incluse au funcția de fragmentare a acțiunii pentru a introduce pauze și a pune unele puncte în discursul personajelor. Or, secvența care mereu se repetă are și un sens simbolic, sugerând un labirint, un cerc vicios de unde nu pot să se elibereze relațiile cuplului, aflate într-un impas.

Formele de combinare a elementelor teatrale cu proiecțiile video pentru a face trimiteri la realitate, pentru redarea atmosferei, a stării spirituale sau pentru a configura spațiul acțiunii au pătruns deja în teatrul polonez. Aceste componente structurale conferă pieselor noi dimensiuni artistice. Printre spectacolele ce au surprins publicul printr-o viziune metaforică-simbolică, create cu suportul tehnologiilor digitale și inspirate din limbajul cinematografic, sunt cele ale regizorului Adolf Weltschek – „Hommage a Chagall”, „Przemiany” (Metamorfoze), „Aksamitny Królik” și altele – montate la teatrul „Groteska” din Cracovia. În special, spectacolele „Hommage a Chagall” și „Metamorfoze”, apreciate înalt de critica de specialitate, s-au impus prin modalități inedite de expresie teatrală. Ultimul este îmbogățit cu o gamă de elemente oferite de dansul contemporan (dansurile din spectacolul „Metamorfoze” sunt regizate de coregrafa britanică Caroline Finn), de muzică, dar și de cea a mijloacelor audiovizuale, secvențe de animație realizată de Pawel Weremiuk.

„Hommage a Chagall” (2009) este un omagiu adus marelui pictor avangardist al secolului al XX-lea, autorul unor pânze inspirate din folclorul ebraic și îmbinate cu elemente din realitatea cotidiană. Concomitent, spectacolul este și un imn al iubirii, care e în stare de-a depăși toate absurditățile social-politice ale lumii reale. Or, Chagal este surprins prin temele sale caracteristice, prin motivele mitologice (cu trimiteri directe la boul și cocoșul, prezenți în cele mai diverse forme). Un loc aparte în viața lui a avut-o marea dragoste față de Bela, fiind și o sursă de inspirație și un imbold pentru creație. Fundalul acestei povești devin evenimentele istorice ale secolului al XX-lea, peisajul social-politic și cultural, creat prin proiecțiile video. Imaginile ne transferă în universul simbolic-metaforic al artistului din Vitebsk. Originalitatea operei lui Chagal, precum și biografia sa, destinul său creator au fost în atenția cineaștilor, chiar și cea a animatorilor care au realizat filmele: „Страсти по Шогалу” („Patimi după Chagal”, 2006) regia lui Andrei Melnikov și „Jacob s Ladder” („Scara lui Iacob”, 1993) în regia lui A. Turkus și A. Shelmanov.

Pentru punerea în scenă a spectacolului, regizorul Adolf Weltschek apelează la scenografa Małgorzata Zwolińska, a cărei activitate de creație este legată anume de arta filmului. Este prima ei experiență în

teatrul de păpuși, care o ademenește prin miracolul său. Impresionează virtuozitatea mânării acestui amalgam de elemente teatrale (jocul actorilor, măști, păpuși) în combinație cu imaginile video (animație Pawel Weremiuk) prin intermediul a două proiectoare. În scenă *prind viață* tablourile lui Chagal, iar pe paleta pictorului dansează personaje, totul în ritmurile muzicii ebraice, prefigurând o atmosferă specifică. Un spectacol original, bazat pe imagine, plastică (coregrafia Katarzyna Skawinska), muzică (compozitor Roman Opuszynski), unde toate elementele sunt supuse unui concept audiovizual multidimensional.

Colaborarea regizorului Adolf Weltschek cu scenografa Małgorzata Zwolińska va continua și la alte spectacole în care demersul artistic va face corp comun cu proiecțiile video, inclusiv cu secvențele de animație. Astfel se va contura puntea de legătură a creatorilor cu cea de a șaptea artă, precum și o influență directă a limbajului filmic asupra celui teatral.

„Przemiany” (2014) este un alt spectacol creat prin concursul unor modalități de expresie a limbajului – prin plastică, dans, mișcare, muzică și imagini proiectate. Aici întreaga scenă, fiind acoperită cu o pânză transparentă, după care joacă actorii, se transformă într-un ecran. Se formează iluzia unui ecran enorm (ecranul omenirii) pe care se perindă una după alta secvențele ancorate în diverse timpuri și epoci, demonstrând mersul istoriei. Cele 17 secvențe /nuvele constituie o incursiune în istoria omenirii, începând cu apariția vieții pe pământ și urmându-și cursul în timp, dezvăluindu-și respectiv toate aspectele sale. Totul este într-o veșnică mișcare și transformare. Mișcarea înseamnă viață, iar viața constă dintr-o continuă luptă a contradicțiilor, idee revalorificată prin mijloacele limbajului teatral.

Spectacolul prezintă interes și din punctul de vedere al referințelor la istoria și cultura universală, la mituri și legende. Prin „citarea” originală a miturilor lui Orfeu și Euridice, mitul Arcadian și opera lui Shakespeare se argumentează „roata istoriei”, care revine de fiecare dată la lupta contrariilor dintre alb și negru, frumos și urât, dragoste și ură, viață și moarte. „Metamorfoze” ar putea fi inclus în tradiția bogată de forme ale teatrului polonez, cu referire la spectacolele cunoscuților artiști precum Tadeusz Kantor, Jerzy Grotowski și Leszek Madzik.

Tot acest cuplu, Weltschek – Zwolińska, montează la Teatrul „Groteska” și spectacole pentru copii: „Aksamitny Królik, Ania z Zielonego Wzgorza” și altele, la fel adresându-se la formule de combinație cu imaginile animate. „Aksamitny Królik” (2011) este pus în scenă după cea mai cunoscută lucrare „The Velveteen Rabbit” (1922, „Iepurașul de pluș”) a autoarei de carte pentru copii din Marea Britanie, Mar-

gary Williams (1881–1944). Spectacolul utilizează animația obiectelor tradiționale (precum este divanul cu ochi mari, cu gură mare care poate să înghită jumătate din odaie...), făcându-le să zboare, să ardă în flăcări etc. În „Ania z Zielonego Wzgorza” proiecțiile au un rol de element al dramaturgiei. Spectacolul începe cu imaginea venirii trenului, care o aduce pe Ania într-un nou spațiu, într-o nouă viață.

Proiecțiile video, tot mai des utilizate în spectacolul contemporan, devin un element al poeziei teatrale prin înlocuirea scenografiei tradiționale precum în spectacolul „Calineczka – piezwykle przygody” („Degețica”, 2009) sau se includ ca element al dramaturgiei. În multe spectacole imaginea video formează un întreg conglomerat de spații, motive, simboluri etc., care întregesc structura dramatico-stilistică. Astfel, în spectacolul „Porwanie Baltazara Gabki czyli Smok and Roll” („Răpirea profesorului Baltazar sau Dragonul”, 2010), regizorul Lech Walicki își propune să distrugă stereotipurile despre aventurile Dragonului Wawel și echipa sa, formate de seriile de animație². Încercând să dea noi valențe romanului lui S. Pagaczewski, autorii apelează la un bogat arsenal de forme de exprimare – măști, secvențe de animație, muzică live, plastică –, toate fiind cristalizate într-o structură monolită. De aici și cele două ecrane cu imagini proiectate ce devin o a doua sursă de completare a spectacolului cu simboluri și metafore. Iar al doilea moment sunt apelările la genul muzicalului, cu un trio muzical care interpretează muzică live. Astfel, spectacolul „Porwanie Baltazara Cabki czyli smok and roll” este o istorie detectivă în stil rock, inspirată din poveștile scriitorului pentru copii Stanisław Pagaczewski. Soundtrack-urile sunt piese muzicale (titluri populare) din repertoriul formațiilor muzicale cunoscute The Jackson 5, The Doors, Rolling Stones, Pink Floyd, Beatles sau Elvis Presley.

Aspirația de a introduce în limbajul teatral elementele video ne-o demonstrează și actuala ediție a Festivalului BITEI 2016, unde majoritatea spectacolelor apelează la proiecții, nemaivorbind de ecranul cu titre în română și engleză. În mod evident aceste experimente în domeniul limbajului teatral, precum și în structura spectacolului, când o parte din acțiune este transmisă prin intermediul ecranului ca un show televizat, sunt caracteristice teatrelor independente. Tendința devine evidentă și în teatrele din spațiul ex-sovietic, fapt ce ne demonstrează ediția actuală a BITEI-ului. Spectacolul „Nisipul din urne” (Sand From the Urns) în regia lui Oleg Melniciuc, a Laboratorului de Teatru Independent din Cernăuți, Ucraina, e creat pe baza operei lui Paul Celan³ și urmărește istoria vieții lui, peregrinările prin diverse spații. Pe parcurs se fac trimiteri și la textele lui Osip Mandelstam,

Franz Kafka, picturile lui Marc Chagall, prezentate prin secvențe din filmele de animație. Aici proiecțiile video (Grigori Kogos) sunt mai mult o metaforă.

În spectacolul „Portocala mecanică” a Teatrului Liber din Tbilisi, Georgia (inspirat din nuvela omonimă a lui Anthony Burgess), în regia lui Avtandil Varsimashvili, scenografie Mirian Shvelidze, sunt prezentate câte două monitoare pe de o parte și alta a scenei, pe care se proiectează cadre documentare din timpul războiului din Georgia. Aceste imagini pre-dispun publicul care abia intră în sală spre un anumit tip de mesaj, la o anumită atmosferă încă înaintea începerii spectacolului. Grație acestor imagini, acțiunea spectacolului este plasată într-un timp și spațiu concret, amplificându-i-se dramatismul. În a doua parte a spectacolului, imaginile video își schimbă rolul, devenind un reality-show. Personajele, cei patru tineri, prinși și arestați pentru vandalism și violențe, sunt urmăriți pe rând de camera de luat vederi. Prezentăți în prim-planuri, ca sub un microscop, tinerii ajung un material de studiu (analizându-se acțiunile, reacțiile, trăirile lor din punct de vedere psihologic) în vederea selectării celui mai adecvat individ pentru experimentele ulterioare. Până la urmă, cel desemnat devine personajul principal care manipulează cu oamnenii prin intermediul televiziunii...

În spațiul românesc, de asemenea, putem urmări spectacole în care se apelează la proiecțiile audiovizuale. Printre spectacolele din această categorie este și cel al Teatrului Național din București „Între noi e totul bine” în regia lui Radu Afrim, după textul scriitoarei poloneze Dorota Masłowska, cunoscută în special pentru proza ei. În mijlocul unui haos cotidian (un decor suprasolicitat de obiecte second-hand..., scenografie Irina Moscu) se află un ecran pe care sub genericul „Telecinemateci” (un citat al emisiunii TV române) va fi proiectat filmul „Calul care mergea călare”, un titlu absurd, dar cu multe premii!!!, o trimitere directă la pop cultură, precum și la absurditatea vieții pe care o duc personajele spectacolului. Pentru a argumenta cât mai evident această parabolă politică, regizorul apelează la diverse mijloace stilistice, precum și la păpușa teatrală – o pasăre adusă într-o cutie și hrănită cu toate *invențiile* lumii contemporane (prafuri, sucuri, geluri etc.), până când nu moare... ca o metaforă la întreaga producție modificată genetic...

„Variațiuni pe modelul lui Kraepelin” (de Davide Carnevali) montat de Alexandru Dabija la Teatrul Național din Iași scoate în prim-plan problemele senilității și ale degradării personalității (prin boli, precum Alzheimer). Pornind de la ideea autorului, care și-a propus să scrie „istoria personală a unui om pe cale să-și piardă parcursul logic al vieții și, prin urmare, propria identitate”, regizorul urmărește per-

sonajul din câteva perspective. Pentru a reprezenta amintirile și fanteziile tatălui senil sunt utilizate proiecțiile video (video design Andrei Cozlac). Spațiul scenic reprezentând apartamentul în care locuiesc tatăl bolnav și fiul său, care îl îngrijește, este invadat de ecrane. În primul rând, ecranul TV la care bătrânul privește filme documentare despre istoria țării... Alt ecran, plasat în centru, pe parcurs are mai multe roluri: de la oglinda propriu-zisă în care nu se mai uită bătrânul, până la oglinda vieții, prin secvențele proiectate din viața personajului. Tot ea se transformă în fereastra prin care urmărim ce se întâmplă în studioul medicului psihiatru, care încearcă să imprime amintirile bătrânului pentru cercetările sale...

Și în teatrele dramatice din Republica Moldova se recurge la tehnologiile digitale. Ecranul, care a intrat în viața omului încă din anii '50 ai secolului trecut, n-a fost uitat de dramaturgia noastră contemporană. Iar odată cu prezența acestui obiect de primă necesitate pentru funcțiile sale de informare, distractivă și didactică, pe scena teatrelor au fost aduse și imaginile televizate (audiovizuale) care au devenit un component al dramaturgiei spectacolului, o identificare a timpului și a personajelor cu referire la lumea lor spirituală. Acest melanj a dat naștere teatrului documentar sau spectacolelor ce respectă „principiile documentarismului”. Nu ne propunem să facem o trecere în revistă a tuturor spectacolelor unde s-au utilizat într-un mod sau altul proiecțiile video, acestea fiind analizate anterior [3]. Vom aminti că printre primele spectacole în care apare televizorul – ca personaj aparte – a fost „Revine Marea Sarmațiană și ne întoarcem în Carpați” după piesa lui Nicolae Negru, montată de Emil Gaju la Teatrul „Alexei Mateevici”. Apoi acest motiv este repede preluat și continuat în spectacolele documentare (precum „Noi” (1994) de Mihai Fusu montat la „Luceafărul”), ca un element ce argumentează un timp și un spațiu concret. Astfel, proiecțiile video în teatrul moldovenesc vin prin spectacolul documentar. Și aceste proiecții erau imaginile timpului. Cu referire la cele patru modalități de utilizare a proiecțiilor video în spectacol, specificate mai sus de Oleg Zințov, am mai putea vorbi și de imaginea video ca document aparte, document al epocii, al timpului ca în spectacolul „Portocala mecanică” al georgienilor. El poate fi tratat și ca o metaforă, și ca text. Cu toate acestea, el face parte dintr-o altă categorie de text audiovizual și duce în sine o altă încărcătură semantică și estetică. Proiecțiile digitale în spectacolul „Regele Ubu”, montat la Teatrul „Eugene Ionesco” de Sandu Sambriș, au alte scopuri artistice. Acele jocuri de lumini și figuri geometrice, pătrate și dreptunghiuri, sunt ca un fundal pe cortina trasă, precum și pe peretele din față, ocupând întregul

spațiu scenic. Aici imaginile întregesc scenografia spectacolului cu elemente caracteristice unor spații unde se desfășoară acțiunea. Prima imagine este cea a vulturului alb expusă în timpul paradei militare și al asasinării regelui Boreslaw. O altă imagine semnificativă este... chipul lui Hristos. În secvența când căpitanul polonez vine să ceară ajutor de la țarul rus, înconjurat de preoțime... și-l face sublocotenent în detașamentul de cazaci. Audiența la țar se încheie cu imnul „Боже, царя храни...”. Semnificative sunt și prim-planurile lui Ubu, proiectate periodic pe ecran, atunci când terorizează un nobil polonez, apoi când meditează etc. Ecranul se transformă și într-un ecran al televizorului, unde sunt transmise știrile despre evenimentele ce au loc în Polonia. Așa, în structura spectacolului sunt incluse două reportaje TV – primul despre capturarea țării de către Ubu și refugiul familiei regale în munți. Al doilea reportaj este cel din timpul luptelor armatelor polone și cele rusești, când Ubu comentează ceea ce se întâmplă, chemând polonezii înainte – înapoi..., singur fiind deusolat. Și un interviu cu un țăran dintr-o localitate în preajma Varșoviei care a trecut prin procedura de colectare a taxelor. Bietul om povestește cum i-a fost omorâtă familia și cum a reușit să scape viu... Pe ecran apar în prim-plan corespondenta și cameramanul cu camera de luat vederi, a căror imagini sunt direct proiectate pe ecranul din scenă. Aceste inserții video ale prim-planurilor fețelor personajelor, aflate în diferite stări, sunt niște accente care impresionează spectatorul. La fel, pe ecran apar și imaginile spectatorilor din sală.

Prin proiecțiile digitale se redau și fenomenele naturii, precum ar fi ninsoarea în munți, unde Ubu se refugiază. Or, fulgii în cădere se transformă într-un univers cosmic prin care trec personajele în finalul spectacolului, meditănd despre viață. Ultimele cuvinte ar fi: „ce țară frumoasă e Polonia. Dacă n-ar exista Polonia, n-ar exista nici polonezii...”

În spectacolul „Casa mare” (premiera aprilie 2016) după Ion Druță, montat de Alexandru Cozub la Teatrul Național „Mihai Eminescu”, proiecțiile (scenografie Iurie Matei) pe care le urmărim prin cele două ferestre ale „casei mari” ne sugerează trecerea timpului: primăvara, vara, toamna prin vânturi, zborul păsărilor și căderea frunzelor...

În acest context, nu putem să trecem cu vederea nici spectacolele pentru copii, fiind primele care au apelat la imaginile audiovizuale în structura lor dramatică. Proiecțiile sunt implementate și în teatrul de păpuși, precum spectacolul lui Daniel Stanciu „Fata babei și fata moșneagului” la „Țândărică” (București) [4] sau „Motanul încălțat” la Teatrul „Gulliver” din Galați. La Teatrul „Licurici” din Chișinău, ima-

gini de animație au spectacolele „Steaua lui Guguță” [4] și „Frumoasa adormită”, ambele în regia Danei Strungaru, scenografie Angela Josan.

Pentru a lărgi hotarele spațiale, în structura spectacolului „Steaua lui Guguță” au fost încorporate două fragmente de proiecții cinematografice la începutul și spre finele spectacolului. La început, imaginile video ne prezintă universul cosmic, unde se prefigurează planeta Pământ pe care pășește mândru Guguță, în chipul căruia surprindem unele trăsături specifice scriitorului, o aluzie la personaj ca la un *alter ego* al autorului. Astfel, din acest univers enorm se desprinde o părticică, care este copilul, și poposește pe scena „Licurici”-ului. La finele spectacolului se revine la nemărginirea cerească, unde apare o nouă stea – cea a lui Guguță. Și steaua din imaginea audiovizuală comunică cu Guguță din scenă despre destin, despre lume, despre cunoașterea ei. Acel *alter ego* al scriitorului de acolo de sus – un simbol al altei lumi – încearcă să găsească tangențe cu copilul de azi, cel al secolului al XXI-lea. În linii mari, spectacolul „Steaua lui Guguță” prezintă meditațiile eroului asupra vieții, începând cu fenomenele naturii, trecerea timpului, până la comportamentul uman, stării de spirit și a filosofiei vieții. Imaginile proiectate prefigurează universul copilului care a devenit arhetip și va rămâne un nume aparte în constelația personajelor literare, în constelația literaturii contemporane pentru copii, un chip arhetipal pentru generații de copii. Imaginile finale conturează și mai evident relația dintre autorul scrierilor și personajul său.

Analizând o serie de spectacole din ultimii ani, observăm pronunțată influență a tehnologiilor noi, digitale, asupra limbajului teatral, precum și asupra structurii dramatice. În spațiul scenic, tot mai tradiționale devin prezența monitorului, a ecranului cu proiecții, a camerei de luat vederi. Imaginile documentare sunt caracteristice nu doar teatrului politic (sau celui documentar), ele cu succes pătrund și în celelalte genuri de spectacole. Grație noilor tehnologii digitale, s-au extins hotarele formal-genuistice ale teatrului, inițiind noi forme de teatru (media, documentar); se îmbogățește limbajul teatral, apar noi modalități de expresie ce se impun în profunzimea actului spectral. Și în teatrele din Republica Moldova, periodic sunt lansate formule de utilizare a proiecțiilor video în calitate de element scenografic, dramatic, structural etc. Tendințe de utilizare a audiovizualului sunt urmărite și în teatrul de păpuși, unde această combinație conferă spectacolului o dimensiune miraculoasă aparte. Astfel, teatrul contemporan trăiește o perioadă de identificare a unui nou limbaj, influențat de noile tehnici și tehnologiile audiovizuale.

Note

¹ Teatrul Formal al lui Andrei Moguci (1989), Teatrul Ingineresc Rusesc AKHE (1989) și teatrul „DEREVO” al lui Anton Adasinski (1988).

² Trilogia lui Stanislaw Pagaczewski despre profesorul Baltazar a fost ecranizată în seriile de animație: „Porwanie Baltazara Gabki” („The Kidnapping of Baltazar Gabka”, 13 episoade, 1969–1970), „Wyprawa profesora Gabki” („The Expedition of Professor Gabka”, 1978–1980).

³ Paul Celan, poet evreu de origine română din Cernăuți (1920, Cernăuți – 1970, Paris). „Sand From the Urns” / „Der sand aus den Urnen”, titlul luat de la prima sa colecție de poeme editate în 1948.

Referințe bibliografice

1. Lehmann Hans-Thies. Teatrul postdramatic, traducere din limba germană de Victor Scoradeț. București: Editura UNITEX, 2009.

2. Noi practici în artele spectacolului din Europa de Est. Chișinău: Cartier, 2014, p. 174.

3. Tipa Violeta. Tendințe de utilizare a mijloacelor audiovizuale în teatrul modern. În: Arta. 2001, p. 84-88.

4. Tipa Violeta. Teatrul de animație: premisele metamorfozelor. În: Cercetarea teatrală: limite și provocări. Simpozion Național, Iași: Artes, 2015, p. 105-109.

5. Годер Дина. Художники, визионеры, циркачи: очерки визуального театра. Москва: Новое литературное обозрение, 2012. / Goder Dina. Khudozhniki, vizionery, tsirkachi: ocherki vizual'nogo teatra. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2012.

6. Зинцов Олег. Видео в театре: инструмент и метафора. În: Искусство кино, 2011, № 5. / Zintsov Oleg. Video v teatre: instrument i metafora. In: Iskustvo kino, 2011, nr. 5.



„Hamlet”, regia Krzysztof Garbaczewski, Norodowy Stary Teatr din Cracovia



„Przemiany” („Metamorfoze”), regia Adolf Weltschek, teatrul Groteska din Cracovia



„Iepurașul de pluș” („Aksamitny Królik”), regia Adolf Weltschek, teatrul Groteska din Cracovia



„Răpirea profesorului Baltazar sau Dragonul” („Porwanie Baltazara Gabki czyli Smok and Roll”), regia Lech Walicki, teatrul Groteska din Cracovia

Alexandru BOHANȚOV

Universul cărții în filmul serial de televiziune

Rezumat

Universul cărții în filmul serial de televiziune

Cartea și televizorul... Chiar simpla apropiere a acestor două entități simbolice a declanșat nenumărate discuții și aproape toate criticile au avut drept țintă micul ecran: că favorizează lectura electronică, eliminând cărțile fundamentale din scurta viață a omului... Este o mare și, probabil, insolubilă problemă. Dar poate este cazul să depășim viziunea puristă asupra culturii, abordând relația carte/televiziune nu în termeni exclusivi – *ori/ori*, ci sub o formă care comportă alternative: *și/și*. În epoca noastră, când televiziunea și noile media au bulversat, literalmente, spațiul cultural, literatura, ca artă elitară, trebuie să-și diversifice strategiile de comunicare cu publicul, inclusiv prin utilizarea canalelor audiovizuale.

În prologul studiului sunt prezentate o serie de formule literar-artistice prin care lumea cărții apare în anumite versiuni audiovizuale. Urmează analiza posibilităților de valorificare a cărții în filmul serial de televiziune. Ultima secțiune e axată pe o problemă cu mai multe necunoscute: este sau nu filmul serial un centru de interes pentru tineretul studios de azi?

Cuvinte-cheie: carte, ecranizare, film serial, metoda focus-grup, ghid de interviu.

Summary

The book universe in the TV series film

The book and the TV... Even the simple juxtaposition of these two symbolic entities has triggered multiple discussions and almost all the critiques and reviews have targeted the small screen: that it favors electronic reading, eliminating the fundamental books from the man's short lifespan ... It is a big and, probably, unsolvable problem. Perhaps it is time to surpass the purist vision of culture, by approaching the book/TV rapport not as an exclusive relationship – one *or* the other, but as a form which allows alternatives – one *and* the other. In our age, when TV and new media have turned the cultural space upside down, literature, as a classical form of art, must diversify its strategies used in reaching the public, audiovisual channels included.

The prologue of the study evokes a series of literary-artistic formulas through which the book universe appears in a number of audiovisual versions. What follows is the analysis of the possibilities which allow to capitalize the book in the TV series film. The last section is focused on a problem with many variables: is the TV series film a center of interest for the studios youth?

Key words: book, adaptation, TV series, focus group method, interview guide.

Astăzi seriarele TV sunt din ce în ce mai asemănătoare cu romanele în construcția lor narativă.

Seriarele sunt cel mai bun lucru dintre cele două lumi, literară și cinematografică. Poți munci la o adevărată producție de cinema păstrând, în același timp, controlul asupra operei tale literare.

Salman Rushdie

Strategiile de comunicare ale unui film serial de televiziune trebuie să țină cont de factorii favorizanți ai grilei de program – „cartea de vizită” a unui canal

audiovizual –, implicând, în același timp, conceptul de **sistem** (de emisiuni și rubrici mai mult sau mai puțin stabile care materializează profilul unui post de televiziune) și noțiunea de **proces** (comunicarea televizuală se caracterizează printr-un *continuum* de mesaje care preced și succed un produs audiovizual concret). De aceea, în comparație cu arta cinematografică, televiziunea a cunoscut o largă întrebuintare a tehnicii compoziționale „va urma” (condiția *sine qua non* a unei formule seriale).

Însă modalitatea dată a fost utilizată întâia oară

în presa scrisă (în secolul al XIX-lea): este vorba de romanul-foleton. În dicționarele de specialitate se precizează că, pentru a deveni un produs cât mai vandabil, într-o primă fază presa cotidiană a mizat mult pe faptul divers (mai ales, crimele oribile). Din fericire, crime sângeroase nu se întâmplă chiar în fiecare zi și, astfel, a fost inventat romanul-foleton. Subspecia respectivă presupune o poveste incitantă, din toate punctele de vedere, publicată pe fragmente sau episoade într-un ziar (în „subsolul” paginii), în mai multe numere succesive. Întrucât sumele cu care erau remunerați autorii de romane-foleton n-au fost deloc simbolice, nici unul dintre marii romancieri francezi ai vremii (Honoré de Balzac, George Sand, Victor Hugo, Alexandre Dumas) n-au refuzat să fie „decupați” în secvențe cotidiene. Spre exemplu, scrierile reprezentative ale lui Alexandre Dumas („Contele de Monte Cristo”, „Cei trei muschetari”, „Doamna de Monsoreau” și „Regina Margot”) au apărut în formula romanului-foleton. În fond, genul romanului-foleton reclamă o adevărată artă și știință a construcției narative, iar sfârșitul fiecărui episod trebuie să-ți stimuleze curiozitatea (ca în seriile americane de azi).

Formulele seriale au început să fie utilizate, de timpuriu, și în arta cinematografică (cea mai celebră serie de pe marele ecran are un personaj emblematic – „Fantômas”). Primul film din seria „Fantômas” a apărut încă în anul 1913 (pionierul filmelor mute Louis Feuillade a regizat cinci filme din seria respectivă). Însă mult mai cunoscută este trilogia din anii '60, realizată de André Hunebelle: „Fantômas” (1964), „Fantômas în acțiune” (1965) și „Fantômas versus Scotland Yard” (1967). Scenariul a fost elaborat de Jean Halain și Pierre Foucaud după romanele scriitorilor francezi Pierre Souvestre și Marcel Allain. În aceste filme, comisarul Juve (interpretat magistral de Louis de Funès) și jurnalistul Fandor (în rol Jean Marais) vor să-l prindă pe răufăcătorul Fantômas (în interpretarea aceluiași Marais). Comisarul Juve este un personaj destul de comic, dar lucru interesant – foarte diferit de cel din romane.

Se consideră că trilogia „Fantômas” a fost o replică plină de haz a cineaștilor francezi la filmele cu James Bond, un fenomen cinematografic fără precedent care, începând cu anii '60, a declanșat în lumea întreagă o adevărată bondomanie. Agentul secret 007 *alias* James Bond apare pentru prima oară pe ecran în filmul „Dr. No” (1962), acest personaj fiind creat de scriitorul și jurnalistul britanic Ian Fleming. Revenind la filmele despre Fantômas, menționăm că ele au obținut un succes fulminant atât în Europa (inclusiv în fosta Uniune Sovietică), cât și în Statele Unite ale Americii sau Japonia. Astfel, primul film din trilogie a fost lansat în premieră la 4 noiembrie

1964, fiind vizionat la cinematograful de circa 4,5 milioane de spectatori.

În general, universul miraculos al cărții are posibilitatea de a „renaște” pe ecranul televizorului într-o multitudine de formule literar-artistice:

- ca „simplă” prezentare de noi apariții editoriale („Omul care aduce cartea” de Dan C. Mihăilescu, la postul de televiziune PRO TV București). Ce păcat, că această „bijuterie audiovizuală” a dispărut din grila de program, fiind invocat falsul argument că prin difuzarea ei beneficiază mai mult editurile;

- dezbateri televizate pe marginea unui volum proaspăt apărut pe piața de carte (programul „Ca la carte” de Cristian Tabără, TVR 1), emisiune care este vie încă în memoria afectivă a telespectatorilor;

- talk show, avându-l ca invitat pe un scriitor („Profioniștii” a cunoscutei moderatoare Eugenia Vodă, TVR 1);

- film televizat pe baza unui text literar (cel mai des de natură epică);

- *teleplay* sau dramă televizată („Frumoasa călătorie a urșilor panda povestită de un saxofonist care avea o iubită la Frankfurt” după faimoasa piesă a dramaturgului Matei Vișniec, TVR 1);

- serial de teatru televizat („Mușatinii”, 13 episoade), realizat după trilogia istorică a lui Barbu Ștefănescu Delavrancea;

- film serial de televiziune „Cireșarii” (în 10 episoade) – ecranizare după primele două cărți (din 5) ale seriei de romane omonimă, aparținând cunoscutului scriitor român Constantin Chiriță. În viziunea criticii de film, serialul este o capodoperă a artei cinematografice românești și a reprezentat o oază de oxigen pentru tinerii din perioada comunistă.

De obicei, filmele seriale de televiziune sunt difuzate la intervale temporale fixe și pot avea o structură audiovizuală închisă (spre exemplu, ecranizarea „Șaptesprezece clipe ale unei primăveri” după romanul omonim al prozatorului și jurnalistului rus Iulian Semionov, realizată de cunoscuta regizoare Tatiana Lioznova) sau o structură audiovizuală deschisă (seriale interminabile, într-un fel („Tânăr și neliniștit”), în care vedem că unele personaje „trec” dintr-un episod în altul).

A devenit deja un truism că America este patria seriilor de televiziune, a căror producție, treptat, s-a răspândit în întreaga lume. De aceea, nu este de mirare faptul că în Statele Unite ale Americii unui serial de marcă îi pot fi consacrate articole și studii docte, ba chiar volume de sinteză în care „fenomenologia” respectivului serial de televiziune să fie analizată din cele mai insolite perspective. Este cazul serialului-cult „Sex and the City” („Totul despre sex”, 2008), cartea despre această producție audiovizuală

fiind tipărită în mai multe țări ale lumii [9].

Comparativ cu modelul american de televiziune, Europa propune varianta sa populară și elitistă, în același timp. Specialiștii în domeniul comunicării de masă sunt de părerea că analiza fenomenului televizual occidental devine mai consistentă dacă ne raportăm, în primul rând, la Marea Britanie. Toate criteriile de calitate care pot fi invocate, când vine vorba să apreciem un spațiu mediatic, situează televiziunea britanică pe cea mai înaltă treaptă între mediile audiovizuale europene (și nu numai).

Scriitorul și publicistul francez Charles Dantzig spunea, mai în glumă, mai în serios: „Ce înseamnă un serial bun? Unul care nu e franțuzesc. La televizor, arta se află în serialele britanice sau americane” [3, p. 40]. O dovadă concludentă ține de multiplele distincții internaționale obținute de televiziunea engleză. Astfel, într-un studiu al cunoscutului cercetător american Jay Blumler este consemnat faptul că Marea Britanie a câștigat 9 din cele 29 de premii „Oscar” decernate între anii 1976 și 1985 la Festivalul de la Montreux (concurs anual de emisiuni televizate), pe când Franța nu a obținut nici un premiu în perioada respectivă [4, p. 317-318].

Prin ce s-a impus televiziunea britanică? Aparataj excelent, operatori de imagine și tehnicieni de sunet foarte buni, un simț acut al realității sociale. În plus, în Anglia mediile cultural-artistice n-au neglijat niciodată micul ecran. În Franța (ca, de altfel, și în alte țări de pe vechiul continent), scenariile pentru filmele și serialele de televiziune au fost monopolizate de grupuri de autori specializați, pe când în Marea Britanie nu s-a întâmplat acest lucru. Este, îndeobște, cunoscut rolul important al televiziunii în reinnoirea teatrului englez din anii '60: marele dramaturg Harold Pinter, laureat al Premiului Nobel pentru literatură (2005), și-a început cariera în audiovizual. De aceea, nu este o întâmplare oarecare faptul că televiziunea britanică beneficiază de o mai mare apreciere din partea intelectualilor și – un lucru foarte important – este considerată parte integrantă a culturii.

O prezență remarcabilă în televiziunea britanică sunt serialele. Temele abordate și structurile dramaturgice ale episoadelor de serial amintesc foarte mult de foiletoanele din presa scrisă a secolului al XIX-lea. Astfel, în cadrul postului public de televiziune BBC au fost realizate proiecte prestigioase, cum ar fi ecranizarea operei integrale a lui William Shakespeare, care a fost achiziționată de majoritatea țărilor europene. Serialul „Forsyte Saga”, după celebra trilogie epică a scriitorului John Galsworthy, este o altă producție BBC, care nu este deloc o operă audiovizuală elitară, ci un produs de calitate pentru un public cât mai larg. Mulți cercetători ai fenomenului

televizual se întreabă: care sunt factorii ce asigură prestigiul audiovizualului englez? Sunt mai mulți, bineînțeles, dar unul este esențial: în Marea Britanie se atestă un bun echilibru între sectoarele public și privat de televiziune.

Și din spațiul audiovizual ex-sovietic sau din cadrul televiziunilor actuale ale Federației Ruse pot fi aduse multe exemple, unele chiar remarcabile: „Douăsprezece scaune” (4 episoade, 1976, regizor Mark Zaharov); „Locul întâlnirii nu poate fi schimbat” (5 episoade, 1978–1979, Stanislav Govoruhin); „Idiotul” (10 episoade, 2003, Vladimir Bortko); „Lichidarea” (14 episoade, 2007, Serghei Ursuleak); „Dezghetușul” (12 episoade, 2013, Valeri Todorovski) ș.a. Acestea mai sunt denumite și „seriale de autor” sau „seriale de televiziune clasice”, fiindcă eludează conceptul de *entertainment* și încearcă să facă uz de instrumentele dintotdeauna ale culturii cinematografice. În plus, aceste producții au un subiect bine determinat și în multe cazuri se revendică de la opere literare de calitate.

Din păcate, filmele seriale care să fie produse de televiziunile noastre lipsesc aproape cu desăvârșire. Putem consemna doar câteva experiențe televizuale în acest domeniu. Este vorba de realizatorii TV Nicu Scorpan și Vitalie Țapeș (ambii cu studii teatrale). Astfel, regizorul Vitalie Țapeș a realizat câteva miniserii care pot fi încadrate între două formule compoziționale oarecum complementare – teatrul TV și filmul de televiziune. Producțiile sale audiovizuale sunt împărțite în episoade – de la 2 la 6: filmele-spectacol „Unchiul Vanea” (2 episoade) după piesa omonimă a lui Anton Pavlovici Cehov, „O vânătoare de rațe” (3 episoade) – o adaptare a piesei cu același titlu de dramaturgul Aleksandr Vampilov și „Infernul” (6 episoade) după piesa „Azilul de noapte” de Maksim Gorki, precum și filmul televizat „Salonul nr. 6” (3 episoade) după nuvela omonimă a lui A. P. Cehov. Ultima producție televizuală respectă, mai mult sau mai puțin, regulile unei narațiuni cinematografice (dinamica structurii compoziționale, un limbaj audiovizual mai sugestiv, tehnici de filmare mai complexe și niște reguli de montaj cu caracter asociativ).

Însă experiența teatrului TV ne arată că la noi raportul dintre ecranizări (adaptări pentru micul ecran) și elaborarea de scenarii originale a fost mereu una actuală. În ultimul deceniu al secolului al XX-lea au fost montate o serie întregă de lucrări ale clasicilor literaturii universale: Anton Pavlovici Cehov, Maksim Gorki, Friedrich Dürrenmatt, Samuel Beckett, Luigi Pirandello, Ion Luca Caragiale ș.a. Dar o operă literară, chiar dacă are statutul uneia celebre, nu garantează automat succesul filmului sau spectacolului audiovizual. În perioada respectivă,

pe micile ecrane din Republica Moldova a apărut un film serial care a depășit limita tradițională de 3-5 episoade. Este vorba de serialul „Afaceri matrimoniale” (10 episoade) după scrierea polițistă „Doamna cu nouă vieți” a scriitorului englez Patrick Quentin (regizor Nicu Scorpan).

În fine, câteva cuvinte despre filmul serial „Codrii” (7 episoade, regizor Vasile Pascaru) după romanele „Codrii”, „Podurile” și „Cucoara” ale prozatorului nostru Ion Constantin Ciobanu. Producția respectivă a fost realizată în cadrul studioului „Moldova-film” la comanda Televiziunii Centrale „Ostankino”, între anii 1989 și 1991. „Nenorocul” acestui serial, pe care criticul Constantin Andrei l-a calificat drept „primul nostru film-epopee”, întrucât cuprinde cele mai dramatice momente din existența basarabenilor de-a lungul unei jumătăți de veac (război, deportări, foame, colectivizare etc.), e că a fost produs într-o perioadă plină de incertitudini, când însăși marele colos de la răsărit s-a prăbușit. Perestroika a schimbat optica de lectură a multor evenimente din trecutul imperiului sovietic, de aceea realizatorii au intervenit masiv în structura dramatică a filmului, ceea ce a diminuat oarecum coerența vizivă auctoriale. În plus, regizorul Vasile Pascaru s-a ciocnit cu o problemă care a însoțit mereu industria cinematografică: lipsa resurselor financiare. Și totuși, filmul serial „Codrii” are multe scene cu adevărat revelatorii, iar echipa de actori este una remarcabilă (Ion Ungureanu, Constantin Constantinov, Vasile Tăbărbă, Eugenia Todorașcu, Ilie Todorov, Dorina Lazăr, Dorel Vișan, Ion Dichiseanu ș.a.).

Ne vom referi succint la piața audiovizuală din Rusia. După „valul” de telenovele mexicane și braziliene au început să apară propriile producții seriale. Dar – cum au remarcat unii analiști media – protagoniștii ai acestor seriale au devenit bandiții și *killerii*, sau așa-numiții „noi ruși”. Și totuși, în ultimele decenii emisiunile de tip artistic au produs o adevărată „explozie”, mai ales serialul „Idiotul” (2003). Succesul producției respective a declanșat o multitudine de ecranizări, astfel încât literatura clasică rusă a revenit pe micul ecran. Bunăoară, în 2005 au fost lansate în premieră filmele seriale „Doctorul Jivago” după Boris Pasternak, „Maestrul și Margareta” după Mihail Bulgakov, Dosarul „Sufletelor moarte” pe motivele creațiilor gogoliene „Suflete moarte”, „Revizorul”, „Jurnalul unui nebun” ș.a. Am putea vorbi despre transpunerea în imagini audiovizuale a romanului providențial al lui Fiodor Mihailovici Dostoievski – „Demonii” (2007). Însă serialul „Idiotul” a provocat încă un fenomen: romanul „Idiotul” a dispărut din librăriile rusești, iar în bibliotecile publice s-a observat o cerere sporită a cărții.

Tinerii și filmele seriale: ședință de focus-grup

În prologul acestei secțiuni vom prezenta succint caracteristicile focus-grupului, o metodă de studiu a comunicării care în ultimii douăzeci de ani a cunoscut o adevărată „renaștere”, devenind un instrument distinct, îndepărtându-se, într-un fel, de paradigma tradițională a abordărilor bazate predominant pe metoda anchetei. Focus-grupul este pe larg utilizat în cercetarea de piață (marketing), sociologie, psihologie, comunicare. În plan științific, focus-grupul poate fi definit drept „o strategie de cercetare pentru înțelegerea atitudinilor, opiniilor, motivațiilor indivizilor, bazată pe obținerea de informații într-o discuție relativ liberă despre subiectul principal, între indivizi și între aceștia și un moderator” [6, p. 92].

Din definiția dată rezultă caracteristicile metodei:

➤ Focus-grupul se constituie dintr-un anumit număr de persoane (între 7 și 12), convocate de cercetătorul-moderator pentru a discuta pe marginea unui subiect definit anterior.

➤ Persoanele care participă la discuție trebuie să aibă o serie de trăsături comune de natură demografică (vârstă, grad de instrucție, sexe etc.), cât și unele caracteristici legate de tema principală a discuției.

➤ Chiar dacă discuțiile „focus” comportă un caracter liber, mai puțin structurat, în unele cazuri subiecții completează un chestionar.

➤ În virtutea faptului că numărul de persoane-participanți la ședința de grup este mic, rezultatele obținute nu pot fi generalizate la nivelul întregii populații sau, cum se mai spune în cercetarea sociologică, grupul are o validitate externă redusă.

➤ Focus-grupul este o metodă de cercetare calitativă.

Instrumentul de lucru în cazul focus-grupului este ghidul de interviu, iar întrebările din cadrul acestuia trebuie să respecte unele rigori:

1. Să fie ordonate într-o anumită succesiune logică, ca și cum „născându-se” unele din altele;
2. Să aibă un caracter spontan și să poarte pecetea naturaleței;
3. Să se plieze pe obiectivele cercetării;
4. Să ofere posibilitatea de a obține informații veridice și complete în timpul preconizat pentru această discuție.

În viziunea sociologilor, există două tipuri de focus-grup: *simplu* și *extins*. În primul dintre ele, grupul de persoane selectate discută în prezența moderatorului, pornind de la un ghid de interviu alcătuit astfel încât toate întrebările să fie de factură deschisă. În cazul focus-grupului extins, participanților la discuție li se administrează, înainte de

a se purcede la discuție, un chestionar care include aspectele problematice abordate în timpul ședinței propriu-zise.

Ne-am propus să realizăm o ședință de focus-grup pe tema „Tinerii și filmele seriale”, implicând în cercetarea respectivă 12 studenți (viitori ziariști) din ultimul an ai Facultății Relații Internaționale, Științe Politice și Jurnalism din cadrul Universității Libere Internaționale din Moldova. Am decis, în demersul nostru analitic, să ne conformăm regulilor stipulate de focus-grupul de tip extins, chiar intitulând instrumentul principal de lucru „Ghid-chestionar de interviu”.

În ceea ce privește alegerea grupului de lucru studentesc, opțiunea noastră se sprijină pe două considerente:

a) tinerii în cauză sunt colegi de facultate, se cunosc destul de bine și, prin urmare, pot discuta liber pe marginea subiectului abordat;

b) tinerii sunt, totuși, în ultimul an de studii și deja dispun de suficiente cunoștințe pentru a formula opinii pertinente în domeniul care ne interesează.

Câteva precizări privind ghidul de interviu care, implicit, presupune o testare prealabilă a studenților-participanți la focus-grup. În primul rând, confruntarea opiniilor din chestionar cu ceea ce viitorii jurnaliști au spus în cadrul discuției ne-a arătat că unii dintre ei și-au mai schimbat optica când s-au inclus în schimbul de idei propriu-zis, altfel zis, au căutat să se asocieze cu cele mai interesante atitudini care au fost rostite de colegii lor. În al doilea rând, acest focus-grup a arătat că „partea leului” din timpul liber al tineretului studios este acaparată de noile media, mai ales rețelele de socializare. Chiar filmele cinematografice și seriile de televiziune nu mai sunt urmărite pe marele sau micul ecran, ci sunt descărcate din spațiul online.

Ghid/chestionar de interviu:

1. Ce vă atrage mai mult? De ce?
 - literatura, teatrul, filmul cinematografic, serialul TV, concertul.
2. Credeți că pentru a înțelege un film serial este nevoie de o anumită inițiere în arta cinematografică?
3. Câte episoade de filme seriale vedeți pe săptămână?
4. Numiți câteva seriale preferate – de ieri și de azi?
5. După ce criterii vă ghidați când decideți să urmăriți un film serial? Motivați-vă alegerea.
 - regizorul, vedeta;
 - țara producătoare;
 - genul (comedie, film polițist, melodramă, romance, fantasy, sitcom, soap opera/telenovelă,

film mistic, serial cu medici, avocați etc.);

- serialul este o ecranizare a unei opere literare celebre;

- publicitatea televizuală/online, colegii, întâmplarea ș.a.

6. După ce criterii apreciați valoarea unui film serial?

- subiectul;

- jocul actorilor;

- calitatea spectacolului audiovizual (intrigă, suspans, încărcătura psihologică a situațiilor de viață etc.);

- firescul acțiunii derulate pe micul ecran;

- specificul național al țării în care a fost produs filmul serial.

7. Ce așteptați de la un film serial?

- să vă destindă;
- să vă dea „soluții pentru viață”;
- să vă pună anumite probleme;
- alte așteptări (care sunt ele?).

Precum se poate lesne observa, primul subiect din cadrul acestui plan de discuții are o largă deschidere spre „industriile culturale” de azi, în care se regăsesc majoritatea formelor de manifestare al spiritului uman: literatura, teatrul, filmul cinematografic, serialul TV, concertul... Menționăm că, de obicei, un om cultivat iubește cartea, teatrul și arta cinematografică, dar nu este indiferent nici la oferta culturală a televiziunii, în care filmul și serialul TV sunt mereu prezente în grila de program. Spre care dintre aceste produse simbolice se simte atras tineretul studios?

Câteva opinii mai relevante: „Mă interesează mai mult literatura. Când citești o carte nu-ți sunt impuse un caleidoscop întreg de imagini care să ilustreze doar o singură viziune, ci putem să ne folosim de propria imaginație pentru a ne construi lumea lecturii” (Xenia P.); „Lectura mă ajută să evadesc din rutina cotidiană” (Cristina E.); „Pot să spun ce mă interesează mai puțin: serialul TV și filmul cinematografic, cu toate că îmi plac foarte mult filmele documentare” (Cristina B.).

Întrebarea a doua din ghidul/chestionar ține de posibilitatea de a verifica o chestiune care se referă mai degrabă la teoria comunicării audiovizuale, decât la practica mediatică propriu-zisă, și anume: pentru a pătrunde în subtilitățile unui film serial este nevoie de o inițiere în arta cinematografică?

Lucru surprinzător, dar majoritatea studenților sunt de părerea că seriile de televiziune nu prezintă nici un fel de dificultăți în a fi receptate în mod adecvat, deoarece acest tip de produse sunt concepute chiar din faza de elaborare a scenariului pentru un consum facil. Această viziune este doar parțial adevărată, fiindcă există producții seriale care ne-

cesită o anumită cultură cinematografică pentru a fi percepute în toată profunzimea lor (spre exemplu, serialul mistic „Twin Peaks” de cineștii americani David Lynch & Mark Frost sau serialul documentar „Decalogul” al celebrului regizor polonez Krzysztof Kieslowski).

A treia întrebare este una de control, prin care se încearcă a afla câte episoade de filme seriale privesc studenții pe săptămână. Este o întrebare-capcană, menită să excludă răspunsurile neadevărate (mincinoase chiar!), deoarece dacă respondenții se laudă că sunt telespectatori inveterați ai acestor tip de produse, imediat urmează întrebarea „Numiți câteva seriale preferate – de ieri și de azi?”

În principiu, studenții-absolvenți (viitorii jurnaliști) vizionează seriale de televiziune, mai ales în variantă online. Un lucru însă este oarecum derutant: în loc să dea exemple de seriale pe care le-au vizionat – unii dintre ei nominalizează producții cinematografice pe care le-au urmărit: filmul japonez „Hachico”: „Povestea unui câine” (2009), producția americană „Marele Gatsby” (2013), o nouă versiune a filmului-poveste de dragoste „Trei metri deasupra cerului” (2013), ba chiar este citat și filmul românesc „Nuntă în Basarabia” (2010).

Acest fapt ne vorbește despre un adevăr care, la o adică, ar putea să fie verificat prin administrarea unei anchete mai sofisticate, pe un eșantion mult mai reprezentativ: tineretul studios de azi nu prea este ahtiat după seriale. Realmente, în spațiul nostru universitar nu ar fi chiar atât de ușor să redactezi un volum de tipul „Serialele pentru tineri”, aparținând cercetătoarei române Silvia Branea, care a cunoscut deja două ediții [1]. În studiul respectiv, filmul serial este abordat dintr-o perspectivă psiho-sociologică și este centrat pe o analiză polidimensională a unei producții emblematice din anii '90 ai secolului al XX-lea – serialul american „Beverly Hills”.

Oricum, vom trece în revistă o parte dintre filmele seriale – de ieri și de azi –, pe care le-au îndrăgit subiecții chestionați: telenovela argentiniană „Hombre de Mar” – „Omul mării” (1997), producția columbiană „Yo Soy Betty”, „La Fea” – „Betty cea urâtă” (1999–2001), telenovela braziliană „O Clone” – „Clona” (2001–2002), serialul turcesc „Inima nu respectă reguli” (2012), sitcom-ul american „Homeland” (2011), serialul „Gossip Girl” – „Intrigi la New York” (2007–2012), serialul australian „A Place to Call Home” (2013), serialul „The Good Wife” – „Soția perfectă” (2009), serialul-comedie rusesc „Kuhnea – Bucătăria” (2012–2014) ș.a.

Întrebați fiind – după care criterii se ghidează când decid să urmărească un film serial și, mai ales, să motiveze alegerea respectivă, tinerii au dat

răspunsuri seci. Nu putem vorbi de anumite criterii sau principii de selecție a „meniului cinematografic ori serial”, ci mai degrabă de niște factori de circumstanță: „Alegerea filmului serial corespunde cu dispoziția de moment” (Cristina E.); „Am încredere în prieteni. Privesc ce-mi recomandă ei” (Xenia P.); „Îmi plac filmele care sunt inspirate din viața reală” (Irina C.); „Sunt tentată să urmăresc serialele care se constituie în versiuni ale unor romane celebre” (Alina C.). Studenții au vorbit și despre criterii care, mai mult sau mai puțin, se referă la aspectele de marketing ale producțiilor seriale, cum ar fi: țara producătoare, vedetele din distribuția filmului, genul de film – comedie, melodramă, romance, fantasy, sitcom, serial cu medici, avocați ș.a.m.d.

În fond, întrebarea precedentă este oarecum legată cu cea care urmează – „După ce criterii apreciați valoarea unui film serial?”. Câteva răspunsuri mai interesante: „Mă interesează, în primul rând, calitatea spectacolului audiovizual și jocul actorilor” (Xenia P.); „Importă subiectul, fiindcă felul cum se desfășoară narațiunea de-a lungul filmului, fără să vrei, îl raportezi la propria viață” (Diana M.).

Și ultima întrebare: „Ce așteptați de la un film serial?”. „În primul rând, să mă încarc cu emoții pozitive și energie sufletească” (Natalia R.); „Vreau să mă detașez de problemele cotidiene” (Alina C.); „Vreau ca filmul să-mi răspundă la unele întrebări și chiar să-mi trezească anumite semne de întrebare” (Cristina E.).

Am dori să menționăm, la finalul acestei analize, că metoda focus-grupului a fost aplicată – dintr-o perspectivă oarecum feministă – de doi sociologi ruși, iar rezultatele (foarte interesante, de altfel) au fost publicate într-unul din numerele prestigioase reviste „Iskusstvo kino” [8].

Televiziunea a evoluat în mod fulminant și, actualmente, ocupă o poziție predominantă în sistemul comunicării de masă, fiind considerată ba cea mai mare instituție de spectacol, ba modalitatea cea mai insidioasă de manipulare, ba „gumă de mestecat” pentru ochi etc. Canalul audiovizual (mai ales cel de tip generalist) difuzează jurnale de actualități, concerte înregistrate sau în transmisiune *live*, dezbatere pe toate temele și în diferite formate, competiții sportive, filme cinematografice și seriale de televiziune – micul ecran pare predestinat *ab initio* unui amalgam de produse culturale, între care filmul serial ocupă un loc destul de important. După cum observă doi cunoscuți cercetători francezi – Gilles Lipovetsky și Jean Serroy –, „ficțiunile de 52 de minute au devenit formatul cel mai solicitat de canalele de televiziune”, iar una dintre „rațiunile acestui triumf al serialului este faptul că se bazează pe perso-

naje recurente, incarnate de aceiași actori populari, care joacă în fiecare nou episod. (...) Are loc un fel de rendez-vous regulat care fidelizează publicul” [5, p. 213].

Însă multe seriale vehiculează scheme compoziționale contrafăcute, cu linii banale de subiect. În plus, audiovizualul contemporan de multe ori se orientează, în primul rând, spre divertismentul facil, adică spre niște modele culturale mediocre. Bineînțeles, în condițiile unui regim acerb de concurență pe piața de produse media, televiziunile comerciale sunt nevoite să exploateze niște premise sigure pentru obținerea unei audiențe maxime. Astfel, Serghei Fiks, unul dintre diriguitorii canalului de televiziune rus NTV, declara, într-o formă destul de categorică, că serialul ca format este de acțiune sau polițist: „Acest tip de producție audiovizuală nu se filmează pentru esteți. Ne aflăm în zona culturii de masă, iar subiectele culturii media, oricum ai suci-o, sunt violența și sexul. Serialul este o industrie care necesită sute de mii de dolari. Nimeni nu investește acești bani în ceva care nu va avea o largă audiență. De aceea, se merge pe un drum bătătorit” [7].

În pofida acestui „verdict” sentențios, oarecum fără drept de apel, pot fi nominalizate seriale care au avut o audiență extraordinară și, totodată, au fost pe placul unor cinefili mai pretențioși și cu un gust mai rafinat. Menționăm, în acest sens, serialul american „Dallas”, realizat de o echipă de buni profesioniști, care au utilizat o formulă de subiect caracteristică genului, dar, în același timp, au pus în valoare codurile culturale și de natură cinematografică care predomină în societatea americană actuală. Însă în una din multe cronicile TV, consacrate acestui popular serial, se menționează că scenograful a conceput sute de interioare agreabile, în care se derulează acțiunea, dar în nici unul dintre ele, niciodată, nu s-a văzut o bibliotecă; ba mai mult ca atât – nici un personaj n-a apărut cu vreo carte în mână [2, p. 110].

Un fapt incredibil, dar adevărat, care ne sugerează un adevăr amar: actualmente, pentru mulți oameni, mai ales tineri, cititul tradițional nu face doi bani în comparație cu *lectura electronică*. Din păcate, audiovizualul nostru nu este relevant pentru a consemna schimbările care s-au produs pe piața mediatică actuală. De aceea, a fost necesar să lărgim contextul pentru a ne da seama ce se întâmplă efectiv pe piața audiovizuală de astăzi.

Referințe bibliografice

1. Branea S. Serialele pentru tineri. Ediția a II-a. București: Ars Docendi, 2010.
2. Bucheru I. Fenomenul televiziune. București: Fundația România de mâine, 1997.
3. Dantzig Ch. Serialele. În: Garcin J. (coordonator). Noile mitologii. București: ART, 2009.
4. Jeanneney J.-N. O istorie a mijloacelor de comunicare. De la origini și până astăzi. Iași: Institutul European, 1997.
5. Lipovetsky G. & Serroy J. Ecranul global. Cultură, mass-media și cinema în epoca hipermodernă. Iași: Editura Polirom, 2008.
6. Marinescu V. Metode de studiu în comunicare. București: Editura Niculescu, 2006.
7. Акопов А., Максимов А., Фикс С. отвечают на анкету «ИК». În: Искусство кино, 2001/№4, <http://kinoart.ru/archive/>. / Акопов А., Максимов А., Фикс С. отвецаиут на анкету „ИК”. În: Искусство кино, 2001/№. 4, http://kinoart.ru/archive
8. Богословская К., Солнцева С. Конструирование «сериальных реальностей». Социологическое исследование. În: Искусство кино, 2008/№7, <http://kinoart.ru/archive/> Bogoslovskaia K., Solntseva S. Konstruirovanie „serial’nih real’nostei”. În: Искусство кино, 2008, Nr. 7. http://kinoart.ru/archive
9. Обсуждаем «Секс в большом городе». Под редакцией Ким Акасс и Джанет МакКейб. Москва: Издательство AdMarginem, 2006. / Obsujdaiem „Seks v bol’shom gorode”. Pod redaktsiei Kim Akass & Janet McCabe. Moskva: Izdatel’stvo AdMarginem, 2006.

Intertextualitatea în discursul dramaturgic al lui I. Druță

Rezumat

Intertextualitatea în discursul dramaturgic al lui I. Druță

Intertextualitatea ca opțiune estetică a personalității creatoare imprimă plurivocitate, semnificații largi demersului artistic. Obiectul de cercetare în acest articol este intertextualitatea în discursul dramaturgic al lui Ion Druță, în special cea de sorginte folclorică, și rolul ei în structurarea textului, în relevarea anumitor valențe (estetice, filosofice, sociale, psihologice) ale acestuia. Totodată, se evidențiază modalitățile, tehnicile teatrale de realizare scenică a intertextualității de tip folcloric în dramele druțiene.

Dintre formele intertextualității în sens restrâns, în discursul lui Ion Druță se manifestă pregnant citatul folcloric, în special cântecul liric tradițional, muzica de dans (perinița, hora, sârba), balada ș.a. Consistența semantică, ideatică, dar și poeticitatea acestor genuri și specii folclorice se încadrează în textul druțian la nivel de temă, motiv, leitmotiv, personaj, cum e în dramele „Casa mare”, „Doina”, iar în „Păsările tinereții noastre” cântecul tradițional devine pledoarie pentru armonia național – universal, în spectacol ideile fiind transmise și prin cântecul de autor („Balada pentru vioară și orchestră” a compozitorului E. Doga).

Cuvinte-cheie: Ion Druță, dramaturgie, intertextualitate, specii folclorice, valori artistice.

Summary

Intertextuality in I. Druță's drama discourse

The intertextuality, as an aesthetic option of the creative personality, renders multi-voices and broad meanings to the artistic discourse. The object of research in this article is the intertextuality in Ion Druță's drama discourse, especially that of folk origins, and its role in shaping the text and revealing its certain meanings (aesthetic, philosophical, social, and psychological). At the same time, the modalities, the theatrical techniques of stage achievement of folk-type intertextuality in Druță's dramas are highlighted.

In the narrow sense, the folk quote, especially the traditional lyric song, dance music (perinita, hora, sarba), ballad, etc. are poignantly found among the forms of intertextuality in Ion Druță's discourse. Semantic and conceptual consistency, as well as poeticity of these folk genres and species, fall into the Druțian text at the level of theme, motif, leitmotif, character, like in the dramas „Casa mare”, „Doina”. In „Pasarile tineretii noastre”, the traditional song becomes a plea for the national-universal harmony. In the performance, the ideas are also transmitted by the author's song („Ballad for Violin and Orchestra” by composer E. Doga).

Key words: Ion Druță, drama, intertextuality, folkloric species, artistic values.

Intertextualitatea ca trăsătură implicită a textualității, desemnând relația pe care o are un text cu alte texte preexistente (*intertexto – a se insinua în țesătură*), capătă un anumit rol în afirmarea unor idei, principii, valori în demersul artistic, ca și în lărgirea „orizontului de așteptare” al receptorului. Fiind, în fond, o opțiune estetică a personalității creatoare, intertextualitatea imprimă plurivocitate textului, contribuie la reliefarea viziunii artistice a autorului și la înțelegerea semnificațiilor „textului ca lume” de către receptor. Se cere de menționat

însă că intertextualitatea poate fi examinată atât din perspectiva funcționării textuale (modul în care un anume text interacționează cu alte texte), cât și din cea a receptării, a lectorului (în acest sens, lectura se reduce „la o dialectică memorială (mnezică) între textul care e descifrat în acel moment și aceste alte texte pe care cititorul și le amintește”, după cercetătorul M. Riffaterre [Cf. 8, p. 128]. Astfel, înțelegem că perspectiva hermeneutică, codul hermeneutic al fiecărui receptor are o importanță covârșitoare în descifrarea unui text, iar intertextualitatea este nu

doar element constitutiv al unui text artistic, ci și o modalitate de interpretare a acestuia.

Analizând și interpretând creația dramaturgică a lui Ion Druță din această perspectivă, atestăm, în primul rând, intertextualitatea de tip folcloric și cel biblic, cu valențe etno-etice, filosofice, psihologice, spirituale. În acest articol vom releva funcțiile artistice și valorile contextuale ale elementului folcloric în structura discursului dramaturgic al autorului și în realizarea scenică a textului. Totodată, menționăm că, în lumina celor expuse mai sus, intertextualitatea (de sorginte folclorică, în acest caz) este abordată la nivel de element constitutiv al discursului dramaturgic și al celui teatral, cu relevarea funcțiilor ei structural-ideatice, nu din punct de vedere expus de M. Riffaterre, ca perspectivă hermeneutică, „modalitatea prin care textul intră în relație cu toate celelalte texte ce-i pot fi asociate”.

Dintre formele intertextualității implicite și a celei explicite, ultima (cu formele de *citare, reluare, scene, personaje*) se manifestă pregnant în discursul dramaturgic al lui Ion Druță, în special în dramele „Casa mare”, „Doina”, „Păsările tinereții noastre”, care vor constitui textele de referință în prezentul demers. Elemente folclorice la nivel de intertextualitate, cu diverse valențe în discursul dramaturgic și în cel teatral, sunt invocate, evocate de autor în forma cântecului liric tradițional, a muzicii de dans (perinița, hora, sârba), a baladei, a descrierii nunții ș.a. Consistența semantică, ideatică, dar și poeticitatea acestor genuri și specii folclorice se încadrează în textul druțian la nivel de temă, motiv, laitmotiv, personaj. Astfel, muzica dansului tradițional Perinița este în drama „Casa mare” motiv, laitmotiv, creează atmosfera acțiunii, contribuie la caracterizarea personajelor și, evident, la valențele semnificative ale discursului dramaturgic și celui teatral. În didascalii se amintește de dansul, respectiv, melodia Periniței, odată cu descrierea anotimpurilor și, paralel, cu schimbarea tablourilor și a stărilor Vasiluței, protagonistul acțiunii dramatice. Melodia acestui joc tradițional sună de departe, în surdină, creând atmosfera din casa și din sufletul femeii vădane care s-a îndrăgostit de un flăcău și care trece peste acest sentiment, înțelegând că nu poți fi „și mamă și bună în aceeași vreme. Este o rânduială a pământului...” [3, p. 58], și că e păcat totuși „că avem numai un singur pământ și un singur cer deasupra lui...”. Melodia are aici nu doar rolul de fundal, ci și funcția artistică de sugerare a stărilor personajelor și de afirmare a unor principii și norme etice naționale și general-umane.

Referindu-ne la originile Periniței ca pre-text muzical tradițional, constatăm multiple semnificații

ale acestei specii folclorice, care, direct sau indirect, se repercutează asupra structurii interne a textului druțian și, evident, asupra mesajului artistic al dramei. La începuturi fiind „un dans al sărutului în noaptea de Revelion”, perioadă ce exprimă „starea de îmbătrânire, de degradare și moarte a timpului calendaristic, urmată de nașterea Anului Nou”, Perinița (de la numele perniței care se așeza în mijlocul horei și pe care îngenuncheau partenerii pentru a se săruta), „a migrat spre petrecerile mai deosebite din ciclul vieții (nunta, cumetria) și din ciclul calendaristic” [7, p. 150]. Astfel că valențele acestui dans și ale melodiei într-un discurs artistic se amplifică în funcție de concepția estetică și de talentul individualității creatoare respective. În drama „Casa mare” a lui Ion Druță, melodia Periniței răsună în momente cruciale din viața personajului principal Vasiluța și în anotimpuri diferite: primăvara, când se îndrăgostește („Undeva aproape se aud patru viori cântând Perinița. Vasiluța stă nemișcată în mijlocul casei, ascultând-o. E melodia care o tulbură, melodia care o rănește adânc, dar e și cântecul ce îi dă viață”); vara, când e fericită (însă o fericire amăruie): „Vasiluța (...) mai ascultă durerea și nebulia celor patru viori. Deodată în pragul casei apare Păvălache – cu capul gol, într-o cămașă albă. Îi tot așa cum apăruse el aici cu un an în urmă...”; toamna, când înțelege și se convinge pe sine că fiecare om are umbra lui și datoria lui pe pământ: „Vasiluța: Ce pot să-ți dau eu, păcatele mele, ca să mă ții minte multă vreme? Am să-ți las, iată, ziua asta de toamnă, și acele patru viori, și Perinița lor, fără început, fără sfârșit, dar totuși frumoasă. (...) Drum bun, Păvălaș... (Stă în prag, petrecându-l. Perinița începe a se stinge...)”.

Melodia dansului tradițional devine aici fundal sonor al acțiunii obiective și subiective, descrisă poetic de autor în didascalii, ea trăiește și participă la desfășurarea acțiunii din textul principal – dialogul (și tăcerile) personajelor. Perinița se manifestă în acest prim text dramatic druțian ca o permanență a existenței omului, ea transmite nu doar ideea de specific național și anumite valori etno-etice, ci și stări psihologice, în special de natură elegiacă, ce imprimă acțiunii un colorit meditativ-melancolic. Semnificațiile acestui dans se împletesc dureros de dulce în canavaua textului dramaturgic și al acțiunii scenice (ultimul aspect, în funcție de viziunile regi-zorilor), încât sesizăm și nebulia fără griji a omului în ajun de întâlnire a anilor (aici se întâlnesc anii biologici ai celor doi protagoniști – Vasiluța și Pavel, în iureșul unei patimi ce-și ia avânt, așa încât ei devin „la lume de ocară” și de invidie, de laudă etc.). Este aici, în imaginarul artistic druțian, bucuria sărutului pe perniță în centrul jocului – în văzul lumii, pa-

tima iubirii – pe toate le sesizează receptorul/regizorul/spectatorul dramei. Melodia-refren, melodia-prieten răsună însă altfel peste un an, semnificând alte valori artistice ale acțiunii dramatice – acum se întâlnesc nu atât pasiunile celor doi, cât conștiința faptului, pentru Vasiluța, că există o rânduială peste care nu poți trece, există gura lumii, și supraeul, dar și adevăratul eu al Vasiluței, persona în sensul psihanalitic yungian. Astea înțelegem din cuvintele Vasiluței în finalul acțiunii dramatice: „Toate au fost gândite și răzgândite. Le-am gândit bine, le-am gândit în fel și chip (...) Din pricina mea copiii tăi au să se nască cu un an mai târziu – păcatul ista îi cel mai mare în viața mea. E vremea să ne despărțim...”. Și rămâne cu melodia Periniței, pe care i-o dăruiește și lui Păvălache, ca ceva frumos, trăit din plin, dar de scurtă durată („Am să-ți las, iată, ziua asta de toamnă, și aceste patru viori, și perinița lor, fără început, fără sfârșit, dar totuși frumoasă...”). Interpreta primului rol al Vasiluței, Liubov Dobrjanskaia, a expus foarte clar acest concept al viziunii asupra personajului: „Rolul Vasiluței mi-a descoperit o calitate rară la oameni – capacitatea de a fi fericit în cele mai nefericite circumstanțe, să iubești viața și oamenii chiar și atunci când soarta nu este darnică la bucurii. În rolul Vasiluței am vrut să povestesc ce înseamnă să poți să fii fericit...” [4, p. 67].

Așadar, în drama „Casa mare”, Perinița și cele patru viori rămân să susțină fiorul liric, meditativ-nostalgic al dramei, contribuind astfel la înțelegerea mesajului ei, amplificat și de semnificația biblică a cifrei patru ca număr sacru și ca simbol al armoniei. Totodată, această cifră mai simbolizează și „principiul feminin” [5, p. 131], „terestrul, totalitatea celor create și a celor revelate; totalitatea celor trecătoare” [2, p. 28-29]. Astfel încât toate sau aproape toate aceste semnificații le atestăm direct ori în subsidiar în drama lui I. Druță, dansul și melodia Periniței, ca element intertextual în discurs, concentrând semnificații psihologice, etice, filosofice, demonstrând talentul autorului în valorificarea artistică a folclorului.

Modul de înțelegere a acestui element de structură al textului dramaturgic în realizarea scenică conferă noi valențe demersului, în special personajului principal. O demonstrează și montarea dramei lui Ion Druță la Teatrul Armatei (ȚTSA), la Moscova, în anul 1960, de către regizorul Boris Lvov-Anohin. Rolul Vasiluței a fost interpretat de cunoscuta actriță Liubov Dobrjanskaia, despre care am amintit mai sus. Majoritatea criticilor de teatru au evidențiat forma ei specifică de interpretare artistică – plastica mâinilor în transmiterea stărilor, a atmosferei. Despre acest rol actrița scria: „În orice mișcare sufle-

tească a Vasiluței este o grație uimitoare, tact, o rară delicatețe omenească și înțelepciune. Iată de ce mult timp am învățat „să joc” perinița doar cu palmele, de parcă aș contura doar, amintindu-mi acest dans, pasiunea și tinerețea, nepermițându-mi să-l dansez în toată amploarea... Iată de ce am început să vorbesc încet în acest rol și-mi interziceam să plâng în cele mai dramatice scene”, fapt ce i-a permis să asculte ”cu mare încordare lumea interioară a Vasiluței” [4, p. 66-67].

De fapt, semnificațiile adânci ale elementului folcloric, ca și al celui religios, biblic din această dramă a lui Ion Druță au fost mai puțin valorificate de regizori și scenografi în anii 1960 – începutul anilor 1970, fiind accentuat mai mult aspectul etnografic al demersului sau relația om – natură. În acea perioadă, doar cercetătorul literar Victor Gațac a investigat rolul folclorului în structura operei epice a lui I. Druță (nu și în cea dramatică), publicând un studiu amplu, în anul 1975, intitulat „Romanul și folclorul” (I. Druță. „Povara bunătații noastre”), într-o culegere de articole editată la Moscova. Se știe că relația mit, folclor – imaginar artistic a constituit un element indispensabil pentru interpretarea discursului literar, dramaturgic, teatral, cinematografic sau al celui din domeniul artelor plastice de la începutul anilor '60 – mijlocul anilor '70. Doar că realitățile social-politice nu au permis afirmarea unei asemenea descătușări creative a artistului în toată amploarea sa și nici criticul de artă, cercetătorul științific nu a avut posibilitatea să coboare la izvoarele pre-textului mitic sau al celui folcloric pentru a releva diverse semnificații ale unei asemenea intertextualități. Abia spre sfârșitul anilor 1980 – începutul anilor 1990 s-a putut demonstra ce presupune cu adevărat „opera deschisă” a creatorului de frumos, Ion Druță, Emil Loteanu, Vlad Ioviță, Igor Vieru ș.a.

Referindu-ne la anii 1970, amintim că spre sfârșitul acestui deceniu se constată noi tendințe artistico-stilistice ale limbajului teatral. Un rol important îi revine acum elementului logic, științific, de unde și intelectualizarea discursului, metaforizarea imaginii și abstractizarea ei, o perspectivă nouă asupra rolului spațiului și timpului în acțiunea scenică și, în general, asupra ideii de timp (istoric și psihologic), de unde și rolul compozițional al retrospecției, introspecției, realizat în mod original în spectacole. În context sociocultural și artistic se manifestă și alte viziuni asupra textului dramaturgic al lui I. Druță, inclusiv în modul de valorificare a elementului folcloric, specific viziunii autorului la începuturile dramaturgiei sale. Astfel, în spectacolul Teatrului Dramatic din Kemerovo (1977), intitulat „Îți dăruiesc cerul și pământul” (după drama „Casa mare”),

în regia lui N. Mokin, începutul acțiunii prezintă o scenă încordată, interior dinamică – Păvălache, cu trei fete, „ascultă cu încordare ori se pregătesc să cânte împreună o melodie, ce trăiește în afara lor, dar de care, este evident, au nevoie toți. Apoi apare Vasiluța în sunetele unei melodii interpretate la fluiet, incluzându-se în orchestra lor mută, în care fiecare își avea tema sa” [9, p. 93]. Aici melodia e cea care pregătește acțiunea și îndeplinește o funcție premonitivă - de intuire a două linii de subiect, a două teme muzicale privind dragostea (timpurie și târzie), un incipit veridic. Avem în vedere că incipitul, în cântarea liturgică gregoriană, este sinonim cu „intonație”, iar într-o accepție mai largă, termenul desemnează primele măsuri sau fragmentul melodic introductiv al oricărei lucrări muzicale. În știința literară, a fost preluat cu acest sens, deschizând pentru receptor unele chei de înțelegere a textului și/sau intuirea tipului de conflict, a atmosferei generale din acțiunea artistică.

Titlul spectacolului, de asemenea, relevă și o anumită amplificare a temei, respectiv, a semnificațiilor textului „Casa mare” al lui Ion Druță, regizorul demonstrând o bună cunoaștere a ultimelor apariții editoriale ale autorului la acea vreme (dramele „Doina”, „Păsările tinereții noastre”, „Frumos și sfânt”), romanul „Miros de gutuie coaptă” – drama „Horia”, drama „Întoarcerea lui Tolstoi” (după povestirea „Anul morții, anul nemuririi”). Elementul folcloric, național se împletește cu cel general-uman, ultimul având prioritate: acțiunea nu se desfășoară în spațiul îngust al casei, ci între cer și pământ, iar scenografia laconică (semnată de M. Zotova), amplificarea spațiului, accentuarea melodiilor-liniilor de subiect prezintă „nu un spectacol-monolog al Vasiluței, ci un spectacol al monologurilor” [9, p. 93].

În drama „Doina”, specia muzicală respectivă este prezentată prin diverse imagini artistice, cu anumite valențe: ninsoare lină – cântecul sufletului unui neam, personaj concret, judecător suprem, alter ego al omului ș.a. Un motiv al acestui discurs dramatic druzian este cel al însingurării, apoi al înstrăinării – mama Veta, pe care n-o iau în seamă cei doi copii și vocea din altă parte a celui de-al treilea copil, plecat pentru că nu este înțeles. Ceea ce îi unește pe cei doi înstrăinați de familie este melodia tradițională a doinei și poezia ca stare de suflet. Pe de altă parte, tot cântecul doinei îi este aproape și lui Tudor Mocanu, tatăl: „A urmat de undeva de departe o melodie la care mătușa a împietrit. O fi fost, poate, cântecul ei de tinerețe, o fi fost cântecul de mai târziu, o fi fost cântecul ei de dincolo de toate”. În așa fel, I. Druță, prin mijlocirea cântecului popular transfigurează artistic nu doar realități social-istorice, ci, mai ales,

stări, emoții, dar și transmite idei filosofice ce țin de spiritul uman și de spiritualitatea națională.

Doina exprimă, în accepția lui Lucian Blaga, „melancolia, nici prea grea, nici prea ușoară, a unui suflet care suie și coboară, pe un plan ondulat indefinit, tot mai departe, iarăși și iarăși, sau dorul unui suflet care vrea să treacă dealul ca obstacol al sorții, și care totdeauna va mai avea de trecut încă un deal și încă un deal, sau duișia unui suflet care circulă sub zodiile unui destin ce-și are suișul și coborâșul, înălțările și cufundările de nivel, în ritm repetat, monoton și fără sfârșit” [1, p. 16].

Ambele titluri ale primelor drame druziene „Casa mare” și „Doina” nu doar că au semnificații etnice, ci prezintă spații spirituale, pornind de la pământ, casă spre o transcendere a sufletului acestui neam peste veacuri prin melancolia, dorul și duișia exprimată de cântecul doinei. Chiar dacă titlurile sunt de factură tradițională, la acel moment însă, pentru arta din spațiul basarabean, aceasta însemna nu atât și nu doar tradiționalism, ci un element modern, la nivel de intertextualitate, în care simbolurile naționale capătă valențe noi, spirituale, psihologice, morale, sociale, mai ales în cea de a doua lucrare.

Spiritul dramei „Doina”, numită la început și „Semănătorii de zăpadă”, pentru cititorul din Moldova însemna și spunerea unui adevăr: se uită tradiția ce caracterizează esența arhetipală a neamului, despre care nu se putea spune în anii '60-'80 și din care considerente piesa a fost mai puțin montată (înțeleasă?). Chiar criticii de teatru care au susținut viziunea estetică nouă a dramaturgiei lui I. Druță au demonstrat unele neînțelegeri ale acestui discurs. Nina Velehova, de exemplu, se întrebă, într-un articol, care o fi semnificația detaliului simbolic al zăpezii pe care o seamănă Doina, luând-o de după poarta lui Tudor Mocanu, criticul intuind totuși că scena este una de sorginte folclorică (4, p. 18). Or, imaginea căderii fulgilor semănați de Doina conține esența etnică a sufletului neamului, ca și, în alt plan, necesitatea omului de a-și face un examen de conștiință, Doina fiind pe rol de supraeu, dar și de conștiința omului. Abia după lecturile filosofiei lui L. Blaga se creează posibilitatea unei interpretări mai adecvate a textului druzian, adică a unei intertextualități ca perspectivă hermeneutică, după Riffaterre, o „modalitate prin care textul intră în relație cu toate celelalte texte ce-i pot fi asociate”.

Pledoaria pentru specificul național ca stare, ca viziune (Ruța), dar și pentru afirmarea omului ca individualitate, nu doar ca tip sau ca o parte a colectivității sunt susținute artistic în drama „Păsările tinereții noastre” tot de cântecul tradițional (sârba, hora, cel din obiceiurile nuptiale – iertarea

miresei), dar și de cântecul de autor pe motive folclorice – „Balada” lui Ciprian Porumbescu sau, în spectacolul regizorilor Ion Ungureanu și Boris Ravenskih, de „Balada” pentru vioară și orchestră a compozitorului Eugen Doga.

Elementul folcloric se manifestă în acest text dramaturgic în didascalii, în vorbirea și acțiunea personajelor, el contribuind la rezolvarea conflictului și la crearea unei imagini a întâlnirii tradiției cu modernitatea. În didascalii sunt descrise etape ale nunții, preluate și continuate în acțiunea propriuzisă din textul principal, melodia iertării miresei, „Balada” lui Ciprian Porumbescu și a unui rapsod popular. În partea a doua a dramei, didascalia incipientă prezintă două stări de suflet, două situații ale omului – a lui Pavel Rusu, aflat pe patul de moarte și vocea ce se aude ca ecou al satului, cu durerea comună, iar, pe de altă parte, pregătirea nașterii unei noi vieți – nunta, unde răsună cântece tradiționale: „Duminică dimineată. Peste văi și peste dealuri domnește o toamnă sătună. Cer senin, soare și miros de strugur dulce. (...) Peste o vreme se aude din altă parte veselia lăutarilor ce cântă la nuntă. Și sârbele lor, ba apropiindu-se, ba depărtându-se, rămân de-a lungul tabloului ce urmează”. Tot aici, în textul secundar, autorul descrie momentele pregătirii bucatelor, femeile aflate „în treburi”, adică la ajutor, specificându-se rolul fiecăreia în această pregătire a spectacolului nunții.

„Iertarea miresei” ocupă un loc amplu în didascalie, constituind, de fapt, un text aparte, în care melodia și scena acestei etape a nunții e descrisă cu mult suflet, prin personificare, metaforă, simbol, ce unește într-un tot indispensabil omul, neamul, cerul, pământul și veșnicia: simți, auzi și trăiești „melodia de jale și de dor”: „Muzicanții, după ce au tot schimbat priviri ei între ei, au pornit a însăila, încet, de departe, un cântec de jale, un cântec de dor. Și deodată vioara s-a smuls din sânul lor. Și-a desfăcut aripile, s-a înfipt în înălțimile albastre și s-a tot dus, încet și lin, până nu s-a topit cu totul undeva hăt în largul cerului...”

Elogiu spiritului popular și creației neamului poate fi numită această didascalie amplă, în care autorul amintește de rapsozii populari și de compozitorul care a valorificat artistic folclorul românesc, Ciprian Porumbescu prin vestita sa „Baladă”: „Nu, el nu cânta aceeași iertăciune pe care o cânta bunelul său. Fiecare vioară își are glasul său și cântecele sale. El cânta vestita baladă a lui Ciprian Porumbescu, auzită de el într-un mic restaurant din Chișinău, cu nume ciudat „Casa mare”, unde cânta un „alt mare viorist pe nume Ignat. Și el a furat de la Ignat această baladă (..) ș-o purta prin câmpie, prin nor-

dul Moldovei, dar o scotea rar la lumina zilei, fiindcă era încă prea tânăr și se temea de durerea ei cutremurătoare”. Criticul de teatru N. Velehova constata că regizorii I. Ungureanu și B. Ravenskih, care au montat piesa la Teatrul Mic din Moscova (1972), au pătruns în esența, în suflul poetic al didascalilor, iar înțelegerea stilului plastic-sugestiv și polisemantic al acestora a avut un rol hotărâtor în succesul spectacolului [4, p. 20].

„Balada” pentru vioară și orchestră scrisă de Eugen Doga, ca parte componentă a acțiunii, creează o atmosferă lirico-dramatică, elegiacă prin sinceritate și prin „modul delicat al transfigurării sentimentelor”. Compozitorul are ca pretext melodia cântecului tradițional „De s-ar face cineva...”, din care cităm versurile următoare: „De s-ar face cineva/ Să-mi citească inima/, Ar citi și-ar tot citi / Și tot n-ar mai putea găti./ Of, noroace, prăpădit,/ Mult mai am de suferit, / Toată lumea-i cu noroc,/ Numai meu a ars în foc”.

Termenul „baladă” predispune receptorul (spectatorul) spre audierea unei întâmplări cu implicații dramatice, tragice, susținute de irizări lirice, iar cuvintele textului poetic sunt în consonanță cu viziunea artistică a compozitorului. „Balada” sa devine un liant între părțile piesei, melodia „determină ritmurile și tempoul” acțiunii dramatice [4, p. 20]. Astfel că elementul folcloric muzical din didascalile druziene se materializează în discursuri artistice originale în spectacole sau dă impuls unor creații de acest gen pe baza altor texte folclorice, cum e în cazul „Baladei pentru vioară și orchestră de E. Doga. Coloana sonoră, semnată de compozitor pentru acest spectacol, „ca forță de comunicare artistică se ridică la nivelul forței cuvântului, muzica transformându-se într-un personaj care creionează și comentează acțiunea” și „în mod cert, substanța expresiei muzicale rezultă din sugestivitatea imaginilor textului druzian și a viziunii regizorale” [6, p. 103].

În concluzie, remarcăm că valorificarea artistică a folclorului în primele trei drame ale lui Ion Druță demonstrează originalitatea viziunii artistice a autorului prin trecerea de la tradiționalism la modernitate în structura textului dramaturgic, îmbinarea elementelor dramatic, liric și epic în discurs. Totodată menționăm că funcția artistică a acestui tip de intertextualitate nu este doar de a transmite idei, de a reînvia trecutul, ci și de a fi un liant între textul primar și cel secundar (dialog și didascalii), între idee și stare, emoție, percepție. Ca element de structură al textului secundar, cântecul tradițional are povestea lui ce continuă în textul primar, în acțiunea propriuzisă, contribuind la crearea mai multor planuri în țesătura textului: cel spiritual, psihologic (amintire

nostalgică, trăire dureroasă a evenimentelor) și cel real-obiectiv sau al evenimentelor. În acest context, regizorul are teren de activitate, de creativitate, iar în

plan teoretic s-ar impune o hermeneutică a textului, ca și relevarea sincretismului artelor nu doar în discursul dramaturgic, ci, mai ales, în cel teatral.

Referințe bibliografice

1. Blaga Lucian. Trilogia culturii. Vol. 2, Spațiul mioritic. București: Humanitas, 1994.
2. Chevalier Jean, Gheerbrant Alain. Dicționar de simboluri, în trei volume. Vol. 3. P-Z. București: Artemis, 1995.
3. Druță Ion. Scrieri, în patru volume. Vol. 4. Chișinău: Hyperion, 1990. În continuare se va cita după această ediție.
4. Druțiana teatrală. Chișinău: Cartea Moldovei, 2008.
5. Evseev Ivan. Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale. Timișoara: Amarcord, 1994.
6. Ghilaș Victor. Cromatica elegiacului în muzica la spectacolul „Păsările tinereții noastre”. În: Eugen Doga, compozitor, academician. Chișinău: Știința, 2007.
7. Ghinoiu Ion. Obiceiuri populare peste an. Dicționar. București: Editura Fundației Culturale Române, 1997.
8. Plămădeală Ion. Opera ca text. O introducere în știința textului. Chișinău: Prut Internațional, 2002.
9. Шорина Л. В. Друзя и театр (проблемы поэтики). Кишинев: Штиинца, 1991. / Shorina L. V. Druză i teatr (problemî poetiki). Kishinev: Shtiintza, 1991.

Impactul spectacolului de teatru asupra procesului sociocultural în oglinda criticii teatrale

Rezumat

Impactul spectacolului de teatru asupra procesului sociocultural în oglinda criticii teatrale

În articol este abordată istoria dezvoltării teatrului de la momentul apariției lui până în prezent, în relațiile și influențele reciproce cu conștiința socială prin prisma viziunilor teoretice. În urma analizei, este evidențiată modificarea formelor teatrale determinate de atmosfera socioculturală a epocii. În contextul lor este cercetată apariția și dezvoltarea criticii de teatru ca reflectare a acestora. În Republica Moldova, critica de teatru s-a dezvoltat în strânsă legătură cu procesul teatral, angajat pe linia educării omului nou. La cumpăna secolelor XX–XXI, se înregistrează un declin al criticii teatrale autohtone, care nu mai are răgazul pentru o analiză aprofundată a succeselor și insucceselor artistice, ci cultivă reportajul gazetăresc la zi și stilul difirambic.

Istoria multiseclară a artei teatrale europene, a cărei parte indispensabilă este și teatrul moldovenesc, fiind reflectată în conștiința socială și înregistrată de mass-media, ne permite să vedem transformarea omului și a societății în spațiul sociocultural.

Cuvinte-cheie: proces teatral, mediu sociocultural, spectacol teatral, critică de teatru, istorie, contemporaneitate, postmodernism.

Summary

The impact of theatre performance on the sociocultural process mirrored by theatrical critique

The article discusses the history of theatre development since its appearance and up-to-date in the relations and mutual influences with social consciousness through theoretical visions. Following the analysis, the transformation of theatrical forms determined by the sociocultural atmosphere of the era is highlighted. The emergence and development of theatrical critique is studied in their context. In the Republic of Moldova, theatrical critique developed in close connection with the theatre, which was meant to educate the new man. At the turn of the XX – XXI centuries, a decline in local theatre critique is recorded, which no longer has time for a thorough analysis of artistic successes and failures, but nurtures the newspaper reportage of the day and the dithyrambic style.

The multi-secular history of European theatrical art, whose indispensable part is the Moldovan theatre as well, being reflected in social consciousness and recorded in the media, allows us to see the transformation of man and of society in the sociocultural space.

Key words: theatrical process, sociocultural environment, theatre performance, theatrical critique, history, contemporaneity, postmodernism.

Fiind o modalitate de apreciere a reprezentațiilor teatrale de către conștiința socială și apărută odată cu evoluția omului contemporan, critica reflectă importanța acestor reprezentații în mediul sociocultural. În societatea preistorică, reprezentațiile teatrale, ca parte componentă a structurii artistice eterogene, reflectau legătura strânsă a omului cu natura, pe care acesta o diviniza și cu închipuirile cosmologice

ale lui, precum și cu caracterul social al muncii, divizarea ei în masculină și feminină. Acțiunile rituale teatrale din societățile arhaice erau închinată zeităților de care, în accepția omului, depindea întreaga lui viață. Importanța acestor acțiuni teatrale era apreciată de colectivitate – gintă sau trib, care astfel se afla în ipostaza de critic colectiv.

Transformările mediului sociocultural timp de

secole au contribuit la crearea unor forme și genuri de reprezentări teatrale respective, iar împreună cu ele și la schimbarea aprecierii influenței lor asupra vieții sociale. Odată cu apariția statului ca formă de organizare politică a puterii, reprezentațiile teatrale au căpătat o importanță de stat, pe care acesta le organiza. În Grecia Antică, reprezentațiile teatrale aveau loc în timpul Marilor Dionisiace, fiind legate de credința în Zeul Dionis. Dramaturgii și actorii erau cetățeni stimați și aveau dreptul să ocupe posturi înalte. În teatrul din Grecia Antică încă se mai păstrau tradițiile vechi conform cărora succesul ori insuccesul spectacolului depindea de aprobarea sau dezaprobarea spectatorilor care, într-un fel, erau în calitate de critic colectiv.

În Imperiul Roman, arta teatrală și-a pierdut caracterul sacral. Statutul social al teatrului nu era unul important, iar actorii au trecut în rândul clasei de jos a societății. Cu toate acestea, reprezentațiile teatrale au căpătat o importanță de stat, ele transformându-se în spectacole grandioase, fastuoase, organizate cu ocazia nenumăratelor sărbători, pentru o mulțime de milioane de oameni vorbitori de diferite limbi. Pentru aceasta se cheltuiau mijloace bănești foarte mari. Reprezentațiile teatrale trebuiau să demonstreze puterea Imperiului Roman și să sustragă atenția de la lupta politică. Critica/aprecierea acestor reprezentații teatrale se reducea la sloganul „Pâine și spectacole”, care nu presupunea aprecierea valorii lor artistice, studiate insuficient până în prezent.

În epoca Renașterii, lupta crâncenă a burgheziei, ce căpăta tot mai multă putere, cu monarhia în dispariție, dar care încă mai păstra frumusețea ei fascinantă, a eliberat energia conștiinței umane. Punctul culminant al ei a fost marcat de teatrul englez pe timpul domniei reginei Elisabeta. Această energie s-a cristalizat într-o diversitate de neînchipuit a genurilor teatrale: în tragedii sângeroase și în măști luxoase de la curte, în comedii satirice și în tragicomedii fantastice, în farse vulgare (prezentate pe piețe), în cronici istorice și în drame de moravuri. Repertoriul celui mai vestit teatru – „Globus,” montarea pieselor și interpretarea lor, în mare măsură, erau determinate de un public divers: mici negustori, marinari, studenți, diferite tipuri de muncitori, care ocupau cele mai ieftine locuri (la parter, „curte” sau „fântână”), pe când mica nobilime și burghezi ocupau locurile în galerie. Teatrul era vizitat și de familia regală. Succesul spectacolului era asigurat de satisfacerea gusturilor tuturor spectatorilor, educați de spectacolele din piețe în teatrul din Evul Mediu.

În jumătatea a doua a secolului al XX-lea, odată cu venirea la putere a burgheziei, teatrul, în mod inevitabil, a devenit o armă în lupta de clasă. Dramatur-

gia devine o forță conducătoare a teatrului occidental în transfigurarea artistică și ideatică a realității. În Teatrul Liber al lui Andre Antoine erau montate piesele „Puterea întunericului” de Tolstoi, „Fantomelme” și „Rațe sălbatice” de Ibsen, „Contesa Julia” de Strindberg, „Falimentul” de Bjornson. Un succes mare, însoțit și de scandal, l-a avut piesa „Țesătorii” de Hauptmann. Antoine scria că „în momentul protestului împotriva fabricantului, iluzia fricii era atât de puternică încât publicul s-a ridicat de pe locuri” [1, p. 84]. Cenzura imediat a interzis spectacolul, iar reprezentantul de vază al criticilor francezi de atunci, Francisque Sarcey, exprimându-și dur poziția față de spectacol, a observat: „Nu există un asemenea guvern care, doar dacă nu și-a pierdut capul, ar permite prezentarea acestui spectacol mulțimii!” [1, p. 84]. Spectacolele Teatrului Liber și ale altor teatre au fost supuse criticii de mari scriitori precum Henry Barbusse, Emile Zola, Henry Becque, Emile Augier, Victorien Sardou, Alexandre Dumas-fiul.

În formarea teatrului din Europa de Vest de la începutul secolului al XX-lea un rol important l-a avut regizorul și criticul de teatru Jacques Copeau, fondatorul revistei „La Nouvelle Revue Française”. Pe paginile ei, în ajunul creării teatrului „Vieux Colombier” („Vechea Hulubărie”), în anul 1913, el a publicat un manifest prin care acuza teatrul francez din primul deceniu al secolului al XX-lea. „Industrializarea dezlanțuită, care, cu fiecare zi, tot mai cinic micșorează teatrul francez și întoarce de la el partea culturală a spectatorilor; acapararea majorității teatrelor de o mână de ademenitori hrăniți din plata comercianților care și-au pierdut cinstea; pretutindeni, chiar și acolo unde marile tradiții ar fi trebuit să ajute la păstrarea unei anumite echități, se observă același duh al cabotinajului și speculației, aceeași josnicie; peste tot e caecalma, umflarea unor valori imaginare și expunerea la vedere a vulgarității ce parazitează în jurul artei ce moare, despre care deja nu se poate vorbi la modul serios; peste tot e moliciune, dezordine, lipsă de disciplină, ignoranță și prostie, dispreț față de artistul autentic, ura față de frumos; produs tot mai mult fără suflet și fără sens, critica tot mai mult simpatizându-i ei, gusturile publicului tot mai mult abătându-se din drum – toate acestea ne indignează și, în același timp, ne dă puteri pentru luptă!” [1, p. 126-127].

Copeau și-a pus drept scop montarea capodoperelor dramaturgiei clasice universale și a celei contemporane, străduindu-se să întoarcă teatrului semnificația lui morală. În montările spectacolelor, el a unit procedee ale teatrului convențional, ale celui simbolist și ale „realismului spiritualizat”. În anul 1914, Copeau a montat un spectacol minunat ca frumusețe – „Noaptea regilor”, după comedia lui

Shakespeare „A douăsprezecea noapte”. Spectacolul a avut un succes uimitor. Se simțea aici atmosfera timpului, presimțirea sfârșitului „epocii frumoase”, presimțirea unei catastrofe. În curând începu Primul Război Mondial. Teatrul „Vieux Colombier” a fost închis, abia în 1919 fiind deschis din nou. În anul 1922, Constantin Stanislavski a vizionat spectacolele teatrului „Vieux Colombier”. În 1922 Copeau a transmis teatrul elevului său Louis Jouvet. Despre spectacolele teatrale ce au avut o mare importanță socială au scris Andre Gide, Romain Rolland, Georges Duhamel și alți scriitori francezi vestiți.

La formarea artei regizorale, în teatrul occidental un rol important l-a avut teatrul Meiningen din Germania. Regizorul Ludwig Chronegk monta spectacolele ca pe o operă unitară, ce corespundea unei epoci istorice concrete. Pentru acel timp era ceva nou realizarea „scenelor de ansamblu, cu „mulțimea” vie, ce participa activ la dezvoltarea acțiunii dramatice colective” [1, p. 181].

Spectacolele teatrului Meiningen au avut o influență mare asupra tânărului Stanislavski, care nu a lipsit nici de la un spectacol în timpul turneului la Moscova. El scria: „Pentru mine meiningenii au creat o etapă nouă importantă” [6, p. 134].

Alături de Stanislavski se dezvoltă și se afirmă arta elevilor săi, urmași și rivali: Vahtangov, Meyerhold, Tairov. De la sfârșitul secolului al XIX-lea, centrul culturii teatrale europene a devenit Rusia, unde se concentrase energia distrugerii și a creării. Întreaga lume occidentală, într-o confruntare încordată, se îndrepta spre Primul Război Mondial. În Rusia, aceasta s-a intensificat și prin contradicții sociale acute. Furtunile revoluționare ce se apropiau amenințau cu moartea tot ce este vechi și duceau spre schimbări nemaipomenite. Acumulate pe parcursul multor secole, fluxurile de energie spirituală din Vest și din Est au atins o intensitate neverosimilă la începutul secolului al XX-lea. Eliberate prin valuri explozive ale acțiunii interioare și exterioare, ele au demonstrat lumii o artă de o frumusețe, putere și vigoare fără precedent: în literatură – Tolstoi, Dostoievski, Gorki, Cehov, în muzică – Ceaikovski, Musorgski, Rimski-Korsakov, Stravinski, Rahmaninov, în pictură – Rerih, Surikov, Serov, Vrubel, Levitan, în balet – Fokin, Pavlova, Nijinski, în operă – Șalepin.

Vestitele Sezoane Ruse la Paris au lăsat o impresie adâncă asupra lui Claude Debussy, care scria: „Rușii ne dau un nou impuls pentru eliberarea de rigiditatea absurdă. Ei ne pot ajuta să ne cunoaștem mai bine pe noi înșine și mai liber să ne ascultăm pe noi înșine” [2, p. 27].

Teatrul rus a atins o dezvoltare înaltă după războiul civil. Bernhard Raih scria: „În acea vreme

nicăieri și, cred eu, nicăieri în istoria planetei noastre, într-un singur oraș nu s-au adunat atât de mulți regizori talentați ca în Moscova anilor '20. Mirați-vă și invidiați-i pe Stanislavski, Nemirovici-Dancenko, Meierhold, Tairov. Pe scenele din Moscova aveau loc spectacolele lui Vahtangov, cu toate că el nu mai era în viață” [4, p. 186].

Spectacolele teatrale, devenite fenomene sociale importante, au atras atenția scriitorilor Aleksandr Blok, Valeri Briusov, Leonid Andreev, Maksim Gorki, Anatoli Lunacearski, Aleksandr Kugel, Nikolai Efros, Vlas Doroșevici, Liubov Gurevici, Juri Beleaev, a pictorului Aleksandr Benua.

Critica de teatru a constituit baza apariției unei noi direcții științifice – știința despre teatru, a cărei parte componentă a devenit și critica de teatru. În această perioadă din anii '20 apar variate genuri și forme teatrale. Regizorii și actorii devin stăpâni pe modul de realizare a spectacolelor teatrale.

Critica de teatru în Moldova s-a dezvoltat în strânsă legătură cu crearea teatrului de stat, care de la început avea misiunea să realizeze sarcinile statului de educare a omului nou, pentru care interesele sociale erau mai presus decât cele personale. În procesul dezvoltării teatrului, al perfecționării, pe baza dramaturgiei clasice naționale și universale și a celei contemporane, a măiestriei regizorale și actricești, imaginea colectivă se includea organic în structura generală a spectacolului structurat pe ciocnirea diferitor caractere umane. Fiecare spectacol era discutat pe larg în presă, din diferite puncte de vedere. Clasicul științei teatrale moldovenești, Leonid Cemortan, a oglindit în multe articole și monografii istoria controversată, complicată a istoriei teatrului moldovenesc. Despre meritele și neajunsurile spectacolelor teatrale au scris vestiții dramaturgi Ion Druță, Gheorghe Malarciuc, Constantin Condrea, Lev Barski, Ramil Portnoi, doctorul în filologie, profesor Boris Trubețkoi, criticii de teatru profesioniști Valentina Tăzlăuanu, Nina Rojkovski și practic toți ziariștii de la secția arte ale ziarelor și revistelor.

Începând cu anii 1990, pe măsură ce teatrul își pierde importanța de stat, a dispărut și necesitatea unei critici analitice, care ar releva neajunsurile în montarea spectacolelor și în procesul teatral în general. În mass-media sunt oglindite doar succesele, pe când multe spectacole și chiar unele teatre rămân în afara atenției. În același timp, o mare parte a spectacolelor din teatrele moldovenești, ca și în alte țări contemporane, se transformă în mijloc de distracție, întreprinderi ce lucrează pentru piața serviciilor culturale, cu dominantă pe simțurile instinctive. Critica se transformă în reportaj gazetăresc, devine o parte a diverselor sfere de servicii.

Totodată, în Moldova se manifestă influența și procesele generale ale societății postindustriale, numită și informațională, în care pe primul plan se află computerizarea. Conform cercetărilor lui Iacov Ioskevici, „cel mai important rezultat al revoluției informațional-computerizate este invazia în cultura spirituală, regândirea, iar uneori chiar și ștergerea sistemelor tradiționale ale valorilor, inclusiv celor morale. În acest sens, probabil, încă niciodată în istoria culturii nu a fost o asemenea adecvare între procesele ce au loc în cultură și paradigma culturală postmodernistă” [3, p. 7].

Criticul Tatiana Kriukova atrage atenția asupra altui aspect al postmodernismului, care „e ocupat exclusiv de conștiință, ce a pierdut orice legătură cu realitatea în urma pierderii acestei realități și astfel fiind impusă să construiască această realitate. Procedul principal al formării ei a devenit principiul deconstrucției. (...) Personalitatea ca formă superioară a integrității de asemenea este supusă deconstrucției.

Referințe bibliografice

1. Гвоздев А. Западно-Европейский театр на рубеже XIX и XX столетий. Ленинград-Москва: Искусство, 1939. / Gvozdev A. Zapadno-Europeiski teatr na rubezhe XIX i XX stoletii. Leningrad-Moskva: Iskusstvo, 1939.

2. Зильберштейн И, Самков В. Сергей Дягилев и русское искусство, в двух томах, т. 1, Москва: Изобразительное искусство, 1982. / Zhil'bershtein I. S., Samkov V. A. Sergei Diagilev i russkoe iskusstvo, v dvuh tomah, t. 1, Moskva: Izobrazitel'noe iskussto, 1982.

3. Иоскевич Я. Интернет как новая среда художественной культуры. Санкт-Петербург, РИИИ,

De aceea personajul ca subiect determinat social și psihologic dispare cu totul, el se transformă în configurarea codurilor semiotice (simulacru)” [5].

În realitățile create, teatrele din Moldova continuă căutările active ale noilor forme de reflectare a realității contemporane încordate, controversate. Succesele, ca și insuccesele necesită o analiză profundă. Dar știința despre teatru din Moldova rămâne în urmă de practica teatrală. Criticii de teatru trebuie să aibă îndrăzneala pentru a-și expune opiniile despre spectacolele ce nu au reușit. Da, și cine va publica un asemenea articol? În consecință, pe parcursul ultimilor ani, nu există la noi un tablou real al vieții teatrale.

Istoria multiseclară a artei teatrale europene, a cărei parte indispensabilă este și teatrul moldovenesc, fiind reflectată în conștiința socială și înregistrată de mass-media, ne permite să vedem transformarea omului și a societății în spațiul sociocultural.

2006. / Ioskevich Ia. Internet kak novaia sreda hudozhestvennoi kul'tury. Sankt-Petesburg, RIII, 2006.

4. Райх Б. Вена – Берлин – Москва – Берлин. Москва: Искусство, 1972. / Raih B. Vena – Berlin – Moskva – Berlin. Moskva: Iskusstvo, 1972.

5. Крюкова Т. Постмодернистский театр как художественный код. В: Современная драматургия, №2, 2006, p. 202-203. / Kriukova T. Postmodernistskii teatr kak hudozhestvennyi kod. V Sovremennaia dramaturgiia, №2, 2006.

6. Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве. Москва: Искусство, 1980. / Stanislavski K. S. Moia zhizn' v iskusstve. Moskva: Iskusstvo, 1980.

Căutările estetice ale regizorului Iuri Harmelin la începutul secolului al XXI-lea

Rezumat

Căutările estetice ale regizorului Iuri Harmelin la începutul secolului al XXI-lea

Estetica creației lui Iu. Harmelin este formată prin influența mai multor factori. Anii 2000 pentru regizor, producător și director artistic al Teatrului Dramatic de Stat pentru Tineret „De pe strada Trandafirilor” sunt legate de căutarea: actor, clădirea teatrului, conceptelor de existență, extinderea limitelor de performanță. Dificultățile întâmpinate de Iu. Harmelin pe calea dezvoltării teatrului l-au adus la identificarea și sublimarea unui anumit subiect – în căutarea persoanei umane – parcurgând întotdeauna performanțele sale. Această temă este prezentă în mod constant în al doilea deceniu al secolului al XXI-lea în producțiile regizorului.

Cuvinte-cheie: Iu. Harmelin, estetica, regie, scena mică.

Summary

The aesthetics search of the director Yury Harmelin at the beginning of the XXI century

The aesthetics creativity of Yu. Harmelin are formed by the influence of many factors. 2000s to the director, producer and artistic director of the State Youth Drama Theatre „On Rose Street” are related to the searching for: actor, theater building, new concepts of existence, expanding the boundaries of performance. Difficulties encountered to Yu Harmelin towards the development of the theater, led him to identify and sublimation of a particular topic – in searching of the humanity in person – always permeating his performances. This theme is constantly sounded during the second decade of the XXI century in the productions of the director, he represents on the small stage.

Key words: Yu. Harmelin, aesthetics, directing, small stage.

Pentru a evalua calea parcursă de Teatrul Dramatic de Stat pentru Tineret „De pe strada Trandafirilor”, dar și activitatea directorului și regizorului principal al acestuia, Iuri Harmelin, este necesar de a le privi în contextul principalelor tendințe ale artei teatrale de la confluența secolelor XX–XXI.

Perioada în cauză este caracterizată de către criticii de artă drept post (post) modernism. Una din definițiile acestui stil este propusă de teatrologul Galina Kovalenko (СИПАТИИ / IRSAS): „postpostmodernismul este o abatere spre literatură. Abundența tehnologiilor electronice este o realitate, iar manifestarea și chiar predominarea acesteia pe scenă este un adevăr raportat la naturalism” [5]. În spațiul artei dramatice contemporane se dezvoltă activ diverse curente: happening, performance, teatrul documentar și cel plastic ș.a. Linia predominantă a dezvoltării artei scenice contemporane se axează pe eclectica artei teatrale cu dansul, muzica, media – adică atât

pe posibilitățile umane, cât și pe cele ale tehnologiilor digitale. În principal, acest fapt se manifestă în formele noi ale spectacolului, spre exemplu, în montările lui Kiril Serebrennikov de la „Centrul Gogol” (Moscova), cunoscute printr-o anumită atitudine regizorului față de text. Tot astfel și căutările lui Boris Iuhananov pe scena „Electroteatrului” Stanislavski (Moscova). Regizori precum Andrei Mogucii și Oleg Tabakov, de asemenea, preferă montări postmoderne. Principala componentă a acestor spectacole poate fi numită atmosfera (imaginea) noii realități, creată pe scenă de către regizor și colectivul său.

Și la Chișinău există încercări de a monta spectacole în acest stil. Putem menționa numele tinerilor talentați cu o puternică personalitate – Mariana Starciuc, Nicoleta Esinencu, Ianuș Patrașcu, Luminița Țicu ș.a., – care au nevoie de ajutor și susținere în activitatea artistică și autorealizarea lor, dar care nu întotdeauna găsesc o înțelegere adecvată a performan-

țelor lor în spațiul sociocultural al țării. O apreciere reală a experimentelor de astăzi va putea fi realizată doar dintr-o perspectivă istorică.

Vorbind despre estetica teatrală a prezentului, putem afirma că deseori orientările teatrale ignoră spectatorul și criticul de artă aproape în totalitate, de dragul ideii teatrului postdramatic; pe de altă parte, procesul teatral trebuie să răspundă unor sarcini morale și educative, satisfăcând chiar și un spectator iscusit. Iată de ce, alături de acest caracter sofisticat al paletei teatrale postmoderne, continuă să existe și să se dezvolte și teatrul psihologic și școala regizorală „academică”. Astfel sunt montările strălucite semnate de Rimas Tuminas („Mascarada” de M. Lermontov, „Minetti” de T. Bernhard ș.a.) la Teatrul Vahtangov din Moscova. Aceluiași tip de artă pot fi atribuite și spectacolele lui Iu. Harmelin, ca discipol și continuator al școlii vahtangoviene.

Teatrul „De pe strada Trandafirilor” activează în Chișinău din 1978 și este cel de-al doilea teatru rus din capitala republicii, după Teatrul „A. P. Cehov”, care este unul din cele mai vechi, fapt ce pune în fața lui Iu. Harmelin sarcini multiple. Începând cu anii 2000, poziția teatrului în cauză devine mai complexă, având în vedere creșterea activă a colectivelor dramatice naționale postmoderne. Totuși, acest teatru și-a format propria personalitate, încadrându-se perfect în spațiul sociocultural al orașului.

Analizând evoluția artei teatrale contemporane din Republica Moldova, vom menționa și particularitățile creației lui Iu. Harmelin, a cărui artă regizorală a căruia și-a lăsat o anumită amprentă asupra vieții culturale a Chișinăului. Pentru Iu. Harmelin, necesitățile actuale ale teatrului nu sunt o comandă socială, nu „o idee națională”, nu sunt o distracție cu orice preț sau o savurare a unor forme stereotipe ale celor mai diverse școli. Aceasta este posibilitatea de cunoaștere și tendința de a „câștiga”, prin intermediul teatrului, sensul existenței sale – tot ce a fost cândva consemnat de Aristotel [2]. Iu. Harmelin consideră că un bun regizor nu trebuie să meargă pe mâna spectatorului: „Sarcina teatrului nu este de a distra, ci de a exercita o influență asupra spectatorului. Oamenii trebuie să plece de la teatru în tăcere, să asimileze și să discute cele văzute și să nu vorbească despre cină” [11].

Căutările umanului în om – anume aceasta este eterna temă spre care „vine” regizorul Iu. Harmelin în propria tratare a teatrului secolului al XXI-lea. Ea transpare în mod invariabil și în ultimele sale montări – „Buburuzele au revenit pe pământ” („Божьи коровки возвращаются на землю”) de Vasili Sigarev, „Lordul muștilor” („Повелитель мух”) de William Golding și „Padam... Padam” („Падам... Падам...”) de Inna Grinșpun, „Тройкасемеркагуз” („Тройкасемеркагуз”) de Nikolai Kaleada, „În spatele ușilor închise” („За закрытыми дверями”) de Jean-Paul Sartre, „Fericirea femeii” („Женское счастье”) de Anton Cehov, „Equus” („Эквус”) de Piter Schaeffer, „Cioara albă” („Белая ворона”) de Iuri Râbcinski, „Da-ți înapoi viața mea, vă rog...” („Верните мне мою жизнь, пожалуйста...”) de Andrei Krupin ș.a.

Tema fericirii omenеști este accentuată în toate spectacolele, fapt determinat de traversarea unor numeroase dificultăți în procesul de formare a colectivului teatral. Pentru directorul, regizorul și conducătorul artistic al Teatrului Dramatic de Stat pentru Tineret „De pe strada Trandafirilor”, anii 2000 au însemnat căutări de ordin actoricesc, de lărgire a activităților, de stabilire a unor concepții de existență și de găsire a unui nou sediu. După absolvirea primei sale promoții de studenți în anul 1995 (la Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice), Iu. Harmelin a dorit să continue activitatea pedagogică pentru a-și completa trupa cu noi actori. În toamna aceluiași an, la Chișinău s-a deschis un nou liceu teatral, iar mai târziu, în 2005 apare încă o facultate teatrală pe lângă Universitatea Slavonă (între anii 2001 și 2005 aceasta a existat de sine stătător, ca МАКТИМ) [4]. În anul 2002 începe construcția noului teatru. 2008 s-a remarcat ca an al apariției Festivalului-laborator internațional al teatrelor de cameră și al spectacolelor de formă mică Молдфест.Пампа.Пу, care a oferit posibilitatea de a diversifica și a îmbogăți inter-influentele dintre esteticile teatrale diverse și de a identifica similitudinea globală a ideilor și tezelor ce păreau până atunci opuse. Estetica acestui festival reprezintă un domeniu de cercetare aparte, iar unele detalii au fost deja expuse în monografia Tatiane Kotovici și în articolul Olgăi Garusov [6, p. 1].

Activitatea administrativă și cea regizorală a lui Iu. Harmelin a fost întotdeauna legată de oameni, de studierea caracterului acestora, a ideilor, aspirațiilor și particularităților personale ale acestora. Cunosând și reunind, prin intermediul acțiunii teatrale, natura umană, regizorul o pune la baza artei sale regizorale. Astfel, sarcina centrală a teatrului său se încadrează în realizarea principalelor sarcini ale unei vieți omenеști, iar acest fapt poate fi exemplificat prin câteva spectacole montate la confluența secolelor XX–XXI.

„Buburuzele au revenit pe pământ” („Божьи коровки возвращаются на землю”) de V. Sigarev este un spectacol pe o temă dureroasă – căutarea sinelui în lume și a lumii în sine. După cum scrie Nelli Tornea, „Spectacolul surprinde... prin realismul adus la cele mai înalte trepte” [10]. Soarta i-a adunat

împreună pe eroii montării lui Iu. Harmelin (narcomani, prostituate, hoți, bișnițari și bețivi) la o margine de oraș, alături de cimitir. Esența existenței lor este comparabilă cu cea a eroilor piesei *На дне* de Maksim Gorki. În ambele cazuri, personajelor nu le rămâne decât această unică posibilitate de supraviețuire menționată de către regizor în montarea sa. Doar credința luminoasă, de neclintit, îi ajută pe Dima (D. Saveliev), Lera (O. Sofrikova) și Iulika (A. Alabujeva) să rămână pe linia de plutire și să privească înainte în speranța unei vieți mai bune, iar visele și speranțele lor sunt ca o explozie emoțională și un strigăt disperat al celor ce-și doresc să supraviețuiască.

Este interesantă și tratarea clasicii în arta lui Iu. Harmelin. În spectacolul după piesa de regizorul N. Kaleada, în colaborare cu autorul, mistifică cunoscuta dramă a lui Aleksandr Pușkin [9]. Nuanțele negru-roșii în care este conceput spectacolul, accentuează atmosfera încordată a contemporaneității, în care domină doar valorile materiale. În chipul contesei (O. Sofrikova), regizorul întrușipează durerea singurătății generației a treia. Liza (A. Alabujeva) lui Iu. Harmelin este o tânără fermecătoare, drăguță și cinică, care poate să se căsătorească chiar în ziua funeraliilor soacrei sale.

Chipul lui Gherman (V. Pavlenko) – un neamț care a nimerit într-o societate rusă – este marcat de o evoluție, redată și prin paleta de culori ale costumului său (haina albă în care apare la sfârșitul spectacolului). El este singurul care, prin ideea sa, găsește forța necesară pentru a depăși puterea banilor, căreia i se supun cu toții și care devine miezul personajului său.

Se creează impresia că nu ar exista personaje pozitive în spectacolul lui Iu. Harmelin. Chiar și Tomski (A. Șișkin), în acțiunile căruia putem întrezări trăsături omenești, este nevoit să se adapteze opiniei societății de care este înconjurat. Cu toate acestea, tema valorilor spirituale predomină în percepția spectatorului, – ba prin cartea cu „Dama de pică” de A. Pușkin, ba prin contextul ironic nedisimulat, utilizat de regizor, și – ce este mai important – prin privirile personajelor sale, prin durere și disperare ce trădează greutatea pe care le îndură omul în lumea contemporană.

Un tablou asemănător al existenței umane îl găsim și în spectacolul „Mascarada” de Mihail Lermontov, unde valorile materiale au un rol hotărâtor, unde bârfele sunt o armă capabilă de a distruge o dragoste, iar singurul propovăduitor umanist al ideii este personajul Necunoscutului, care în această montare este scos la lumina rampei de către Harmelin-regizorul. Spectacolul Teatrului „De pe strada Trandafirilor” este pătruns de atmosfera prezentului, iar eroii săi Evgheni Arbenin (în interpretarea artistului emerit al Ucrainei Vitali Bondarev), Nina (E. Tendeli),

principele Zvezdici (V. Pavlenko), baronesa Ștral (O. Sofrikova), Kazarin (A. Petrov) întrușipează drama mistică despre bumerangul răzbunării.

Spectacolul „Эквус” după piesa dramaturgului englez Peter Shaeffer în montarea lui Iuri Harmelin dezvăluie conștiința de sine dureroasă a adolescentului Alan Strang, în procesul de devenire a personalității sale, în întrușiparea scenică a lui A. Știrbul. Chipul creat de actor este caracterizat printr-o viziune specifică tinerei generații moderne, ce evoluează într-o atmosferă ateistă, care s-a lovit de problemele autodeterminării și care-și creează propriile zeități, – în cazul dat, este vorba de un cal. Spectacolul atinge diverse aspecte interesante pentru un adolescent – sexuale, religioase, profesionale. Aici este reflectat eternul conflict dintre personalitate și societate, libertate și limite, dorințe și legi, ce se manifestă cel mai intens anume în mediul tinerilor.

O altă istorie a unei vieți este și cea prezentată în spectacolul „Верните мне мою жизнь, пожалуйста...”, creat după o piesa de A. Krupin „Луна и трансформер”. Spectacolul lui Iu. Harmelin este structurat ca o mărturisire a unui copil de nouă ani (D. Dubina) despre o viață trecută, povestită prin cuvintele simple de copil ce descoperă lumea mare. Este accentuat deficitul de dragoste și singurătatea, pe care le resimt copiii astăzi. Ideea spectacolului este determinată de întrebarea-cheie, ce și-o pune băiatul sie însuși: „Oare atunci când toți răii aceștia vor crește, cum se vor iubi ei între ei?” [7]. Cu aceste cuvinte, Dmitri Dubina amintește spectatorului despre acea credință copilărească care se ascunde în fiecare dintre noi: totuși, cândva, totul va fi bine. Montarea cucerește prin sinceritate, emotivitate și atmosfera camerală, iar regizorul și actorul încearcă să scoată în relief componenta morală a esteticii contemporane.

Înaintarea în prim-plan a personalității, în estetica lui Iu. Harmelin, este determinată și de un alt factor – lucrul pe o scenă mică, ce își are propriile particularități legate de spațiul deschis ce oferă cele mai bune posibilități de căutare a unor noi mijloace de expresivitate teatrală. Studiind problematica scenelor mici ca fenomen al culturii teatrale la hotarul dintre secolele XX–XXI, teatrologul Irina Bulatova arată că „originalitatea scenei mici este determinată de caracterul laconic, ascetic, apropiat de genuri teatrale mai complexe, îndreptat spre un spectator intelectual ce tinde spre abordarea unor probleme de profunzime...” [3]. Într-adevăr, scena mică permite susținerea directă a unui dialog cu spectatorul, realizarea unor căutări în comunicarea cu actorii. În acest spațiu, cel mai organic se pretează a fi doar teatrul experimental radical ce-și propune să lărgească limitele mijloacelor teatrale obișnuite. Importanța scenei mici a fost

accentuată și de Gheorghe Tovstonogov: „Scenele mici... nu contravin nici în cea mai mică măsură teatrelor. Ele constituie catalizatorii proceselor teatrale și sunt în stare să dea un impuls, să ofere mai mult” [8].

Înțelegând importanța scenei mici, prin care, ca printr-o „lupă” sunt reflectate procesele vieții în toată diversitatea lor, Iu. Harmelin continuă să dezvolte tradițiile preluate din „studiourile vahtangoviene”, în discipolii săi – tineri regizori –, propagând arta „elitară” a scenei mici. În anul 2014 și-a deschis ușile teatrul studențesc, iar odată cu el au apărut nume noi

și noi montări: Daniil Muntean („Доппельгангер” de F. Dostoievski, „Гедда Габлер” de H. Ibsen ș.a.) și Maria Palnițchi („Povești populare japoneze” și „Vocea umană” de J. Cocteau).

Astfel, putem concluziona că activitatea Teatrului Dramatic de Stat pentru Tineret „De pe strada Trandafirilor” condus de Iu. Harmelin la confluența secolelor XX–XXI reprezintă o căutare polyvalentă a unor noi forme artistice în condițiile unei situații economice complicate.

Referințe bibliografice

1. Garusova Olga. În spațiul de cameră al Festivalului „Moldfest.Rampa.ru”. În: *Arta. Seria Arte audiovizuale*, Vol. XXIV, nr. 2, 2015. p. 137-139.
2. Аристотель. Этика. Политика. Риторика. Поэтика. Категории. Минск: Литература, 1998, p. 1064-1112. / Aristotel. Etica. Politica. Poetica. Categorii. Minsk: Literatura, 1998, p. 1064-1112.
3. Булатова Ирина. Малая сцена как художественное явление театральной культуры на рубеже XX–XXI веков. În: Автореферат диссертации, p. 3. <http://cheloveknauka.com/v/259118/a/#?page=1>. / Bulatova Irina. Malaya stsena cac hudezhestvennoe iavlenie teatralnoi culture na rubezhe XX–XXI vecov. În: Avtoreferat dissertatsii, p. 3. (vizitat 15 iunie 2016).
4. Extras din procesul-verbal № 2 din 30.06.2003 privind constituirea unei asociații obștești Educație și teatru bazate pe Ateliere Dramatice lei Harmelin, împreună cu colectivele pedagogice ale Academiei Multinaționale de Cultură, Artă și Managementul (AMCAM), ale Liceului Teatral Municipal și ale grădiniței de copii nr. 112.
5. Коваленко Галина. <http://teatr-labor.info/wp/библиотека/новые-концепции-театра-и-их-практичес-4/> / Kovalenko Galina. <http://teatr-labor.info/wp/библиотека/новые-концепции-театра-и-их-практичес-4/> (Vizitat 13 iunie 2016)
6. Котович Татьяна. Государственный молодежный драматический театр С улицы Роз. Витебск: ВГУ имени П. М. Машерова, 2014, 122 p. / Kotovitch Tatiana. Gosudarstvennyi mododezhnyi dramaticheskii teatr S ulitsi Roz. Vitebsk: VGU imeni P. M. Marsheva, 2014. 122 p.
7. Крупин Андрей. Луна и трансформер. <http://krispen.ru/k.php> / Krupin Andrei. Luna i transformer. <http://krispen.ru/k.php> (vizitat 17 iunie 2016)
8. Лордкипанидзе Нугзар. Несколько часов с Г. А. Товстоноговым. În: Литературная газета. 1984. № 33, p. 8. / Lordkipanidze Nugzar. Neskoliko chasov s G. A. Tovstonogovym În: Literaturnaia gazeta, 1984. № 33. p. 8.
9. Семенова Юлия. Гений и злодейство, или королевство кривых зеркал. În: Независимая Молдова, 30.09.2006, № 186–187. / Semionova Iulia. Ghenii i zlodeistvo, ili korolevstvo krivyh zerkal. În: Nezavisimaia Moldova, 30.09.2006, nr. 186–187.
10. Торня Н. Божья коровка, где твои детки? În: Кишиневские новости, 12.12.2003. / Tornea N. Bozhia korovka, gde tvoi detki? În: Chishiniovskie novosti, 12.12.2003.
11. Хармелин Юрий. Мужчина месяца. Юрий Хармелин. În: Aquarelle, май, 2013, p. 3. / Harmelin Iuri. Muzchina mesiatsa. Iurii Harmelin. În: Aquarelle, mai, 2013, p. 3.

«Театральная критика»: границы функционирования в современном украинском театральном процессе

Rezumat

«Театральная критика»: границы функционирования в современном украинском театральном процессе

Necesitatea de a analiza interpretarea termenului „critica teatrală” a apărut demult în teatologia modernă. Nu mai puțin importantă este și revizuirea opiniilor deja stabilite cu privire la acest concept.

Din păcate, înțelegerea sarcinilor și funcțiilor criticii de teatru se limitează adesea la reflecțiile moderne. Și funcția hermeneutică a criticii este uneori ignorată. Nici la componenta științifică a percepției procesului teatral nu se poate renunța. Specificitatea criticii teatrale ca formă a artei și-a găsit o generalizare completă poate doar în „Codul deontologic” al Asociației Internaționale a Criticilor de Teatru.

Toți acești factori au influențat direct asupra formării unui loc nedeterminat al criticii în teatrul contemporan. Nu e de mirare că, chiar și în literatura de specialitate, poate fi întâlnită expresia inexactă de „jurnalism teatral”. Din cauza condițiilor economice, a situației publicațiilor în mass-media, a necesității reformelor în arta teatrală și educație, a schimbării conștiinței cititorului modern, critica teatrală din Ucraina se transformă într-un hobby. Are oare viitor profesia de critic național de teatru și ce transformări o pot urmări?

Cuvinte-cheie: critică teatrală, funcții ale criticii de teatru, „Codul deontologic” al Asociației Internaționale a Criticilor de Teatru, jurnalism teatral.

Summary

„Theatre Criticism”: the borders of function in contemporary Ukrainian theatre process

The paper deals with the need to analyze the interpretation of the term „theater criticism” and revision of established views on this concept.

Unfortunately, the understanding of the basic tasks and functions of theater criticism is often limited by modern reflections. Also sometimes the hermeneutical function of criticism is unjustifiably ignored. We cannot forget about the scientific understanding of the theatrical process component. The specificity of theater criticism as a kind of artistic creativity found some generalization at the „Code of Practice” of the International Association of Theatre Critics.

All of these factors directly influenced on the formation of an indefinite space of criticism in today’s theatrical process. More and more often quite inaccurate phrase „theater journalism” can be found at scientific literature. The situations with difficult delimitation of theater criticism function today even more overdue in Ukraine. Due to economic conditions, the situation of publishing media, the need for reform of theater arts and education, with a change in the reader’s consciousness, the theater criticism is increasingly turning into a hobby. Is there a future for the profession of theater critic, and what transformations can comprehend it?

Key words: theater critics, theater critics functions, „Code of Practice” of the International Association of Theatre Critics, theater journalism.

Во всем мире значительно изменилось читательское сознание – эпоха Интернета диктует как электронные способы восприятия информации, так и короткие формы её подачи. Кроме того, во время мирового финансового кризиса в Украине закрылись многие авторитетные отечественные СМИ, а в некоторых оставшихся отделах культуры были максимально сокращены. В результате режима экономии в общественно-политических газетах гонорары за рецензии стали довольно символическими. В результате, театральная критика все чаще из профессии, которой можно зарабатывать на жизнь, превращается в хобби. Соответственно, сегодня много говорится о необходимости реформы театрального искусства и образования, но для этого нужно, прежде всего, разобраться в самом понятии театральной критики.

Несмотря на широкое обращение и применимость словосочетания «театральная критика», толкование этого термина достаточно непоследовательно (показательно, что в свое время он даже не вошел в словарь англоязычных театральных терминов [2, с. 227]). Базовым остается определение театральной критики, приведенное в «Театральной энциклопедии» А. Альтшуллером и К. Рудницким: «Театральная критика – область лит[ературного] творчества, отражающая текущую деятельность т[еат]ра» [6; 8]. Эта формулировка практически дословно перекопирована и в энциклопедию «Тэатральная Беларусь», и в украинский «Театрально-драматический словарь XX века». К слову отметим, что в начатую отечественным исследователем А. Клековкиным серию театральных «лексиконов» словосочетание «театральная критика» еще не попало. Зато другой украинский театровед Л. Барабан довольно нечетко определяет театральную критику как «вид творчества, который дает оценку и толкование пьесам, спектаклям, игре актеров, а также режиссерской и сценографической работе» [7, с. 269].

Не помогают окончательно определить понятие «театральная критика» и пособия по теории театра. Так, известный немецкий исследователь К. Бальме, в своей работе «Введение в театроведение», практически обходит вопрос театральной критики, считая ее тексты одним из рецептивных документов, «которые не происходят от театроведа» [1, с. 125]. Поэтому автор воспринимает критические тексты только как источник исследования, категорически отмечая, что критика «очень тенденциозна, поэтому к ней надо относиться соответственно» [1, с. 125].

По мнению исследователя, «в основе концепции театральной критики лежит не столько

аналитически-интерпретаторская составляющая, сколько оценочная. Она имплицитно основывается на том, как понимает пьесу и театр рецензент, редко отчетливо артикулируется» [1, с. 125]. Сходную оценочно-негативную характеристику театральной критике дает и французский театровед А. Пьеррон [1, с. 125]. Подобное понимание природы и задач театральной критики выглядит, на наш взгляд, не совсем точным и несколько ограниченным.

И хотя в массиве иностранной энциклопедической литературы можно найти еще немало формулировок понятия «театральная критика», уже из указанных сентенций понятно, насколько расплывчатое оно сегодня для самих театроведов. А соответственно и не прописаны границы функционирования и задачи театральной критики.

Как результат, все чаще – даже в научной литературе – можно встретить довольно неточное словосочетание «театральная журналистика». По мнению белорусской исследовательницы Т. Орловой, которая теме театральной журналистики посвятила свою диссертацию, критика «из части литературы перекопирована в специальную сферу журналистики», поскольку «ее типичный дискурс меняется от конкретных эстетических и идеологических позиций времени» [15, с. 13]. Намного точнее кажется наблюдение московского музыковеда Т. Курышевой, которая считает, что понятие «музыкальная/театральная критика» отражает характер мыслительной деятельности, а «музыкальная/театральная журналистика» – форму её реализации [12].

На наш взгляд, этой понятийной путанице в определенной степени способствовало толкование театральной критики авторитетным французским театроведом П. Пави. Исследователь подает два значения этого понятия, и они оба трактуют критику как сферу журналистики, основой которой является рецензирование: «Род критики, практикуемой, как правило, журналистами с целью немедленного реагирования на постановку спектакля и сообщения о нем в средствах массовой информации» и «Эта форма журналистики более чем какая-либо другая, зависит от занимаемого положения и использованных средств массовой информации» [16, с. 167].

Польское театроведение также балансирует в выяснении границ функционирования театральной критики. Б. Франковска определяет театральную критику как «сферу литературы, посвященную театру, как журналистских жанров (отчетного плана – рецензия, репортаж), так и литературных (эссе, портрет)» [3, с. 226]. А ее

коллега Д. Косинский определяет критику «сферой культурной публицистики, посвященной современному театру» [4, с. 82].

На наш взгляд, основная проблема заключается в неточном, ограниченном современными рефлексиями понимании основных задач и функций театральной критики. В большинстве определений не учитывается одна из весомых функций критики – герменевтическая, то есть принцип понимания и толкования текста в широком смысле этого слова.

При этом признаки герменевтических задач театральной критики нашли свое отражение в статье А. Альтшуллера и К. Рудницкого в «Театральной энциклопедии»: «Рассматривая многообразные связи сценич[еского] иск[усств]а с действительностью, обобщая худож[ественный] опыт т[ает]ра, Т[еатральная] к[ритика] определяет задачи, к[ото]рые выдвигает перед театром жизнь, выявляет главные тенденции его развития» [6, с. 135].

Авторы учебника по музыкальной критике Е. Зинкевич и Ю. Чекан как наиболее точное определение сути критики подают сентенцию А. Пушкина: «Критика – наука открывать красоты и недостатки в произведениях искусства и литературы. Она основана на совершенном знании правил, коими руководствуется художник или писатель в своих произведениях, на глубоком изучении образцов и на деятельном наблюдении современных замечательных явлений».

Российский философ В. Липская считает: «Критика активно влияет на всю сферу социально-этических отношений и, следовательно, обретает характер не столько абстрактно-теоретической, сколько социально-преобразующей практической деятельности» [13, с. 6]. Так же мыслит украинский театровед Г. Лужницкий, отметив: «Критика, рассматривая прошлое, осуждает и проверяет современность, чтобы построить будущее» [14, с. 141]. Подобные суждения метафорически обобщила грузинская исследовательница Н. Урушадзе: «В основе критического мышления лежит жажда познания жизни через такое своеобразное и сложное явление, как произведение искусства» [17, с. 5]. Также не можем пренебречь еще один важный аспект – неразрывную связь критики с теорией театра. Принципиальной тут представляется позиция социологов театра советской эпохи, озвучена Ю. Дмитриевым: «Критика тесно связана с театроведением, является, в определенной степени,

частью его, и поэтому отражает силу и слабости науки о театре» [9, с. 7]. Эту мысль резюмирует исследователь А. Зись: «Критику [...] можно сравнить с лабораторией, в которой идет практическая апробация эстетических критериев анализа искусства, производятся и синтезируются новые критерии и подходы, обеспечивающие адекватное отношение к новому художественному явлению» [10, с. 28].

Подобных суждений придерживались и практики украинского театра, так известный режиссер – реформатор отечественного театра Лесь Курбас часто подчеркивал, что театральный критик «тоже в некотором роде искусство, но в известной степени и наука: хорошая критика всегда сотворческая спектаклю» [11, с. 3]. Этот тезис теоретически осмыслил ученик Курбаса, актер и критик Й. Шевченко: «Критика одновременно наука и искусство, а поскольку критик должен объяснять зрителю (а это он обязательно должен делать!) и политическую, и идейную ценность произведения, то критика в большой степени должна быть еще и публицистикой» [18, с. 86]. При всей противоречивости эти наблюдения представляются весьма справедливыми, ведь именно театральный критик способна сочетать творческие и аналитические процессы.

Эта специфика театральной критики нашла наиболее полное обобщение, в неофициальном «Кодексе практики» Международной ассоциации театральных критиков, предложенном для обсуждения несколько лет назад, и который из-за своего назидательного тона уже был поддан значительной критике. Очень емкой кажется формулировка предисловия «Кодекса»: «Хотя театральный критик и привилегированный зритель, он тоже делит с аудиторией и исполнителями то самое пространство и время, у него те же индивидуальные и коллективные мотивации пребывания в театре, он проживает тот самый непосредственный и длительный опыт во время театрального представления. Каждый из нас, театральных обозревателей, хотел бы найти возможность отметить, очертить свойства этого взаимодействия с театром – взаимодействия, цель которого – создать пространство для дискуссии о театре, а смыслом – толкование и придание веса театральной постановке» [5]. Думаю: всем нам стоит взять на вооружение эти строки – даже, если театральный критик все чаще становится для кого-то своеобразным «профессиональным хобби».

Ссылки

1. Dictionnaire de la Langue du Théâtre: Mots et mœurs du théâtre / Agnès Pierron. Paris, 2009.
2. Granville W. The Theatre Dictionary: (British and American terms). N. Y.: Philosophical library, 1952.
3. Frankowska Bożena. Encyklopedia Teatru Polskiego. Warszawa: PWN, 2009.
4. Kosiński D. Słownik teatru. Kraków: KWN, 2009.
5. International Association of Theatre Critics: Code of Practice: // International Association of Theatre Critics: <http://www.aict-iatc.org/documents/Code%20of%20Practice.pdf>.
6. Альтшуллер А. Я. Театральная критика / Ан. А.; К. Р. В: Театральная энциклопедия: [в 5 т.]. Т. 5: Таба – Я / глав. ред. редкол. П. Марков. Москва: СЭ, 1967. / Alitshuller A. Ia. Teatralinaia kritika/ An. A; K. R. In: Teatralinaia entsiklopedia: [in 5 T]. T. 5: Tabā – Ia/ glav. red. redkol. P. Markov. Moskva: SE, 1967.
7. Бальме Кристофер. Вступ до театрознавства. Ленинград.: ВНТЛ-Класика, 2008. / Balime Kristofer. Vstup. Do teatroznavstva. Leningrad: VNTL-Klasika, 2008.
8. Барабан Л. І. Український тлумачний словник театральної лексики. Киев: вид-во «СВС», 1999. / Baraban L. I. Ukrainski tлумachnii slovník teatralinoi kritiri. Kiev: vid-vo SVS, 1990.
9. Дмитриев Ю. Назначение театральной критики. В: Вопросы театра '73: сб. ст. и материалов. Всерос. театр. общество; редкол.: А. Анастасьев [и др.]. Москва: [б. и.], 1975. / Dmitriev Iu. Naznachenie teatralinoi kririti. In: Voprosy teatra 73: sb.st.i materialov. Vseros. teatr.obshestvo; rekol: A. Anastasiev [i. dr.]. Moskva: [b. i.], 1975.
10. Зись А. Я. К вопросу о формировании общей теории искусств. В: Теория художественной культуры. Москва, 1997, Вып. 1. / Zisi A. Ia. K voprosu o formirovanii obshei teorii iskusstv. In: Teoria hudojestvenoi kultury. Moskva, 1997, Vyp. 1.
11. Курбас Леси. Березиль. В: Барикади театру. Киев, 1923., № 1. / Kurbas Lesi. Berezili. In: Barikadi teatru. Kiev, 1923, nr. 1.
12. Курьшева Т. А. Музыкальная журналистика и музыкальная критика: учеб. пособие. Москва: Владос-пресс, 2007. / Kuryshева T. A. Muzykalinaia jurnalistika i muzykalinaia kritika: ucheb.posobie. Moskva: Vlados-press, 2007.
13. Липская В. М. Театральная критика как вид духовной деятельности в современной культуре: автореф. дис. ... канд. филос. наук: 17.00.08. Санкт-Петербургская гос. акад. культуры. СПб., 1994. / Lipskaia V. M. Teatralinaia kritika kak vid duhovnoi deiatelinosti v sovremennoi kulture: avtor. dis.....kand. filos. nauk: 17.00.08. Sankt Peterburskaia gos. akad. kultury. SPb, 1994.
14. Лужницький Григор. Український театр: наукові праці: статті: рецензії: [зб. ст.]. Т. 2: Статті, рецензії / наук. ред. Р. Пилипчук. Л.: ЛНУ ім. І. Франка, 2004. / Lujnitskii Grigor. Ukrainskii teatr: naukovii pratsi: statti: retsenzii: [zb. st.] T. 2: Statii, retsenzii/ nauk.red. R. Pilipchiuk. L.: LNU im. I. Franka, 2004.
15. Орлова Т. Театральная журналистика в контексте газетной полосы. В: Веснік БДУ. Серія 4. Журналистика, Мн., 2002, № 1. / Orlova T. Teatralinaia jurnalistika v kontekste gazetnoi polosy. In: Vesnik BDU. Seria 4 Jurnalistika, Mn. 2002, nr.1.
16. Пави П. Словарь театра: пер. с фр. Москва: Прогресс, 1991. / Pavi P. Slovari teatra: per. s fr. Moskva: Progress, 1991.
17. Урушадзе Натэлла. Грузинская театральная критика: (1801-1860): автореф. ... д-ра искусствовед.: 17.00.01. Тбилиский гос. ун-т. Тбилиси, 1975. / Urushadze Natella. Gruzinskaia teatralinaia kritika: (1801–1860): avtoref....d-ra iskusstvoved.: 17.00.01. Tbiliskii gos. un-t. Tbilisi, 1975.
18. Шевченко Йона. Театральний диспут. В: Критика, X., 1929, № 7/8. / Shevchenko Iona. Teatralinyi disput. In: Kritika, X, 1929, nr. 7/8.

Repere ideatice în „Trio pentru clarinet, vioară și pian” de Gheorghe Neaga

Rezumat

Repere ideatice în „Trio pentru clarinet, vioară și pian” de Gheorghe Neaga

Muzica instrumentală de cameră semnată de Gheorghe Neaga constituie un repertoriu bogat în creații reprezentative pentru domeniul muzicii academice autohtone. Iar una dintre lucrările ce probează această aserțiune este „Trio-ul pentru clarinet, vioară și pian”. Apărut în anul 1976, într-o perioadă în care ansamblurile camerale constituiau o arie determinantă pentru repertoriile componistice, opus-ul oferă un cuprins tematic eterogen, influențat de cunoscuta melodie ostășească „Почта Полевая”, dar inspirat și din afinitățile ritmico-melodice conjugate între „Rondo alla inghareză quasi un capriccio op. 129” de Beethoven și cântecul popular „Am un leu și vreau să-l beau”. Împrumutând în diferită măsură din caracterul, atmosfera și figurile ritmico-melodice ale celor trei creații-sursă, autorul a încercat într-un mod inedit să cuprindă în „Trio”-ul său un interval extins al culturalității în timp și spațiu, reunind totodată trei domenii muzicale – academică, militară și folclorică.

Cuvinte-cheie: Gheorghe Neaga, muzică instrumentală de cameră, ansamblu instrumental, trio, descendențe ideatice, muzică ostășească, folclor.

Summary

Ideatic benchmarks in Gheorghe Neaga's „Trio for clarinet, violin and piano”

Gheorghe Neaga's instrumental chamber music is a rich repertoire with many representative opuses for autochthonous academic music. „Trio for clarinet, violin and piano” proves this assertion. Composed in 1976, a period in which chamber ensembles constitute a crucial area for the composers's repertoire, this work provides an heterogeneous summary, influenced thematically by popular soldierly song „Почта Полевая”, but inspired also by rhythmic and melodic affinities conjugate between Beethoven's „Rondo alla inghareză a quasi Capriccio op. 129” and folk song „Am un leu și vreau să-l beau”. Borrowing in different measure from character, atmosphere, rhythmic and melodic figures of these three sources, the author tried in a unique way to contain in his Trio an extended range of culturalism in time and space, while bringing together three areas of music – academic, military and folklore.

Key words: Gheorghe Neaga, instrumental chamber music, instrumental ensemble, trio, ideational issues, soldierly music, folklore.

Muzica instrumentală de cameră semnată de Gheorghe Neaga constituie un repertoriu bogat în creații reprezentative pentru domeniul muzicii academice autohtone. Iar unul dintre opus-urile ce probează această aserțiune este „Trio-ul pentru clarinet, vioară și pian”. Deși nu a figurat decât ocazional ca obiect al cercetării muzicologice [2, p. 238-239], acesta poate fi considerat o mostră veritabilă a genului, fapt care poate fi argumentat numai prin studiarea profilurilor tematice, a conținuturilor ideatice, a planurilor de forme, a principiilor și tehnicilor compoziționale și, nu în ultimul rând, a multitudinii

de elemente muzicale constitutive. Lucrarea a apărut în anul 1976, într-o perioadă în care ansamblurile camerale constituiau o arie determinantă pentru repertoriul compozitorilor autohtoni, fiecare dintre aceștia încercând să ofere muzicii noi fațete sonore, ideatice, ritmice, arhitecturale etc. Iar în contextul în care „în domeniul trio-urilor instrumentale ale anilor 1970–1980 se observă o tendință către o diversitate a componentelor interpretative” [3, p. 21], Gheorghe Neaga și-a dedicat creația unei formații relativ moderne de clarinet, vioară și pian. Deși nu există imprimări ale „Trio”-ului, se pare că o primă

interpretare, care a avut loc în Conservatorul chișinăuian, i-a aparținut însuși compozitorului, însoțit de clarinetistul Eugen Verbețchi și pianistul Victor Levinzon¹.

Ansamblul a fost dedicat soldaților din unitățile muzicale [2, p. 238] ale fostei Uniuni a Republicilor Sovietice Socialiste. Acest fapt nu știrbește totuși din atitudinea academică a lui Gheorghe Neaga față de profilul ideatic și de procedeele de expunere și tratare a componentelor acestuia. Or, conturul tematic este unul eterogen, influențat de cunoscuta melodie ostășească „Почта Полевая”, dar inspirat și din afinitățile ritmico-melodice conjugate între „Rondo alla inghareză quasi un capriccio op. 129” – subintitulat de Beethoven „Die Wut über den verlorenen Groschen” – și cântecul popular „Am un leu și vreau să-l beau” [2, p. 238], găsit de multe ori și sub denumirea „Măi stejar frumos și verde”.

Așadar, „compozitorul nu a găsit ceva condamnable în îmbinarea acestor trei straturi și a creat o lucrare ciclică mare” [2, p. 238], în care suprapunerea sau alternarea temelor reprezentative constituie procedee firești în expunerea întregului conținut. Împrumutând în diferită măsură din caracterul, atmosfera și elementele ritmico-melodice ale celor trei creații-sursă, autorul devansează citarea și se îndepărtează atât de mult de variantele originale, încât acestea devin doar eventuale componente ale unui puzzle sonor.

Într-o structură cvadripartită tipică pentru un ciclu sonato-simfonic, lucrarea se numără printre opusurile care certifică derivarea arhitectonică a genului de trio din cel de sonată. Deși aflate din punct de vedere ideatic sub paravanul unui melanj al elementelor extrase din melodiile enumerate mai sus, cele patru părți comportă totuși trăsături diferite. Astfel, după cum „principiul esențial de alcătuire a conținutului îl constituie unitatea în varietate” [1, p. 7], înlănțuirea imaginilor și a stărilor de spirit sugerate prin formulări muzicale arhitecturale, facturale sau ritmico-melodice indică perseverența neaghiană de a accentua tradiționalul contrast dintre mișcări.

Prima parte – „Allegretto scherzando” – se găsește într-o formă de sonată polifonizată (vezi Schema 1) încă din începutul expoziției (vezi Exemplul nr. 1a). Astfel, procedeele imitative – expuneri directe și recurente, imitații severe, libere ori în *stretto* – însoțite de o polifonie contrastantă și de o alta a straturilor, de îmbinări cât mai derivate provocate de contrapunctul mobil, de *ostinato* și *microostinato*, înlocuiesc clasicul raport omofono-armonic în ceea ce privește conținutul muzical și, totodată, împiedică secționarea exactă a compartimentelor structurii. Organizarea detaliilor arhitectonice se găsește

într-o strânsă legătură cu elaborarea motivică, iar principiu varierii stă la baza realizării travaliului tematic în întreaga formă, întrucât expoziția și repriza nu arată prea diferit de compartimentul dezvoltării.

Din punct de vedere tematic, ciclul lui Gheorghe Neaga debutează cu elemente răzlețe din melodia soldățească „Почта Полевая”, observate oarecum atât în tema principală, cât și în cea secundară (vezi Exemplul nr. 1a și b).

Ambele secțiuni expozițive – între acestea se află o punte al cărei conținut intens cromatizat nu prezintă un interes anume – poartă amprenta tiparului polifonic atât de familiar lui Gheorghe Neaga. Iar dacă prima temă este supusă în mare parte diferitelor tehnici ale imitației, pentru următoarea autorul a mai asigurat și un contrasubiect, formulat în partida clarinetului în baza primului motiv al temei principale (vezi Exemplul nr. 1b). Ba mai mult, s-ar putea constata prezența acestui motiv de-a lungul întregii părți, înșiruit asemeni unui leitmotiv într-o diversitate de combinații cu alte elemente ritmico-melodice.

Celelalte două compartimente ale formei – Dezvoltarea și Repriza – sunt pe cât de obișnuite prin tratarea duelării temelor în perimetrul scriiturii polifonice, cromatizate și în cel al alternării frecvente a măsurilor (5/4, 4/4, 3/8, 3/4, 5/8, 2/4), pe atât de curioase în cazul reexpunerii. Așadar, Repriza se împarte convențional în două secțiuni – Repriza propriu-zisă și Coda – în care procesul confruntării tematice continuă oarecum Dezvoltarea. Totuși, în prima dintre acestea predomină elementul principal, iar în doua – găsită într-o densitate micșorată a scriiturii, metodă prin care Gheorghe Neaga anticipează cumva partea a doua – cel secundar. Iar pentru a mai nominaliza o provocare a compozitorului în cazul ultimului compartiment, se poate aminti ideea de contrasubiect iterată mai sus. În timp ce fiecare temă devine pe rând contrasubiectul celeilalte, fără a se deranja reciproc, acestea se completează cu desăvârșire, producând către sfârșit iluzia coexistenței perfecte a două elemente absolut contrastante.

Într-o continuare firească a scriiturii polifonizate (este adăugat contrapunctul triplu și cvadruplu), partea a doua – *Intermezzo scherzando* – se prezintă cu o formă tripartită mare cu repriză (vezi Schema 2). În cadrul acesteia compozitorul încearcă să suprapună melodia „Почта Полевая” cu debutul „Rondo”-ului beethovenian și cu cel al cântecului popular, care, la o primă analiză ne amintește mai mult de „Rapsodia nr. 1” a lui George Enescu.

Pentru început, în interiorul compartimentului A, Gheorghe Neaga surprinde prin expunerea pianistică a primei propoziții beethoveniene (vezi Exemplul nr. 2). Deși pare la o primă audiere să fie

mai mult decât un citat, autorul intervine totuși cu unele modificări. Melodia începe cu cvinta trisonului tonic și nu cu prima, așa cum se întâmplă în partitura originală, prin urmare fiind schimbat șirul sunetelor și al intervalelor formate de acestea. Iar o a doua surpriză după utilizarea acestei teme clasice constă în abordarea unei facturi armonice, or, linia melodică a „Rondo”-ului este însoțită de două intervale (3M, 7m) ce indică funcțiile armonice ale Tonicii și Dominantei. Abia mai târziu autorul revine la obișnuita scriitură polifonică și la cromatizarea intensă a tuturor consunărilor textului muzical.

Imediat după sfârșitul propoziției lui Beethoven – care nu durează decât o frază, compozitorul sugerează o altă melodie suficient de asemănătoare cu varianta neaghiană a „Rondo”-ului. Transfigurată pentru început – este vorba despre același debut cu interval de cvartă în loc de terță – tema cântecului „Am un leu și vreau să-l beau” suportă un șir de tratări în cadrul primelor secțiuni ale formei și este expusă în corespondere cu originalul folcloric abia către sfârșit, când autorul suprapune celor două elemente de până aici sonorități ale melodiei „Почта Полевая”.

Totuși, ultima nu pare să influențeze prea mult conținutul părții, întrucât sfârșitul aparține duo-ului Beethoven – Enescu, în cazul în care percepem melodia folclorică prin prisma „Rapsodiei nr. 1”. Mutate în permanență între partidele celor trei instrumente ale ansamblului, temele se diferențiază numai prin ultimele formule ritmico-melodice, or, începuturile cu direcție ascendentă pe treptele Tonicii sunt în mare identice.

Centrul liric al „Trio”-ului – „Largo” – contrastează cu celelalte trei părți printr-o scriitură rarefiată, o predominare a duratelor mari și a indicațiilor metrice de 3/2 și 4/2, dar și o ignorare a influențelor tematice exterioare. Numai expunerea prin durate egale sugerează pe alocuri un caracter tipic melodii-lor ostășești interpretate în ritm de marș.

Deși concepută într-o formă asemănătoare cu cea precedentă (vezi Schema 3) – tripartită mare cu repriză –, aceasta rezidă într-o singură temă – A. Formulările melodice secundare – reprezentate de un B convențional – nu se prezintă drept unele individualizate, noul găsindu-se doar în exprimările ritmico-melodice scurte ale clarinetului și ale vioarei inspirate oarecum din leitmotivul primei părți și suprapuse peste același conținut pianistic din A.

În general, o primă vedere a partiturii ne amintește despre preferințele neaghiene pentru arta polifonică. Însă, de această dată, compozitorul abandonează ocazional deja obișnuitele principii imitative și oferă ceva mai multă atenție celor contrapunctice

contrastante (vezi Exemplul nr. 4a). Astfel, Gheorghe Neaga elaborează câteva formule ritmico-melodice după legile contrapunctului la patru voci – găsite în partida pianului –, după care le ostinează în sensul unui fundal pentru expunerea supraetajată a temeii clarinetului. Anume în acest mod este construită ideatic prima secțiune a formei – A (vezi Exemplul nr. 4a) – dar și repriza, în care tema este mutată deja la vioară, iar clarinetul participă la expunerea contrapunctată multivocală (vezi Exemplul nr. 4b).

Totuși, repriza nu poate fi considerată doar o anumită revenire a primei secțiuni, ci adoptă pe parcurs exprimările ritmico-melodice combinate mediane. Aceasta ar fi putut fi o repriză de sinteză, însă preluările din B nu configurează atât de convingător alături de cele din A. Altfel, doar în secțiunea de mijloc se găsesc atât de evidente împrumuturile tematice ale motivului din începutul „Trio”-ului (vezi Exemplul nr. 5), uneori în formulări ritmice originală, altele în largiri și dublări.

O ultimă fază a osmozei celor trei teme se găsește în partea a patra – „Perpetuum mobile”. Suficient de redusă în comparație cu primele trei părți, în mod paradoxal, aceasta reprezintă tocmai „cea mai dinamizată etapă a dezvoltării” [2, p. 238] din întreaga lucrare. Or, pe lângă polifonizarea intensă a conținutului muzical, Gheorghe Neaga intervine și asupra formulării ritmice, mai nou, sub influențele ritmurilor de muzică ușoară și jazz [2, p. 238] sau ale celor asimetrice care produc impresia aksak-ului folcloric. Iar dacă duratele mari caracterizează centrul liric al opusului, atunci duratele mici și foarte mici se găsesc anume în final.

În perimetrul unei structuri de formă variantică cu șase secțiuni-perioade simetrice și pătrate (vezi Schema 4) – mai puțin ultima, care durează doar șase măsuri și nu opt – toate cele trei melodii suportă repetate parafrazări, ajungându-se de la expuneri inițiale prin pătrimi și optimi la unele finale de până la treizecișidoimi. Însă, intonațiile și ritmurile cântecului popular din care s-a inspirat și Enescu predomină. Acestea se găsesc repartizate în mod egal între cele trei partide instrumentale în diferite ipostaze și combinații: largite, augmentate, suprapuse, variate metric (4/4, 3/4, 3/8, 5/4, 5/8) etc.

Din punct de vedere funcțional, prima secțiune, cea în care se evidențiază procedeele sincopării amintit mai sus, poartă atributele unei introduceri. De altfel, organizarea metrică și ritmico-melodică – tehnici care vor fi preferate pe parcursul întregii părți, în sensul păstrării semnificației *perpetuum mobile* – confirmă acest fapt. Mai târziu, a doua, a treia și a patra variantă pot fi considerate oarecum asemănătoare, dar nu identice. Diferențele rezidă în împărțiri-

le metrice – 4/4, 3/8, 5/8 în cazul A_1 ; 4/4, 3/4 în cazul A_2 ; 4/4, 3/4, 5/4 în cazul A_3 –, dar și în repartizarea conținutului muzical între partidele instrumentale. Noi elemente se găsesc abia în ultimele două variante care, vizual, comportă similitudini cu felul în care este expusă secțiunea mediană a părții a treia a *Trio*-ului. De această dată, însă, Gheorghe Neaga evită preluările leitmotivului primei mișcări, așa cum se întâmpla în *B*-ul convențional al centrului liric al creației.

Într-un sfârșit, compozitorul pune punct lucrării sale anume cu intonațiile din începutul cântecului „Am un leu și vreau să-l beau”, primul motiv fiind transfigurat ritmic și melodic, în timp ce al doilea – expus în forma sa originală (vezi Exemplul nr. 6). Așadar, finalul „Trio”-ului confirmă „tendința de a subordona melodia populară unei evoluții tematice intense” [4, p. 70]. Or, chiar dacă autorul a încercat să aplice în mod egal toate cele trei surse de inspirație enumerate anterior, influența folclorului ocupă indiscutabil rolul de dominantă. Iar după afirmațiile muzicologului Izolda Miliutina, „în muzica moldo-

venească, chiar și la primele etape, acest fenomen era legat nu atât de citarea directă, cât de includerea folclorului în concepția lucrării, unde acest material se manifesta ca mijloc de generalizare artistică” [4, p. 70].

Încheind această succintă desfășurare a dramaturgiei „Trio”-ului pentru clarinet, vioară și pian, se poate evidenția faptul că Gheorghe Neaga a încercat într-un mod inedit să cuprindă un interval extins al culturalității, atât în timp, cât și în spațiu: pornind de la Beethoven către folclorul românesc, bineînțeles vizat prin Enescu, și ajungând la cântecul ostășesc sovietic. Iar prin intermediul procesului de suprapuneri și, mai des, de înlănțuiri tematice, compozitorul reușește a unifica într-o anumită măsură repere ideatice care ar reprezenta trei domenii muzicale – academică, militară și folclorică. Toate acestea se găsesc încorporate firesc în contextul unor forme tradiționale – de sonată, tripartită și variantică – și conținuturi intens polifonizate dedicate unei componente timbrale moderne.

Notă

¹ Din memoriile fiicelor compozitorului

Referințe bibliografice

1. Diaconu Lucia. Repere stilistice și interpretative în trio-urile și cvartetele cu pian de W. A. Mozart. Iași: Editura Artes, 2009.

2. Miliutina Izolda. Cu privire la utilizarea folclorului în creația camerală instrumentală. În: Folclorul muzical din Moldova și creația componistică. Chișinău: Știința, 1993, p. 66-74.

3. Клетинич Евгений. Композиторы Советской Молдавии. Кишинев: Литература артистикэ, 1987. / Cletinici Evghenii. Kompozitori Sovietkoi Moldavii. Chișinău: Literatura artistică, 1987.

4. Козлова Надежда, Циркунова Светлана. Камерно-ансамблевая музыка в Республике Молдова: вопросы теории, истории и методики преподавания. Chișinău: Pontos, 2015. / Kozlova Nadejda, Țircunova Svetlana. Kamerno-ansamblevaia muzica v Republiche Moldova: voprosi teorii, istorii i metodichi prepodovania. Chișinău: Pontos, 2015

Secțiuni	Expoziție			Dezvoltare	Repriză	
	TP	Punte	TS		TP/TS	Codă
Num/măsuri	18	4	18	75	21	31
Plan tonal	C	→	F	~>	C/F	C

Schema 1

Compartimente	Formă tripartită		
Secțiuni	A	B	A ¹
Num/măsuri	30	30	29
Plan tonal	C	C	C

Schema 2

Compartimente	Formă tripartită		
Secțiuni	A	(B)A	A ¹
Num/măsuri	24	22	40
Plan tonal	C	C	C

Schema 3

Compartimente	Formă variantică					
Secțiuni	A	A ₁	A ₂	A ₃	A ₄	A ₅
Num/măsuri	8	8	8	8	8	6
Plan tonal	C	C	C	C	C	C

Schema 4

Cl in B
 Violino
 Piano

Musical score for Ex. 1a, featuring Clarinet in B, Violin, and Piano. The score includes dynamic markings such as *mf* and *mp*.

a)

Cl in B
 Violino
 Piano

Musical score for Ex. 1b, featuring Clarinet in B, Violin, and Piano.

b)

Ex. 1

Piano

Musical score for Ex. 2, featuring Piano.

Ex. 2

Cl in B
 Violino
 Piano

Musical score for Ex. 3, featuring Clarinet in B, Violin, and Piano.

Ex. 3

Cl in B
 Piano
 Cl in B
 Piano

Musical score for Ex. 4a, featuring Clarinet in B and Piano.

a)

Cl in B
 Piano

Musical score for Ex. 4b, featuring Clarinet in B and Piano.

b)

Ex. 4

Cl in B
 Violino
 Cl in B
 Violino

Musical score for Ex. 5, featuring Clarinet in B and Violin.

Ex. 5

Cl in B

Musical score for Ex. 6, featuring Clarinet in B.

Ex. 6

Gheorghe NICOLAESCU

Elemente de armonie și polifonie în muzica tradițională

Rezumat

Elemente de armonie și polifonie în muzica tradițională

Cercetările de teren, publicarea culegerilor de folclor și a studiilor etnomuzicologice, efectuate în spațiul cultural românesc, au consemnat bogăția spirituală a poporului nostru, universul creației populare, al muzicii de tradiție orală. În scopul schițării unui tablou general privind aspectele conceptuale ale practicilor de cântare concomitentă a mai multor voci sau instrumente prin folosirea acordurilor (precum e cazul armoniei) și suprapunerea unor linii melodice în manieră eterofonică sau isonică (precum e cazul polifoniei), se propune spre dezbatere o abordare sintetică a prezenței acestor elemente de morfologie sonoră în repertoriile de muzică vocală și instrumentală. Până în prezent, subiectul nu s-a aflat în vizorul cercetărilor muzicologice din Republica Moldova, fapt ce poate fi constatat prin lipsa lui în studiile folclorice.

Cuvinte-cheie: muzică tradițională, armonie, polifonie, ison gutural, pedală ritmată, eterofonie.

Summary

Elements of harmony and polyphony in the traditional music

The field researches, publishing the collections of folklore and ethno-musicological studies performed in the Romanian cultural space, recorded to the spiritual wealth of our people, world folk, music of the oral tradition. In order to sketching an overview concerning the conceptual aspects of the practices of concomitant scales of several voices or instruments through the use of agreements (such as the case of harmony) and overlapping the melody lines in the heterophony or ison manner (such as the case of polyphony), it is proposed for debate a synthetic approach of the presence of these elements of sonorous morphology in the vocal and instrumental music repertoires. The subject has not been in sight of musicological research in Moldova until now, the fact which can be found by his absence in the folklore studies.

Key words: traditional music, harmony, polyphony, accompaniment guttural, rhythmic pedal, heterophony.

Prezența elementelor armonice și polifonice în arealul muzicii tradiționale admite abordarea unui atare subiect de studiu, capabil să justifice funcționalitatea, evaluarea și integrarea acestora în spațiul muzical-sonor. Atestarea de către etnomuzicologi a fenomenelor menționate se încadrează nemijlocit în problematica specifică a folclorului. Deși în esența ei muzica românească de tradiție orală are un caracter monodic, totuși, subliniază Tiberiu Alexandru în studiul său „Armonie și polifonie în cântecul popular românesc”, „veșmântul armonic și polifonic” nu îi lipsește cântecului „poporului nostru” [1, p. 23].

Elemente de polifonie instrumentală constatăm în melodiile cu ison (sunet imobil ținut), aparținând instrumentului aerofon polifonic complex, numit **cimpoiul**, denumirea căruia este aproape identică cu cele întâlnite în variantele regionale: *ciumpoi*, *simpoi*, *cimponi*, *simponi*, *gaida* (la aromâni), și constă

dintr-un burduf, înzestrat cu trei tuburi: de suflare a aerului în rezervor; fluier melodic, *carabă*; fluier pentru ținerea isonului, *bâzoi*. Bâzoiul, acordat la isonul necesar (cvartă, cvintă, octavă), sună paralel cu melodia carabei cu un sunet prelung, formând factura polifonico-armonică.

Etnomuzicologul Tiberiu Alexandru clasifică cimpoiul românesc în mai multe grupe după structura carabei și numărul de orificii digitale. Sunetul obținut prin comprimarea burdufului și ieșirea aerului (prin carabă și bâzoi) are un colorit ascuțit, potrivit pentru jocurile instrumentale, consemnate în diverse culegeri de folclor: cu isonul pe nota re^2 , cu isonul pe notele sol^1 și re^2 , cu isonul pe notele la^1 și do^2 [4, p. 47, p. 183, p. 213]; cu isonul pe nota re^2 [13, p. 177]; cu isonul pe nota sol^1 , cu isonul pe notele re^1 și sol^1 [14, p. 16, p. 20, p. 94, p. 105, p. 108-110]; cu isonul pe nota fa^1 [7, p. 263].

Tot din categoria instrumentelor aerofone face parte și **muzicuța**, prezentă sub forma unei cutii dreptunghiulare, din lemn, prevăzută cu găuri în dreptul cărora pe ambele părți se află ancii metalice, care vibrează de la intrarea și ieșirea aerului din instrument. În culegerea sa „Cântă inima și dorul”, Dumitru Blajinu a inclus câteva piese interpretate la acest instrument, care ilustrează posibilitățile acestuia de emiteră a mai multor sunete [7, p. 137, p. 152-153, p. 166, p. 190-191, p. 197, p. 211].

Dintre instrumentele aerofone labiale, **fluierul** reprezintă un aparat sonor cu resurse polifonice în tradiția populară, socotit drept cel mai vechi și mai răspândit instrument popular de suflat, din lemn.

Denumirea de *fluier* pare să indice însăși acțiunea de a fluiera. Este posibil ca această acțiune a omului să fi fost preluată de la *fluierar*, specie de păsări din localitățile mlăștinoase, cu ciocul lung și subțire, care scoate sunete asemănătoare cu cele ale fluierului. Drept confirmare a acestei ipoteze poate fi adus și argumentul că la popoarele balcanice fluierul cu șase găuri era vehiculat cu denumirea de *frulla*, rubedenie a cuvântului italian *frullato*, care are sensul de fâlfăire a aripilor păsărilor, oscilației rapide a limbii cu scopul de a pronunța „drrr” la instrumentele aerofone. Odată cu lărgirea funcțiilor sale muzicale, fluierul este calificat drept instrument: *de nuntă*, *de înmormântare*, *păstoresc*, *ostășesc*, *solistic*, *de ansamblu* etc.

Fiind un instrument monofon și totodată polifonic, cu anumite particularități și accesorii acustice, fluierul contribuie la formarea armonicilor prin intermediul isonului instrumental și prin cel de imitare a acestuia, numit **ison gutural** sau „ciobănește”, de multe ori neschimbat, uneori în variante schimbate după inflexiunile modale ale melodiei. Fiind emis sub formă de pedală în procesul interpretării și imprimându-i țesăturii sonore un pronunțat caracter polifonic, isonul gutural se manifestă ca formă de polifonie burdonă. În tradiția locală, isonul gutural se întâlnește sub două forme: 1) cu pedală stabilă, axată pe fundamentală a modului respectiv, care are cea mai largă circulație [9, p. 190, p. 220, p. 225, p. 229, p. 244, p. 252, p. 258]; 2) cu fundal sonor, variabil sub aspect structural, fluctuant, urmând succesiv conturul desenului melodic [9, p. 223, p. 227, p. 252, p. 254, p. 288, p. 312, p. 330]. Rudimente de polifonie în interpretarea melodiilor cu acompaniament de ison instrumental neschimbat (pedala) se întâlnește și la **fluierul îngemănat**, dublu, „cu două vreni”, „îmbinat”, „geminat”, care constituie o variantă a fluierului cu șase orificii, având alipit pe lângă fluierul propriu-zis un altul care ține isonul. Cele două fluieri pot avea dimensiuni egale, alteori, cea de-a doua țevă poate

fi mai scurtă, dând astfel posibilitatea obținerii unei pedale variabile. Scara ambelor țevi este diatonică. În zonele folclorice ale României sunt cunoscute trei feluri de fluier geminate: 1) cu amândouă fluieri la fel de lungi: primul cu șase deschizături pentru degete și al doilea – fără deschizături pentru degete; 2) cu amândouă fluieri la fel de lungi: primul cu șase deschizături pentru degete și al doilea cu una singură, în dreptul primei deschizături a celuiilalt; 3) cu fluierul al doilea mai scurt și fără deschizături pentru degete.

În Moldova este cunoscut fluierul gemănat cu două țevi la fel de lungi: țeava din stânga are șase deschizături pentru degete, iar țeava din dreapta are patru deschizături pentru degete. Țeava fără deschizături pentru degete emite permanent în timpul interpretării un ison, iar cealaltă, cu șase găuri digitale, execută melodia ca la fluierul obișnuit (caracteristica este preluată după Tiberiu Alexandru). Țeava cu o singură gaură digitală scoate un sunet isonic variabil, și anume: la unison cu fundamentală a fluierului melodic (când gaura este acoperită) și la secunda superioară (când gaura este descoperită). La fluierul prevăzut cu patru găuri digitale pentru țeava *burdonă*, instrumentul produce cinci sunete la unison, începând de la fundamentală *re*, iar începând cu deschizătura a patra este formată secunda în ascendență, asemănător cu scara muzicală de la *dvodnjevka* ucraineană. Deoarece funcția fluierului în practicile muzicale de ieri și de azi este destul de amplă, aceasta impune, la rândul său, instrumentului cerințe deosebite întru realizarea sarcinilor interpretative diverse, și anume: executarea melodiilor *lirice*, *cantabile*, *de joc*, *de glumă*, *de jale*, *de imitare* etc.: 1) cu isonul pe nota *fa*¹; 2) cu isonul pe nota *fa*¹ *diez* [4, p. 71, p. 95].

Drâmba este atribuită la categoria instrumentelor idiofone, fiind construită dintr-o sârmă solidă de fier, îndoită sub formă de potcoavă, prelungită cu două brațe paralele, iar din mijlocul potcoavei pornește o limbă de oțel, care se prelungește prin cele două brațe și al cărei capăt este îndoit în unghi drept. Denumirile sub care se întâlnește sunt: *drâmb*, *drâda*, *drând*, *drâng*, *drâmbaie*. Sunetul obținut prin ciupirea capătului limbii de oțel și amplificat de cavitățile de rezonanță este plin, iar instrumentiștii experimentați folosesc cu îndemănare armonicile atunci când execută melodiile cu ambitus mic: 1) cu isonul pe nota *re*¹; 2) cu isonul pe nota *la* [4, p. 182-183].

Printre instrumentele cu corzi ciupite se consideră și **țitera** ca instrument popular de formă dreptunghiulară cu două grupe de corzi: melodică și acompaniatoare, care putea fi ținut pe genunchi și putea înlocui harpa, țambalul și chiar chitara. În popor, în textele cântecelor populare, deseori regăsim cuvintele: *șeteraș*, *ceteraș*, care vorbesc despre

larga răspândire a țiterii la moldoveni. Pe teritoriul Moldovei au fost în trecut utilizate și tipurile rusești de țiteră (guslă) cu două grifuri: una pentru melodie (6-7 corzi) și alta pentru acompaniament (5 corzi).

La țiteră pot fi interpretate melodii și succesiuni de acorduri. Dacă doi sau trei țiterași formează un ansamblu, rolurile pot fi distribuite astfel: un muzicant interpretează melodia, al doilea – acompaniamentul acordic, iar al treilea execută basul. La țiteră, care are corzi ce vibrează în gol, se formează pedale, dând impresia de polifonie, fenomen observat de Béla Bartók în transcrierea melodiilor pentru acest instrument: cu isonul pe nota re^1 , cu isonul pe nota $re^1 diez$ [4, p. 345, p. 401].

În Moldova, pe la începutul secolului al XIX-lea, de mare prezență în anturajul clasei dominante s-a bucurat *vioara*, care a înlocuit *kemanul*, instrument cu coarde și arcuș. La terminologia sub care este cunoscută, se adaugă și unii termeni vechi (*ceteră*, *lăută*) și alții împrumutați de la popoarele vecine și minoritățile naționale (*scripca*, *dibla*, *higheghe*).

Înălțimea absolută a acordării vioarei este empirică, dar îi sunt caracteristice și modificările acordajului obișnuit, numite scordaturi. Modificarea acordajului vioarei e indicată: a) pentru obținerea unor efecte sonore speciale prin tensiunea mai mică a unor coarde, acordate sub înălțimea lor reală; b) pentru realizarea unor efecte onomatopice; pentru a îngădui interpretarea unor melodii pe coarde duble; pentru a îmbogăți resursele sonore ale vioarei destinată acompaniamentului; c) pentru a înlesni executarea unor anume configurații melodice sau unor melodii în anumite scări și tonalități. Pentru vioara care cântă melodia, scordaturile sunt de cele mai multe ori și specializate pentru anume cântece. Schimbarea acordajului și a tehnicii de execuție sunt izvorâte din necesitatea unei cât mai depline interpretări a melosului nostru popular, fără a-i știrbi cu nimic bogăția conținutului și caracterul specific național.

Pentru a răspunde sarcinii de imitare a muzicii de cimpoi, vioara este adaptată la felurite scordaturi. Astfel, coarda *sol* este coborâtă cu o cvartă. Cântând pe coarda *re* și atingând tot timpul cu arcușul coarda *sol* coborâtă la *re*, lăsată liberă, se imită isonul grav bâzâit, scos de fluierul mare al cimpoiului. Cu această scordatură au fost înregistrate următoarele melodii: scordatura *sol* coborâtă la *re* cu isonul pe nota *re*, scordatura *sol* coborâtă la *re* cu isonul pe nota *re* [6, p. 796-797]; cu ison pe coarda naturală *sol* [13, p. 84, p. 126].

Pentru sporirea sonorității, în unele zone folclorice din România, la cele patru corzi ale vioarei se mai adaugă uneori una sau mai multe coarde de rezonanță, numite *teluri*. Rezonanța „telurilor” dă vio-

rii o sonoritate particulară, mai dulce. Aceasta dovedește că odinioară aria folosirii unor viori înzestrate cu corzi de rezonanță era mult mai întinsă.

În Bihor, violoniștii utilizează *pedala ritmată* realizată cu ajutorul corzilor libere, apăsând cu același deget ambele corzi pentru obținerea polifoniei. Acest lucru este dovedit de transcrierile amănunțite făcute de Béla Bartók asupra materialului muzical cules din această zonă. Aceeași tehnică este folosită și în zona Banatului și a județului Alba [7, p. 254].

Pentru interpretarea *Ceasului*, o melodie de popularitate, se caută prin ciupirea corzilor (*pizzicato*) să se imite în sunete muzicale *tic-tacul* ceasului și se obișnuiesc câteva scordaturi: scordatura re^1 urcată la mi^1 și coarda mi^2 coborâtă la $do^2 diez$ [6, p. 802].

Dintre scordaturile destinate să ușureze executarea unor pasaje melodice, cea mai des întâlnită este cea cu coarda la^1 coborâtă la mi^1 cu isonul pe nota re^1 [6, p. 789, p. 793-794].

Pot fi întâlnite scordaturi ce vizează modificarea acordajului celor patru coarde: *sol* urcată la *si*, re^1 urcată la $fa^1 diez$, la^1 coborâtă la $sol^1 diez$, mi^2 urcată la $sol^2 diez$ [6, p. 791].

Toate scordaturile descrise se întâlnesc exclusiv la viorile care cântă melodia. Cele mai multe sunt întrebuițate numai pentru anumite melodii de joc.

Tehnica empirică de interpretare la vioară ajunge adesea să folosească toate resursele cunoscute ale instrumentului: corzi duble, sunete supraacute cântate dincolo de cele șapte poziții, *flageolette*, *pizzicate* obținute atât cu mâna dreaptă, cât și cu stânga, *staccato*, *spiccato*, *flautando* etc., fapt ce contribuie la îmbogățirea mijloacelor de expresie artistică, punând-o cât mai deplin în slujba intonațiilor cântecului popular.

Isonul vocal este prezent și în unele cântece, în special în cântecul ceremonial funebru „de petrecut” din Banat, interpretat antifonic, fiecare grup prelungind cadența finală, în timp ce celălalt reia melodia. În acest fel, melodia se desfășoară din când în când pe o pedală. Există în zona Transilvaniei și a Munteniei în cadrul repertoriului de colinde – momente polifonice, care rezultă din intrarea unui grup înainte de terminarea melodiei pe care o execută grupul anterior.

În creația populară din Banat există „cântecul acompaniat armonic”, care constă în cântarea melodiei de către un solist, iar grupul punctează prin acompaniere treptele mai importante ale melodiei (I, IV, II, V, melodia încheindu-se pe treapta II).

În afara isonului, în practica populată există și un alt element de **polifonie vocal-instrumentală**, oferit de eterofonie, evident în cazul interpretării concomitente a unei melodii de către voce și instru-

ment, în care „glasul femeilor se amestecă cu versul fluierului într-o interesantă și pitorească eterofonie, cântare întâmplătoare pe două sau mai multe voci” [1, p. 24]. Această manieră de interpretare este prezentă în bocetul din Bucovina.

Fenomenul sonor al eterofoniei, ca mod de organizare al sintaxei muzicale, apare în contextul comitenței unor procedee semnalate anterior, cu rol la fel de important ca și monodia, omofonia și polifonia. În lucrările analizate, momentele eterofonice sunt favorizate de utilizarea isoanelor pe care se suprapun expuneri tematice, suprapuneri ale temei în diferite ipostaze ale ei, intercalarea unor expuneri ale temei dublate sau ale unor fragmente tematice în imitație, supraetajarea liniilor contrapunctice.

Forme de armonie vocal-instrumentală (intervalele paralele la terță, sextă ș.a.) sunt caracteristice repertoriului de fluieri îngemănate, a unor cordofone mânuite de interpreți iscusiți, a formațiilor instrumentale contemporane, a unor grupuri etnofolclorice vocale, vocal-instrumentale [7, p. 105, p. 181, p. 199].

În studiile ce s-au făcut asupra culegerilor publicate, s-a remarcat prezența formelor de armonie în muzica tradițională din zonele folclorice românești, unde acordurile pot fi placate sau arpegiate. Cu toată armonia incontestabilă, funcția acompaniamentului este mai mult ritmică. Pedalele rezultate din acordaj se bazează pe acorduri complete sau incomplete, folosind formula de patru optimi ac-

centuate pe prima și a treia. Instrumentele de acompaniament sunt cobza, țambalul și acordeonul, instrumente ce realizează formule ritmico-armonice, care diferă după categoriile de dansuri (hore, sârbe etc.) și după maniera de realizare a formei arhitectonice (fixă sau liberă). Țambalul și cobza folosesc două tipuri de țituri, și anume: ciocanul și secunda. Diferența dintre ele constă atât în folosirea valorilor diferite (ciocanul folosește valori de șaisprezecimi, iar secunda – valori de optimi), cât și a unor maniere diferite de interpretare a unor acorduri.

Ca exponent al instrumentelor populare, **toba** face parte din categoria instrumentelor membrano-fone, fiind folosită în genurile de joc instrumental și vocal, care adaugă o pedală ritmată.

Concluzii

Informațiile cuprinse în articolul de față sunt departe de a fi exhaustive, ele reflectând doar stadiul actual de documentare asupra obiectului de studiu. Cercetările pe acest segment al folclorului muzical necesită o continuare și îmbogățire substanțială, urmând să aprofundeze cunoașterea în domeniul de referință. Cele relatate de noi schițează prin reiterare doar o parte a cunoștințelor acumulate până în prezent în literatura de specialitate privind elementele polifonice și armonice în muzica tradițională românească, evidențiază valențele expresive ale acestora și bogatele resurse ale formelor de exprimare plurivocală, prezente în cultura folclorică autohtonă.

Referințe bibliografice

1. Alexandru Tiberiu. Armonie și polifonie în cântecul popular românesc. În: Folcloristică. Organologie. Muzicologie. Studii, II. București: Editura Muzicală, 1978, p. 22-116.
2. Alexandru Tiberiu. Béla Bartók despre folclorul românesc. București: Editura Muzicală, 1958.
3. Bartók Béla. Însemnări asupra cântecului popular românesc. București: Editura Muzicală, 1956.
4. Bârleanu Viorel, Bucescu, Florin. Melodii de joc din Moldova. Iași: Caietele Arhivei de folclor, 1990.
5. Benteoiu Pascal. Trăsături ale armoniei în muzica populară. În: Muzica, nr. 5. 1963, p. 11-15.
6. Blajinu Dumitru. Antologie de folclor muzical. 1107 melodii și cântece din Moldova istorică. Constanța: Editura EX PONTO, 2002.
7. Blajinu Dumitru. Cântă inima și dorul. Chișinău: Editura Cartea Moldovei, 2000.
8. Chiseliță Vasile. Aspecte interculturale în muzica de joc din nordul Bucovinei și Basarabiei. În: Arta. Seria arte audiovizuale, 2001, p. 69-74.
9. Chiseliță Vasile. Muzica instrumentală din nordul Bucovinei. Repertoriul de fluier. Chișinău: Știința, 2002.
10. Comișel Emilia. Folclor muzical. București: Editura Didactică și Pedagogică, 1967.
11. Comișel Emilia. Studii de etnomuzicologie. București: Editura Muzicală, 1986.
12. Ghilaș Victor. Timbrul în muzica tradițională de ansamblu. Chișinău: SeArec-com, 2001.
13. Lupu Constantin. Folclor muzical instrumental din jud. Botoșani. Botoșani: Editura AXA, 1998.
14. Prichici Constantin Gh. 125 melodii de jocuri din Moldova. București: Editura de stat pentru literatură și artă, 1955.
15. Prichici Constantin Gh. Cântece și jocuri populare din Moldova. București: Editura Muzicală, 1963.
16. Беров Леонид. Молдавские народные музыкальные инструменты. Кишинев: Картя Молдовеняскэ, 1964. / Berov Leonid. Moldavskie narodnie muzikalnie instrumenti. Kishinev: Kartea Moldoveneaska, 1964.
17. Флореа Елеонора. Музыка народных танцев Молдавии. Кишинев: Штиинца, 1983. / Florea Eleonora. Muzika narodnih tantev Moldavii. Kishinev: Stiinta, 1983.

Dumitru CÂRCIUMARU

Mihail Caftanat: o viață de dirijor, compozitor, interpret și pedagog

Rezumat

Mihail Caftanat: o viață de dirijor, compozitor, interpret și pedagog

Mihail Caftanat a contribuit plenar la perpetuarea artei autohtone prin activitățile sale de dirijor, compozitor, interpret și pedagog. Personalitatea culturală a acestuia a lăsat în urmă realizări complexe atât în domeniul artistic, cât și în cel al educației. Cu o biografie complexă, muzicianul a continuat predilecțiile culturale ale familiei, obținând prin propria-i muncă o carieră binemeritată. Dirijatul este domeniul care i-a adus lui Mihail Caftanat unele dintre cele mai îndrăznețe realizări ale sale, atât în plan național cât și, mai ales, internațional. În fața unor orchestre de talie majoră din Odesa, Lvov, Leningrad (Sankt Petersburg), Havana, dar și din Chișinău, acesta a dirijat muzică instrumentală și, mai ales, vocal-instrumentală, dedicându-se genurilor de operetă și balet, iar cel mai mult celui de operă.

Cuvinte-cheie: personalitate culturală, artă, muzică, compozitor, interpret, pedagog, dirijor, măiestrie dirijorală, repertoriu.

Summary

Mihail Caftanat: conductor, composer, performer and educator

Mihail Caftanat has contributed fully to the perpetuation of indigenous art through his activities as a conductor, composer, performer and educator. His cultural personality has left behind complex achievements both in the art area and in the education. With a comprehensive biography, the musician continued cultural predilections of his family, getting through his own work a well deserved career. Conducting is the field which brought to Mihail Caftanat some of his most daring achievements, both nationally and especially internationally. Leading well known orchestras from Odessa, Lvov, Leningrad (St. Petersburg), Havana but also from Chisinau, he conducted instrumental music and, especially, vocal-instrumental, dedicating himself to genres as operetta and ballet, and most of all to the opera.

Key words: cultural personality, art, music, composer, performer, teacher, conductor, conducting mastery, repertoire.

O personalitate culturală, care a lăsat în urma sa complexe realizări atât în domeniul artistic, cât și în cel al educației, una dintre importanțele figuri pentru scena muzicală națională și internațională, un conducător al sunetului care prin fiecare mișcare a baghetei dirijorale a contribuit plenar la promovarea culturii autohtone. Aceasta ar fi definiția potrivită pentru existența dirijorului, compozitorului, interpretului și pedagogului Mihail Caftanat.

S-a născut în 12 aprilie 1925 în satul Pohrebeni [2, p. 88], județul Orhei al României interbelice, într-o familie în care generații în șir s-au arătat preocupate de cultură (muzică, dans, obiceiuri și tradiții). Bunicul său, Agapie, în casa căruia viitorul muzician a crescut până la opt ani, în afara treburilor gospo-

dărești tipic țărănești, conducea o orchestră formată din copiii rudelor cu care cânta la nunțile și horele din sat. Acesta a învățat clarinetul în tinerețe în armata țaristă, când, datorită participării sale intense la activitățile artistice, conducătorii acelei unități militare în care se afla au decis că merită mult mai mult¹. Mai târziu și-a transmis cunoștințele muzicale și copiilor săi, iar unii dintre ei aveau să devină muzicieni: Efrim – clarinetist în orchestre militare, Mihail – compozitor autodidact și conducător al unei importante orchestre simfonice a Casei Culturii Moldovenești din orașul Balta (RASSM), și Vasile, tatăl lui Mihail Caftanat, care odată cu decesul bunicului Agapie a preluat conducerea orchestrei acestuia și a continuat participarea la nunți și hore.

Mai târziu, în 1935, în urma propunerii unui loc de muncă, familia Caftanat se mută într-un pitoresc sat de pe malul Nistrului, Saharna. Acolo, cei doi frați fac primii pași pe calea învățaturii profesionale: cel mare, Ivan, studiază vinificația, iar cel mic, Mihail, în ciuda hotărârii părinților de a deveni vinificator, a ales muzica. Chiar din primul an, ultimul a cunoscut câte ceva din interpretarea violonistică, dar mai mult îl interesau instrumentele aerofone, întrucât cunoștea deja flautul și clarinetul de la bunicul și tatăl său. Însă, pe cât de mult îi plăcea muzica, pe atât de puțin se isprăvea cu studiul acesteia. Rămânând păgubaș și numai cu visul de a ajunge cândva la Conservatorul chișinăuian, în anul următor este totuși condus la școala de vinificație, iar de cântatul la vioară își amintea doar în timpul liber.

În 1938, capul familiei este chemat să fie conducător de orchestră în satul Cucuruzeni, iar familia merge și de această dată în urma acestuia, cu excepția fratelui mai mare, care avea să termine școala de vinificație și să-și continue studiile în aceeași profesie la Chișinău. Tot în Cucuruzeni se aflau când, în 1940, au fost chemați în Orhei pentru a cânta la întâmpinarea Armatei Roșii, care sosea cu schimbările după sine, inclusiv în domeniul educațional. Astfel, din clasa a patra școlară, Mihail devine student în anul doi, pentru că instituția sa a fost reorganizată în colegiu. Numai după o dificilă perioadă de adaptare la noile condiții de studiu, acesta se numără printre cei mai sânguincioși studenți și, totodată, mâna dreaptă a conducătorului orchestrei din instituție, nimeni altul decât tatăl său. Mai mult, administrația colegiului îi oferă și conducerea formației în perioada în care aceasta rămâne fără dirijorul Vasile Caftanat din cauza îmbolnăvirii sale.

În scurt timp, început fiind războiul, colegiul a rămas pustiu, majoritatea studenților fiind chemați la înrolare, iar ceilalți – lăsați să plece acasă. Mihail Caftanat, înscris printre ultimii, a rămas să aibă grijă de tatăl său încă bolnav și de întreaga gospodărie cu care mama lui nu se mai putea isprăvi de una singură. Cu gândul la fratele aflat în Chișinău, care putea fi chemat pe front în orice clipă, acesta a acceptat să-și ajute foștii colegi ascunși în pădurile de pe lângă sat, aducându-le hrană zilnic. Arestarea sa (pentru câteva zile) n-a întârziat prea mult, fiind învinuit de colaborare cu dezertorii. După această ispravă, tânărul a hotărât să meargă pentru un timp la Telenești, la ceilalți bunici, însă pe drum spre aceștia a avut loc și a doua arestare a sa (la fel, pentru câteva zile), pentru că n-ar fi avut acte atunci când jandarmii i le-ar fi cerut.

Înconjurată de greutate și rămasă fără nicio sursă de venit, familia Caftanat se mută mai târziu, în anul

1941, în orașul Orhei, unde Mihail muncește alături de tatăl său în brutăria orașenească. Însă nu pentru mult timp, fiind concediat pentru că n-ar fi avut majoratul, și sfătuit să meargă la învățătură. Așadar, în căutarea unui domeniu de studii, acesta își amintește interpretarea la vioară, citește din literatura artistică a clasicilor români și din cea științifică scrisă în engleză și franceză și tradusă în română și rusă. Lecturând tot ce găsește din scrierile occidentale, se arată interesat de culturologie, filosofie, psihologie, pedagogie, logică, astronomie și în general de tot ceea ce-l înconjoară, iar într-un sfârșit, după doi ani de studii industriale la unul dintre colegiile din Chișinău, hotărăște să meargă în 1944 la Conservatorul de Stat, pentru a studia cât mai temeinic muzica.

Aici Mihail Caftanat se găsește timp de șase ani, înscris la cursurile a două specialități: mai întâi la clarinet cu profesorii David Gherșfeld și Vasile Povzun, după care la muzicologie, avându-i drept mentori pe Leonid Gurov, Semion Zlatov, Timofei Gurtovoi, Lidia Axionova, Boris Miliutin și alții. Reprezentant al celei de-a cincea generații de absolvenți ai instituției, i-a avut printre colegi pe Solomon Lobel, Gleb Ceaicovschi-Mureșanu, Leonid Berov, Efim Bogdanovschi și multe alte nume importante pentru arta muzicală autohtonă.

Chiar în timpul studiilor, Mihail Caftanat își începe cariera muzicală, fiind angajat în funcție de artist clarinetist în orchestra Teatrului Muzical-Dramatic Moldovenesc de Stat între 1944 și 1946 și al Studioului de Operă între 1946 și 1947. A urmat apoi debutul de pedagog de discipline muzical-teoretice la Școala de Muzică din Chișinău (astăzi „Ciprian Porumbescu”) între 1947 și 1952, în cadrul căreia este numit în ultimii doi ani director-adjunct, iar din această postură, în 1950, este apreciat pentru înaltul nivel de studiu al instituției.

În perioada anilor 1952–1959, tânărul muzician a fost membru al orchestrelor Teatrului de Operă și Balet din Lvov (1952–1954) și al Teatrului de Operă din Leningrad (1955–1959). Bas-clarinetul este instrumentul care i-a asigurat aceste angajări în momentul în care orchestra din Lvov, venită într-un turneu chișinăuian, era în căutare de instrumentiști, iar după aproximativ doi ani de carieră în teatrul ucrainean, printr-o întâmplare asemănătoare, clarinetistul se numără printre orcheștrantii leningrădeni, cu care avea să meargă în turnee prin întreaga Uniune Sovietică. Tot în această perioadă debutează și în cariera dirijorală. În anumite împrejurări de ordin administrativ, orchestra rămasă fără dirijor i-a fost încredințată anume lui Mihail Caftanat, datorită cunoștințelor teoretice pe care acesta le demonstra cu orice ocazie. Iar după câteva cursuri de dirijat orchestral,

iese în scenă în noua sa postură cu un șir de opere.

Din 1959, după câțiva ani în care a dirijat fanfara de la uzina „Molotov” (1954–1955), Ansamblul de țigani și cel de la Operetă (1955–1959), toate din Leningrad, muzicianul este angajat la Teatrul de Operă și Balet din Chișinău. Acest transfer se produce în urma unei scrisori prin care Vasile Zagorschi, director artistic al instituției chișinăuiene, îl invită pe Mihail Caftanat să accepte pentru început funcția de asistent de dirijor. Așadar, primită fiind, propunerea avea să îi ofere o ascensiune rapidă până la poziția de prim-dirijor (din 1962), la care directorul general David Gherșfeld i-a adăugat-o și pe cea de director artistic în 1963, toate laolaltă contribuind la obținerea titlului onorific de Artist Emerit al RSSM (în 1965). În această perioadă, munca titanică a dirijorului este deseori apreciată prin multiple decorări de către administrația Teatrului (1968) și conducerea RSSM cu ocazia jubileelor de 50 de ani ai URSS (1972) și ai RSSM (1974), și, nu în ultimul rând, de 60 de ani ai învățământului din RSSM (1984), pentru care este decorat cu medalia „Veteran al muncii” (1984).

Timp de un an, între 1969 și 1970, Mihail Caftanat are ocazia unui stagiu cu renumitul dirijor Boris Khaykin la Teatrul „Bolșoi” din Moscova. Întors în Chișinău, își aplică noile cunoștințe dirijorale la pupitrul orchestrei camerale a Institutului de Arte „G. Musicescu” (din 1970), fiind în același timp numit și șef al catedrei „Muzicologie și Compoziție” a acestuia (până în 1974). Mai târziu devine decan al Facultății de Interpretare (1974–1975), după care – prorector al secției „Studii prin frecvență redusă” (1975–1979), ambele ale Institutului de Arte „G. Musicescu”.

Din 1979 dirijorul este numit, de către ministrul culturii al URSS, conducător al grupului de specialiști sovietici pe problemele învățământului în domeniul artei și consilier al viceministrului culturii din Cuba. Așadar, timp de patru ani, pe lângă funcția de dirijor al Teatrului din Havana, Mihail Caftanat desfășoară o bogată activitate în domeniul cultural-artistic cubanez, această experiență fiindu-i utilă pentru ulterioarele preocupări muzicale.

La întoarcere, începând cu anul 1982, muzicianul se angajează la catedra „Muzicologie și Compoziție” a Conservatorului „Gavriil Musicescu”, unde predă discipline muzical-teoretice, avându-i printre studenții săi pe unii dintre importanții exponenți ai culturii muzicale autohtone de astăzi, dintre care s-a evidențiat mai ales Gheorghe Mustea. Tot în această perioadă (1983–1987) este numit șef al catedrei „Canto Academic”, în care între 1989 și 2012 este găsit în funcțiile de lector, docent (din 1992) și con-

ferențiar universitar (din 1995). La fel ca și în copilărie și tinerețe, când Mihail Caftanat era înconjurat de muzică, toată viața sa de mai târziu acesta a avut alături oameni preocupați de cultură. Printre cei mai apropiați i-au fost prima soție – Alexandra (pianistă, maestru de concert la Conservatorul de Stat) și feciorul lor Anatolie (violonist și compozitor, fondator al cvartetului de coarde al Companiei Teleradio Moldova și prim-violonist al acestuia, cadru didactic la Institutul de Arte „G. Musicescu”, dar și cea de-a doua – Tamara (violonistă și violistă, cadru didactic la mai multe școli chișinăuiene de muzică) și fiica lor Irina (în prezent, pianistă în Germania). Încă un nume reprezentativ al familiei Caftanat, totodată coleg al dirijorului la Teatrul de Operă și Balet, a fost cel al maestrului de balet – Mihail Caftanat, feciorul fratelui său mai mare.

Bogata și diversă activitate a muzicianului, descrisă parțial până aici, întrunește mai multe direcții artistice, toate practicate în egală măsură – dirijare, compoziție, interpretare și pedagogie, iar nu în ultimul rând cele de membru al Societății Artistice Sovieto-Cubaneze (din 1983), al Uniunii Artiștilor de Teatru din RSSM (din 1960) și al Consiliului Artistic Radio (din 1988). Dacă în domeniul pedagogiei talentul lui Mihail Caftanat a fost antrenat în cadrul diferitor instituții de diverse niveluri educațional-artistice enumerate anterior, atunci în cel al interpretării acesta se afirmă drept unul unitar, indiferent de instrumentul practicat: vioară, violă, clarinet, basclarinet, flaut etc.

Importantă este activitatea componistică a muzicianului. Pe lângă arsenalul de aranjamente și orchestrări – „Nocturnă” de F. Chopin pentru orchestră de coarde, două flaute și trei harpe, Uvertura „Gaudemus” de C. Hatov, „Simfonie simplă” de B. Britten pentru pian, „Dansul elfilor” de E. Grieg etc. – portofoliul său cuprinde compoziții de valoare pentru repertoriul cultural autohton, printre care se numără cântecul-imn pentru pian și voce „Să trăiești, Moldova!”; lucrările pentru fanfară „În sat la hram” și „Sârbă de concert”, balada simfonică „Mollis Davia” etc.

Ultima pare să fie cea mai impunătoare, aceasta fiind totodată și ultimul opus semnat de Mihail Caftanat. Scrisă în 1998 la Chișinău, cu ocazia împlinirii a 640 de ani de la afirmarea independenței statale a Țării Moldovei, aceasta are un subiect istorico-patriotic, inspirat din poemul omonim al poetului Victor Teleucă. „Mollis Davia” (în traducere *Dacia Moale*) a fost numele latinesc al unui teritoriu din Dacia de până la Traian. Deși este o lucrare fără program, aceasta presupune o succesiune de idei redade printr-un șir de mijloace artistico-muzicale. Și cu toate că autorul a indicat interpretarea de către „un grup

de soliști”, partitura este adresată de fapt unei orchestre simfonice, iar pentru a accentua coloritul național-folcloric, Mihail Caftan include instrumente autohtone precum naiul, toaca, 3 tălăncuțe, clopote și buciumul în introducere. În construcția lucrării *in D-dur*, găsită în 2 redacții, sunt abordate elemente melodice preluate din folclor, printre care se numără și colinda „Trei crai de la răsărit”. Premiera acestui opus a avut loc în ziua de 29 martie 2013 în Sala Mare a Filarmonicii Naționale „S. Lunchevici” sub bagheta dirijorului Mihai Agafița.

Cea mai importantă activitate în cazul lui Mihail Caftan este cea dirijorală. Reprezentant al epocii contemporane – când dirijorul a devenit un artist la fel de prețuit ca și violonistul sau pianistul concertist și când măiestria acestuia este apreciată în funcție de realizările artistice ale ansamblului pe care îl conduce, de modul cum a reușit acel ansamblu să transmită auditoriului întreaga gamă de trăiri și sentimente încorporată de compozitor în partitura operei sale [4, p. 3] – muzicianul a învățat să transforme un fapt particular de comportament general uman într-o acțiune conștientă de făurire a unei semnificații [5, p. 13]. Or, datorită capacităților sale de a găsi metode sigure de reușită, dirijatul i-a adus lui Mihail Caftan unele dintre cele mai îndrăznețe realizări ale sale, atât în plan național, cât și, mai ales, internațional.

În fața unor orchestre de talie majoră din Odesa, Lvov, Leningrad (Sankt Petersburg), Havana, dar și din Chișinău, dirijorul a urmat calea unei cariere demne de admirație. Dirijând muzică instrumentală și, mai ales, vocal-instrumentală, Mihail Caftan s-a dedicat mai întâi genurilor de operetă și balet, dar mai ales celui de operă, asigurând „lungul drum al devenirii unei partituri, de la ideea ființării siluite în limitele paginilor sale până la geneza unei muzici vii” [6, p. 90] și oferind publicului de oriunde premiere deosebite, alături de soliști precum Maria Bieșu, Leonid Boxan, Valentina Savițaia, Elizaveta Ceavdar, Ecaterina Popov, Ivan Ivashkov, Radka Gaeva, Vladimir Cerkasov și mulți alții din întreaga URSS și nu numai.

Din repertoriul dirijorului fac parte operetele „Mam’zelle Nitouche” de F. Hervé, „Морской узел” de E. Jarkovski, „Baronul țiganilor” și „Liliacul” de J. Strauss etc.; baletele „Zorii” de V. Zagorschi, „Izvorul din Bahcisarai” de B. Asafiev, „Lacul lebedelor”, „Frumoasa din pădurea adormită” și „Spărgătorul de nuci” de P. Ceaikovski, „Giselle” de A. Adam, „Don Quijote” de L. Minkus, „Laurencia” de A. Krein etc.;

operele „Aurelia” și „Grozovan” de D. Gherșfeld, „Domnica” de A. Stârcea, „Francesca da Rimini” și „Evgheni Oneghin” de P. Ceaikovski, „Otello”, „Aida” și „Rigoletto” de G. Verdi, „Pescuitorii de perle” și „Carmen” de G. Bizet, „Cneazul Igor” de A. Borodin, „Mireasa țarului” de N. Rimski-Korsakov, „În furtună” de T. Hrennikov, „Bărbierul din Sevilla” de G. Rossini, „Paiate” de R. Leoncavallo, „Esmeralda” de L. Bertin, „Zaporozhets za Dunayem” de S. Artemovskiy, „Casa pisicii” de P. Waldgardet [3].

Tălmăcitor fidel al gândurilor, sentimentelor și trăirilor fiecărui compozitor în parte [4, p. 11.], muzicianul a știut cu fiecare ocazie a montării uneia dintre lucrările de mai sus să fie o prezență indiscutabil necesară care să complice și să simplifice în același timp demersul analitic, să fie un mijlocitor care să armonizeze năzuințele compozitorului cu posibilitățile interpreților și așteptările publicului [1, p. 39]. Or, „de aptitudinile dirijorului, de capacitățile sale creatoare, de pregătirea sa muzicală și multilaterală, de temperamentul și personalitatea sa depind, în cea mai mare măsură, realizările sale artistice. Personalitatea sa se întregeste și se conturează numai în procesul practicii, al muncii cu ansamblul” [4, p. 4].

Mult prea importante pentru a fi neglijate sunt și premierele unor recunoscute creații sub conducerea dirijorului Mihail Caftan: opereta „Белая акция” de I. Dunaevskiy; baletetele „Ultimul bal” de I. Biriukov, „Izvorul din Bahcisarai” de B. Asafiev și „Doctor Aibolit” de I. Morozov; operele „Madama Butterfly” de G. Puccini, „Traviata” și „Trubadurul” de G. Verdi și „Faust” de C. Gounod. Acestea sunt câteva dintre dovezile unei arte dirijorale demne de aprecierile oricărui cunoscător de muzică și nu numai, în urma cărora maestrul baghetei poate fi considerat „un fel de monstru sacru care prin niște gesturi vizibile și hotărâte dă „undă verde” muzicii ce urmează a fi interpretată” [6, p. 89].

Activitatea muzicală a lui Mihail Caftan, bazată pe o bună pregătire profesională, precum și pe o cultură generală multilaterală, s-a bucurat de recunoaștere atât în țară, cât și peste hotarele ei, fiind înalt apreciată de exegeții din domeniul artei sonore. Profilul spiritual al maestrului – dirijor, compozitor, interpret și pedagog – este indispensabil legat de dezvoltarea culturii naționale pe segmentul de referință, numele său înscriindu-se în generația muzicienilor reprezentativi din Republica Moldova, formată în prima jumătate a secolului al XX-lea.

Note

¹ Informații culese din manuscrisul cu memorii ale lui Mihail Caftanat.

² Imaginile au fost preluate din arhiva personală a lui Mihail Caftanat.

Referințe bibliografice

1. Buhai Monica. Despre dirijat, dirijori și arta lor. În: Studii de muzicologie. Vol. IV. Iași: PIM, 2009.

2. Buzilă Serafim. Enciclopedia interpreților din Moldova (1940–1960), ediția a II-a. Chișinău: Editura Arc, 1999.

3. Cf. Dănilă Aurelian. Opera basarabeană. Chișinău: Editura Enciclopedică „Gh. Asachi”, 1995; Dănilă

Aurelian. Opera din Chișinău. Chișinău: Prut Internațional, 2005; Dănilă Aurelian. Opera moldovenească: ediție enciclopedică. Chișinău: Institutul de Studii Enciclopedice, 2013.

4. Gâscă Nicolae. Arta dirijorală. București: Editura Didactică și Pedagogică, 1982.

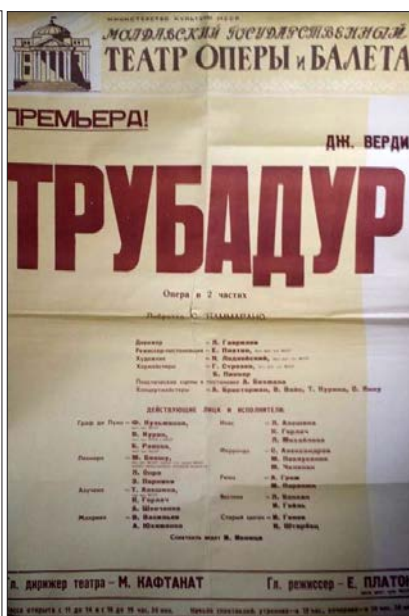
5. Golcea Ioan. Gestul cu funcție de semn, în comunicarea dirijorală. Introducere în stilistică dirijorală. Râmnicu-Vâlcea: ALMAROM, 2006.

6. Timaru Valentin. Muzica noastră cea spre ființă. Târgu-Lăpuș: Galaxia Guttenberg, 2008.

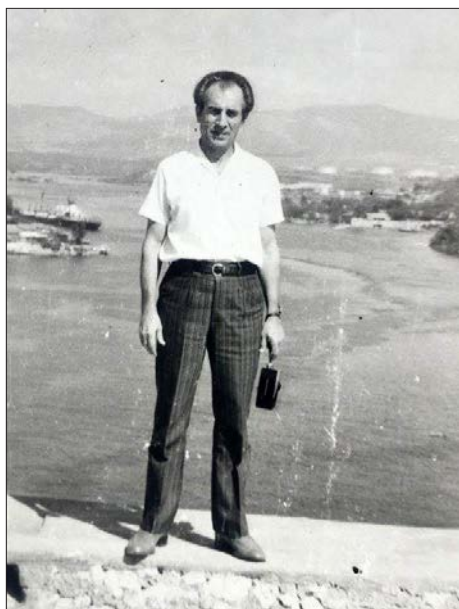


Mihail Caftanat înainte de examenul de absolvire a Conservatorului de Stat din Chișinău, analizând *Suita a III-a* de Ceikovski, a. 1950.

Afișul concertului Capelei muzicale a Casei Culturii Moldovenești din orașul Balta, RSSM. Conducătorul orchestrei – Mihail Agachi Caftanat, unchiul lui Mihail Caftanat a. 1927–1928.



Câteva dintre cele mai importante premiere produse sub bagheta dirijorului Mihail Caftanat.



Mihail Caftanat alături de pedagogii și colegii săi după examenul de absolvire a Conservatorului de Stat din Chișinău, 1950.

După examenul de absolvire a Conservatorului de Stat din Chișinău, alături de pedagogii (de la stânga, primul rând) Conghe (polifonie), Leonid Gurov (compoziție), Sofșinski (Conservatorul din Leningrad, președintele comisiei de examinare) și Lidia Axionova (prorector), și colegii săi (rândul doi) Gleb Ceaicovschi-Mereșanu, Mihail Caftanat și soția sa Alexandra Bleherman și Solomon Lobel, a. 1950.

Mihail Caftanat – consilierul vice-ministrului culturii din Cuba – lângă o cetate veche la intrarea în orașul-port Santiago-de-Cuba, februarie 1980.

Violeta TIPA

Festivalurile internaționale de film din Polonia – promotor al patrimoniului cultural

Polonia de mult timp se impune prin valorificarea tradițiilor sale culturale, printr-o atitudine serioasă față de artă și cultură. Drept argument sunt și numeroasele manifestări artistice/culturale, organizate în susținerea artelor plastice, teatrului și filmului. Ultimul se află sub egida Institutului Polonez de Film (Polski Instytut Sztuki Filmowej), care în fiecare an editează Harta festivalurilor de film din Polonia (Festiwalowa Mapa Polski, 1), în care sunt nominalizate toate festivalurile naționale și internaționale de film de ficțiune, nonficțiune și de animație, precum și tematice: religioase, filosofice etc. În 2015 s-au desfășurat 103 festivaluri în 48 de orașe ale Poloniei. Cele mai multe au loc în capitala țării – douăzeci de festivaluri de film, apoi în Cracovia – opt, Wrocław – șase, Lodz – cinci, Poznan – cinci, Katowice – cinci, în celelalte orașe de la unu la trei festivaluri pe an.

Grație bursei oferite de Centrul Internațional Cultural din Cracovia și Ministerul Culturii și Patrimoniului Cultural al Poloniei, am avut posibilitatea de-a savura o părticică din alerta festivalieră poloneză. Unul dintre cele mai importante festivaluri competitive de clasa A din lume este „Festivalul internațional de film de la Varșovia” (Warsaw Film Festival). Ediția a XXXI-a a festivalului (9-18 octombrie 2015) a provocat filomanii nu doar prin proiecțiile de competiții („International”, „Free Spirit”, „Shots competition”, „Documentary” etc.), ci și prin programe variate de film, precum „Classics from Poland”, „Special screenings”, „Family cinema weekend” etc. Au putut fi vizionate ultimele producții cinematografice atât poloneze, cât și mondiale. Printre numele cunoscute spectatorului nostru au fost cel al lui Otar Iosseliani cu filmul „Chant D’Hiver” (2015, o coproducție Franța – Georgia) și al lui Ivan Vyrpaev cu „Spasenie” („Salvarea”, 2015). La categoria „Documentar” a intrat în concurs filmul „Chuck Norris vs. Communism” de Ilinca Călugăreanu (o coproducție Marea Britanie – România – Germania).

Alte două Festivaluri internaționale de film, la care am reușit să asist și care m-au impresionat profund prin densitatea sa de proiecții și diversitatea sa genuistico-tematică, au fost „Etiuda&Anima” de la Cracovia și Festivalul internațional de film pentru copii și tineret „Ale Kino!” din Poznan.

Festivalul „Etiuda&Anima” se desfășoară în fiecare toamnă la Cracovia, începând din 1994, și este considerat cel mai important festival de film de animație din Polonia. Ajuns la cea de a 22-a ediție, Festivalul și-a impus prin statutul său aparte, unde la un pol este producția profesioniștilor, iar la celălalt – al începătorilor, cu primele sale experimente. Festivalul are în vizorul său mai multe obiective care-l scot în evidență printre mulțimea de foruri cinematografice din Polonia și l-a poziționat și în peisajul festivalurilor europene.

Principalele evenimente ale fiecărei ediții sunt cele două concursuri care dau festivalului numele său. Premiile acordate în competiții cuprind Dinozaurii de Aur, Argint și Bronz, precum și sume impunătoare. Timp de o săptămână (23-28 noiembrie 2015), cele patru săli cinematografice ale „Malopolski Ogrod Sztuki” și din „Kino Rotunda” au găzduit peste 55 de proiecții.

Ediția curentă la categoria „Anima” a întrunit 70 de filme din 25 de țări. Reieșind din filmele prezentate, conchidem că la un bun nivel se află animația din Elveția, Germania, Franța, Canada, SUA, Marea Britanie, Japonia, Estonia, Rusia și, desigur, gazdele, Polonia. Din țările spațiului ex-sovietic au fost prezente Ucraina și Belarus. În programul concursului au intrat peliculele de ultimă oră ale măestrilor de animație precum canadianul Theodore Ushev cu „Somnambulul” („The Sleepwalker”, 2015); al rușilor Konstantin Bronzit „Noi nu putem trăi fără cosmos” („Мы не можем жить без космоса”, 2014) și Ivan Maksimov cu „Scaunele” („Skameiki”, 2015); al estonienilor Riho Unt „Maestrul” („The Master/Pan”, 2015), Kaspar Jancis „Pianul” („Piano”, 2015) și Priit Parn „Piloții în drum spre casă” („Pilots on the Way Home”, 2014), al americanului Don Hertzfeldt „Lumea de mâine” („World of Tomorrow”, 2015) și Georges Schwizgebel cu „Erlking (Krol Olch”, 2015), ultimul apreciat cu Dinozaurul de Aur – marele premiu al festivalului. Dinozaurul de Argint l-a câștigat filmul „Camera albastră” („Niebieski pokoj”, 2014, studioul „Se-ma-for” din Lodz) în regia lui Tomasz Siwinski. Dinozaurul de Bronz a plecat în Rusia împreună cu cuplul Sasha Svirsky și Nadejda Svirskaja pentru filmul „Bokus Mang” (2014).

În concursul „Etiuda”, care își propune să susțină și să promoveze creațiile studenților, au participat tineri din 14 spații geografice cu creații (34 filme) de

scurt metraj în diverse genuri cinematografice: ficțiune, nonficțiune, animație. Și la această categorie s-au impus școlile de film din Germania, Olanda, Mexic, Israel și Polonia. Premiul mare l-a câștigat filmul *400 malatas* (400 bads, Fernanda Valades, 2014).

Concomitent cu cele două programe de competiții: prima – proiecțiile de concurs „Anima” (6 proiecții) ale filmului profesionist de animație și a doua – proiecțiile „Etiuda” – ale celor mai bune filme studențești, publicul cinefil a avut ocazia să participe la o serie de alte evenimente la fel de semnificative.

Încă de la începutul Festivalului, principalele puncte ale programului sunt însoțite de o gamă largă de alte evenimente. Ele oferă o șansă de a face cunoștință cu artiști de animație de clasă mondială, precum și diverse fenomene ale acestei arte. Evenimentele adiacente oferă posibilitatea de a se aminti de cele mai interesante lucrări din istoria cinematografului, în special, cele de animație și cele documentare. De asemenea, ele permit familiarizarea cu filme contemporane de scurt și lung metraj de animație, care nu ajung la publicul larg decât prin intermediul festivalurilor. Din 2010, Festivalul include ateliere de creație pentru scenariști, regizori, animatori, susținute de artiști cu nume din Polonia și din străinătate.

Invitatul special al Festivalului din 2015 a fost William Kentridge, căruia i-a fost înmănat Premiul ASIFA (ASIFA Prize 2014) de către maestrul animației poloneze Jerzy Kucia, la ceremonia festivă de deschidere a Festivalului, urmat de un program de filme: „Felix in Exile” (1994), „Tide Table” (2003), „Other Faces” (2011), „Journey to the Moon” (2003), „Second-hand Reading” (2013), precum și întâlnirea cu maestrul sub genericul „How We Make Sense of the World”.

Constituit în 1985, Premiul ASIFA este conferit celor mai mari artiști și celor mai influente figuri din lumea animației. Pe parcursul anilor, Premiul a fost acordat lui Jonh Halas (1986), Karel Zeman (1987), Fiodor Hitruk (1989), Daniel Szczechura (1990), Jan Svankmajer (1990), Yoji Kuri (1993), Paul Driessen (1994), Te Wei (1995), The Quay Brother (1998), Priit Parn (2001), Raoul Servais (2004), Norman Koger (2006), Borivoj Dovnikovic Bordo (2011), Bruno Bozzetto (2012), Joanna Quinn (2013), Jerzy Kucia (2015). Trofeul este înmănat, de obicei, în timpul marilor festivaluri internaționale de animație, precum cele de la Annecy (Franța), Zagreb (Croatia), Hiroshima (Japonia), Ottawa (Canada) și Espinho (Portugalia). Premiul ASIFA 2014 pentru prima dată a fost înmănat în Polonia, la Festivalul „Etiuda and Anima”, eminentului artist, cu multe talente, activ pe multe fronturi, din Republica Sud-Africană. William Kentridge (n. 1955) are experiență de actor, regizor de teatru și film, regizor de spectacole de operă și scenograf, este un artist vizual, dar și animator, cu o vastă

pregătire culturală... Or, Festivalul din Cracovia n-a fost ales întâmplător. Deținând un program bogat de producții cinematografice și de calitate, Festivalul și-a completat palmaresul cu încă un eveniment semnificativ, care i-a confirmat nivelul.

Printre evenimentele din lumea filmului-comemorare, Festivalul a mai inclus și proiecția „In memoriam Marcin Wrona” („Adio, Marcin Wrona”, 1973–2015), dedicată regizorului de teatru, film, TV și scenarist, care s-a sinucis în timpul Festivalului de film de la Gdyni la 15 septembrie 2015, unde participa cu filmul său „Demonul”. În amintirea regizorului au fost proiectate primul său film – scurtmetrajul studențesc „Czlowiek magnet” (2001) și ultimul – lungmetrajul „Demonul” (2015).

Un alt eveniment consemnat a fost marcarea a 10 ani ai „Festivalului de film filosofic” în Cracovia printr-un program de filme cu un mesaj filosofic, create de regizori din Polonia – Pawel Kuczynski („A Missing self”, 2010), Jacek Adamczak („About a Big Shame”, 1998), Angelika Jakubas („Self-portrait”, 2007), precum și de francezul Olivier Hems („Us”, 2007), cehul Tamas Polensky („Labirint Alzheimer”, 2008), Sarah Legault („Dear Love”, 2013).

Sub genericul autoportretele animatorilor „Autoportrety tworcow animacji” / „Self Portraits of Animation Authors”, a devenit cunoscută creația animatorilor estonieni Kaspar Jancis și Signe Baumane, a britanicilor Brothers Quay. Programe speciale au fost completate din filmele cele mai reprezentative ale regizorilor.

Animația de pe mapamond a fost prezentată prin retrospectivile: „100 years of Swedish Animation” (100 de ani ai Animației Suedeze), proiectându-se filmele primilor cineaști, inclusiv „Symphonie diagonale” (1924) ale avangardistului Viking Eggeling, până la cele din zilele noastre. Fenomenul animației braziliene a fost surprins și în filmul documentar „Between Frames. The Art of Brazilian Animation” (regia Eduardo Calvet, 2013). Pelicula urmărește evoluția animației braziliene pe parcursul celor o sută de ani, utilizând fragmente din filmele din diverse perioade.

Tabloul genului îl întregesc și cele câteva lungmetraje de animație: „Little Houdini”, regia Cedric Babouche (Franța, 2014) care povestește despre copilăria lui Houdini, marele magician de la sfârșitul secolului al XIX-lea; „Little from the Fish Shop”, regia Jan Baley (2015) – o inspirație din Mica sirenă a lui Andersen; „Journey to Melonia”, regia Per Ahlin (1989, Suedia) ne amintește de „Furtuna” lui William Shakespeare, „Robinson Crusoe” al lui Daniel Defoe și „Machine Island” (Insula mistrioasă) al lui Jules Verne.

Deși concursul principal al Festivalului ține de filmul de animație, un loc aparte îl au producțiile cinematografice documentare de ultimă oră ce reflectă viața în complexitatea ei (lumea contemporană cu

toate problemele ei în viziunea documentariștilor) pe întregul glob, dar, în mod special, în Europa.

Printre producțiile propuse în retrospectivă s-a înscris și documentarul „Europa asediată” („Flugten til Europa”, 1992, regia Poul-Erik Heilbuth, Hans Bulow, Dania), lansat în cadrul festivalului Krakow Film Festival „Europe 92” acum 23 de ani, câștigând Premiul Mare. Filmul a avut pus în discuție primul val de migrație în Europa, în care autorii au intuit un pericol de islamizare sau africanizare, care va apărea pe bătrânul continent, dacă migrația va depăși 10 la sută. Mesajul sună destul de relevant astăzi, deși realitățile de acum un sfert de veac și condițiile de migrație sunt diferite de cele actuale. Filmul vine în unisonul evenimentelor ce le trăim, când Europa este evadată de sute și mii de emigranți. Ca o continuare a acestui film despre problemele cu care se confruntă continentul nostru au urmat alte proiectii speciale de film de nonficțiune.

La ediția a 22-a a Festivalului s-a decis să se facă și o panoramă a vieții în Europa, prezentată de cinci cinematografii diverse prin producții de scurt metraj. S-a mizat intenționat pe acest format, care este mult mai laconic și mai concis în exprimare, precum și de a propune cât mai multe aspecte ale contemporaneității. „Europa w krotkim mertozu / Europa” în scurtmetraje a fost genericul programelor care au avut în vizorul său Belgia, Elveția, Polonia, Spania și România. România a fost prezentă cu șase filme: cinci scurtmetraje de ficțiune – „Prăbușirea” (2011) și „Vaca finlandeză” (2012) ale lui Gheorghe Preda, „Orizont” (2012) de Paul Negoescu, „12 minute” de Constantin Tănase și unul de animație „Pui de somn” (2015) de Paul Mureșan, care au devenit o minicartică de vizită a țării.

Alte proiectii documentare au fost „Slovensko 2.0”, film dedicat celor 20 de ani de independență a Sloveniei din punctul de vedere a zece regizori.

În acest context s-a înscris și proiectul „The World from Dawn till Dusk” (în coproducție), care a deschis noi perspective asupra orașelor Calcuta/Istanbul/Baku în viziunea tinerilor cineaști. Aici să amintim că proiectul are o istorie care începe în anul 2006 cu ideea de-a căuta adevărurile lumii prin metoda documentară de observare a realității, depășind reflecțiile superficiale din știrile actuale zilnice de la TV, care s-a prefigurat în serialul „Lodz din zori și până în amurg”. În 2011, „Lumea din zori și până în amurg” i-a o amploare internațională, țintă devenind orașele Minsk, Kiev, Moscova, Beijing și Tokyo. „Rezultatul final al muncii noastre comune, sub forma unei colecții de cinci filme extrem de interesante, ne-a determinat să continuăm proiectul nostru prin aceeași metodă și cu sprijinul acelorași parteneri” – menționează autorii. În 2013 sunt alese alte orașe, printre care și Chișinăul, unde cu concursul studenților de la AM-TAP se realizează lungmetrajul „Chișinăul din zori până în seară”. Sub ochiul vigilent al camerei de luat

vederi mânuite de tinerii cineaști au cadrat realitățile capitalei. Orașul a fost surprins din cele mai diverse perspective... Anume pentru acest proiect coordonatorii Maciej J. Drygas și Mirosław Dembinski au fost apreciați cu Golden Dinosaur (Dinozaurul de Aur), premiu special acordat anual unui pedagog remarcabil, care este în același timp un artist activ și de succes.

La fel, Maciej J. Drygas și Mirosław Dembinski au mai lansat un proiect internațional pentru regizorii începători: „Młodzi o młodych. Białorus, Ukraina, Polska” / „Tinerii despre ei însuși: Belarus, Ucraina, Polonia”.

Premiul special „Dinozaurul de Aur” este, la fel, acordat pentru cea mai bună școală de film. Anul acesta premiul l-a câștigat Școala de film din Lodz. În proiectii aparte au rulat filmele de animație studențești din regiunea Visegrad (Cehia, Polonia, Slovacia și Ungaria), care au debutat la „Etiude & Anima”, precum și producțiile școlilor de animație din Franța (Best of French Animation Schools 2014), animația studenților din Columbia, Success of an Etudia and Anima prizewinner – „Kuba Cyeka” (2014) etc.

Evenimentul ce a impresionat publicul cracovian a fost proiecția filmului „Show White” („Sniezka”, 2012) al regizorului Pablo Berger. Este al treilea film¹ al regizorului spaniol, care e și profesor de management la New York Film Academy. După ce a câștigat zece premii Goya² în țară, din cele 28 de nominalizări, inclusiv „Cea mai bună scenografie și Scenariu original”, este nominalizat și la premiul „Oscar” în 2013 „Pentru cel mai bun film străin”. Filmul este o nouă apelare la stilul retro – un film limitat la paleta în alb-negru, precum și refuzul de sonor, doar casete cu titre, susținut de muzică *live* de Miss God (interpretă și compozitor polonez). Cunoscuta poveste se desfășoară de data aceeași în Spania cu tradițiile sale de lupte cu taurii.

Dintre proiectii am putea nominaliza și TOP 5 – cele mai bune filme ale „Noului Val Francez”, selectate de prof. Tadeusz Lubelski (filme atât de ficțiune cât și documentare semnate de regizorii Albert Lamorisse, Francois Truffaut, Louis Malle, Agnes Varda); Reclama lui Roy Andersson (producții din perioada 1977-2014), întâlnirile și discuțiile cu regizorii, lecțiile lui Grzegorz Jankowicz despre „Metamorfozele” lui Franz Kafka în viziunea canadienei Caroline Leef; Galactic Meander și multe alte activități: workshop-uri de inițiere pentru copii, training-uri pentru cei interesați de noile tehnologii 3dsMAX etc. – pe toate era fizic imposibil să le cuprinzi.

Impunător este și „Catalogul Festivalului” (170 p., în formatul A4), care conține informații despre toate filmele proiectate în cadrul Festivalului, precum și schițe despre regizori, articole despre animațiile din diverse țări, ce cuprind un spectru larg problematic, procesul de evoluție a filmului de animație în lume, precum și a întregului fenomen cinematografic.

Festivalul internațional de film pentru copii și tineret „Ale Kino!” de la Poznan a ajuns la cea de-a 33-a ediție (29 noiembrie – 6 decembrie 2015). Poznanul, al cincilea oraș al Poloniei, un impunător centru economic, științific și cultural, este vestit și printr-un alt festival de anvergură, cu mult mai tânăr, Festivalul internațional al filmului de animație „Animator” (2015 a VIII – a ediție), care are loc în mijlocul verii, după Forumul de la Annesy. Și la Poznan proiecțiile Festivalului au loc în două localuri diferite. Direcția Festivalului se află în Complexul Multkini, unde te rătăcești în mulțimea de săli. Iar al doilea local este Zamek (sau Castelul Imperial, construit în stil neoromantic la începutul secolului trecut), care azi este un centru cultural al orașului.

Competițiile Festivalului „Ale Kino!” se organizează pe două categorii: filme pentru copii și cea pentru tineri și adulți. Ambele secții includ la fel filme de ficțiune, documentare și, desigur, de animație. Trofeul Festivalului sunt Koziolki (Goats/Caprele de Aur) care este și simbolul orașului Poznan.

Concomitent cu premiile de bază ale Festivalului sunt acordate și premii speciale.

Premiul „Platynowe Koziolki” („Caprele de Platină”) l-au câștigat Zofia Oldak (n. 1930), animatoare poloneză, pentru întreaga sa activitate în domeniul filmului de animație pentru copii și în mod special pentru serialul „Piesek w Kratke” („Cățelul în carouri”, 1968–1972), scenografia și designul păpușilor Adam Kilian³; Jerzy Armata, critic de film, autor a mai multor monografii despre filmul polonez. Este vorba, în primul rând, despre două lucrări relevante: „65 Years of Polish Animation for Children” („65 lat polskiej animacji dla dzieci” / „65 de ani ai filmului de animație polonez pentru copii”) în colaborare cu Natalia Chojne și „Polish Film for Children and Youth” („Polski film dla dzieci i mlodziezy” / „Filmul polonez pentru copii și tineret”), inclusiv o serie de ediții despre maeștri ai animației poloneze, precum – Julian Joseph Antonisz (2008), Alexandra Sroczyński („Kino-Olo, czyli Alexander Sroczyński Show”, 2009), Peter Dumała („Si-one filmy Piotra Dumała”, 2010), Daniel Szczechura („Hobby animacja. Kino Daniela Szczechury”, 2011), Mariusz Wilczyński (Premiul Institutului Polonez de Film, 2012) – Witold GIERSZ („Witold GIERSZ – malarz ekranu”, coautor Joanna Prosinska-GIERSZ), „Studio Filmow Animowanych w Krakowie”.

Premiat a fost și Paul Driessen, cunoscut animator canadian, dar și președintele Juriului la categoria – Film de animație scurtmetraj. Pentru programul de retrospectivă al regizorului au fost selectate filme semnificative din diferite perioade: „An Old Box” (1975), „The End of the Word” (1995), 3 Misses (1998), „The Boy Who Saw the Iceberg” (2000), „Oedipus” (2011), după care a urmat tradiționala întâlnire cu spectatorii.

Pe întreg parcursul Festivalului, de popularitate s-au bucurat proiecțiile: Panorama filmelor pentru copii și Panorama filmelor pentru tineret; proiecții de retrospectivă ale filmelor realizate de regizori polonezi, dedicate celor 120 de ani ai cinematografului. Copiii au avut ocazia să vadă filmul de animație de lung metraj „Prosze Slona” (1978) în regia lui Witold Giersz, reconstruit în format digital.

Sub genericul „Kino przed polwieczem” au fost prezentate atât producțiile cineaștilor polonezi, precum „Wyspa zloczyncow” (Insula delicvenței, 1965) în regia lui Stanislaw Jedryka, cât și cele străine. Astfel, Televiziunea Cehă în anul 2015 a celebrat 50 de ani ai emisiunii de seară pentru copii „Vecernicky”, propunând pentru Festival un program de filme de animație realizate pe parcursul unei jumătăți de secol (1965–2015).

Festivalurile de film nu sunt doar un concurs al producției cinematografice de ultimă oră al creatorilor profesioniști din domeniu și al celor începători, ci și un eveniment cultural adresat publicului larg, unde se promovează opere de valoare. Iar evenimentele adiacente ale Festivalului sunt o posibilitate de a lărgi orizontul cultural al iubitorilor de artă, de a cunoaște creatori din diverse spații geografice, filme de toate genurile și cu o tematică vastă, formule noi de expresie cinematografică. La fel, orice festival nu este doar un eveniment pentru cei inițiați în domeniu, dar și o incursiune în lumea miraculoasă a filmului pentru toți amatorii.

Or, numărul impunător de festivaluri din Polonia, organizate pe parcursul anilor, prin diversitatea de manifestări, a reușit să educe un public interesat de fenomenul cinematografic național și mondial. În special, tineretul polonez este foarte activ și prezent la toate manifestările culturale. Am dori și la noi un interes mai mare din partea tinerei generații.

Polonia este un exemplu de urmat în vederea valorificării și promovării patrimoniului național, precum și a artei și culturii universale, prin intermediul diverselor manifestări culturale, inclusiv al festivalurilor cinematografice internaționale.

Note

¹ 1988 – scurtmetrajul *Mama*, 2003 – comedia *Torremolinos 73* și în 2012 *Blancanieves*.

² Premiul Goya – premiile anuale ale Academiei de Arte și Științe Cinematografice din Spania (Los Premios Goya). Din 1986 sunt premiate cele mai bune producții ale anului, similar premiilor Oscar din SUA. Trofeul este bustul de bronz al pictorului spaniol Francisco de Goya.

³ Adam Kilian (1923, Lvov – 25 iunie 2016, Varșovia), unul dintre cei mai importanți designeri polonezi, care a colaborat cu teatrul de păpuși, a ilustrat cărți pentru copii.

Rusanda CURCĂ

Lumea fără retușuri la Festivalul Internațional de film documentar Cronograf, ediția 2016

Anul acesta Festivalul Internațional de film documentar „Cronograf”, ajuns la cea de-a XIII-a ediție, a devenit un festival matur, cu personalitate care ne-a oferit o perspectivă asupra documentarelor produse în ultimul an în toată lumea. Timp de o săptămână (12-18 mai) Chișinăul s-a transformat într-un ecran care a reușit să ne sincronizeze cu ceea ce se întâmplă peste hotarele țării noastre. Astfel, efectele tranziției, dramele istoriei recente reflectate prin drame personale, sistemele dictatoriale, răni ale războaielor sunt teme pe care documentariștii au reușit să le comunice spectatorilor prin varii formule cinematografice.

Peste 600 de filme din 25 de țări precum România, Rusia, Ungaria, Cehia, Franța, Danemarca, Polonia, Belarus, Iran, India, Georgia, Israel, Letonia, Ucraina etc. au fost înscrise în concurs la FIFD „Cronograf”, dintre care 50 de pelicule au fost prezentate în secțiunea principală.

Laureatele celor trei premii din secțiunea principală sunt filme care abordează atât teme sociale dure, cât și istorii inedite despre oameni deosebiți.

„Vise fără stele” a fost pelicula care a luat marele premiu FIFD „Cronograf” 2016. Pentru ca documentarul regizorului Mehrdad Oksouei să poată fi realizat, a fost nevoie de 7 ani de insistențe la autoritățile de drept iraniene. Acțiunea filmului are loc într-o închisoare pentru deținuții minore din Iran și timp de 20 de zile camera lui Mehrdad Oksouei a avut acces la cele mai intime destăinuiți ale unor „stele” fără vise. Atunci când abordezi asemenea subiecte trebuie să fii foarte atent să nu cazi în patetisme ieftine, să ai grijă cum îți structurezi discursul și care de fapt este scopul tău: te rezumi doar la a cerși empatie de la public sau dorești să evidențiezi o problemă a unei societăți întregi. E clar de la început că vei auzi doar istorii de viață dure: droguri, furturi, bordeluri, crime – acesta este portretul criminalului minor, victimă a sistemului și a propriei sorți. Regizorul iranian liniștit și patern le pune întrebări fetelor despre visele, dorințele și speranțele lor. Un film cu o abordare atentă, poetică și profund umană prin artă,



care descoperă realitățile dure ale societății iraniene.

Laureat al premiului II, filmul „Efectul de domino” (regia: Elwira Niewiera și Piotr Rosolowski) ne vorbește deja despre un alt tip de închisoare, cea în care oamenii sunt constrânși să trăiască după un război care a lăsat în urmă independența (nerecunoscută internațional), distrugeri și oameni uitați în trecut. Efectul de domino al războiului apare în documentar prin contrapunerea imaginilor de arhivă, cu morți și flăcări, și cadre mobile cu blocuri vechi, arse și abandonate, așa cum le-au găsit regizorii în 2014. Regizorii ne arată cum e viața în Abhazia de astăzi printr-o scenă-cheie: un el și o ea pe o plajă pustie în apus, bucurându-se împreună de emoțiile iubirii, iar pe plan secundar – clădirea unui hotel, care de ani buni n-a mai cazat pe nimeni.

Premiul special al juriului a fost înmănat realizatorilor filmului „Mr Gaga”, în regia lui Tomer Heymann, Israel. Un documentar creativ care are în obiectiv viața lui Ohad, Naharin, unul dintre cei mai buni coregrafi ai secolului al XXI-lea, directorul Companiei de Dans Batsheva. Naharin a revoluționat dansul contemporan modern prin tehnici, mișcări sacadate, impulsuri neregizate ale corpului, text vorbit ocazional, factorii multimedia, abordarea unor teme social-politice. Frumusețea imaginilor, a corpurilor care își caută rădăcinile, imaginile din arhiva

personală a coregrafului, secvențe din intimitatea cotidiană, suprapuse cu fragmente din spectacolele sale și din repetiții face din film o adevărată capodoperă vizuală.

De mențiunea specială s-a bucurat un film-experiment care a abordat problemele realității prin tehnicile filmului de animație. „Amerikanka. All included” (regie: Viktor Korzoun, Belarus/Polonia) ne prezintă experiența jurnalistului și scriitorului Alyksandr Fyaduta în închisoarea internă a KGB-ului din Belarus, așa-numitul „Amerikanka”. După alegerile prezidențiale din 2010, autorul a petrecut în această închisoare 110 zile și a descris experiența sa din închisoare într-o carte. Din cauza lipsei materialului sursologic, regizorul a utilizat mai multe moduri de expresie, precum animația, poezia și filmul documentar. Evitând patosul inutil, acest film hibrid relevă cel mai important subiect: libertatea ființei umane în fața opresiunii.

Filmul care a captat atenția publicului prin utilizarea noilor formule cinematografice a fost pelicula „Războiul minciunilor” (regie: Matthias Bittner, Germania). Acesta prezintă istoria unui refugiat din Irak, a cărui informație privind armele de distrugere în masă a ajuns în mâinile celor de la serviciile secrete germane și americane. În urma acestor informații a fost declanșat războiul dintre SUA și Irak. Regizorul Matthias Bittner montează paralel segmente ale unui lung interviu cu Al-Janabi cu fragmente din știri despre minciunile sale și scene re-create din peregrinările sale de când a plecat din Iran și a ajuns refugiat politic în Germania. Re-crearea acestor scene de *flashback* se realizează în stil *first-person perspectives*, astfel ceea ce putem vedea sunt mâinile subiectului care răsfoiește prin documente, pahare de șampanie ciocnindu-se sau acțiunile paranoice ale protagonistului.

Au fost filme care prin hipertrofie nu au avut impact pozitiv, dorind mai degrabă să ne impună o idee decât să ne o sugereze („Sugar Blues”, regie: Andreea Culkova, Cehia), sau istorii de solidaritate interetnică („Confesiuni la coafor”, regie: Iris Zaki, Israel/Marea Britanie), destine ale unor oameni mari ajunși boschetari („Visul lui Paolo”, regie: Kirineos Papadimatos, Grecia) sau a unor oameni cărora nu le este cunoscută empatia („Lumea periculoasă a doctorului Dolecek”, regie: Kristyna Bartosova, Cehia), o gamă largă de istorii care prezintă viața contemporanului nostru așa cum este ea.

Secțiunea „Un like pentru documentar” e la a doua ediție anul acesta și se bucură de un mai mare succes la adolescenți. Această secțiune este una competitivă cu documentare de scurtmetraj, destinate tinerilor, și are drept scop atragerea tinerei generații

în sala de cinema și cultivarea gustului pentru filmul documentar. Organizatorii au mărturisit că mulți adolescenți care au fost anul trecut la proiecții au devenit ambasadorii festivalului în școlile lor.

„Joacă-te, orice ar fi!” (regie: Kim Van Haaster, Olanda) este pelicula laureată a acestei secțiuni. Filmul pune în prim-plan povestea Alexandrei și a lui Noni, doi adolescenți dintr-un sat românesc în care să faci ordine prin gospodărie și să mergi cu caprele la păscut sunt unicele activități cultural-educative pe care le poți face aici. Într-o bună zi, în satul lor au venit niște străini ciudați în frunte cu Ash să locuiască o perioadă de timp acolo. Aceștia au transformat școala abandonată într-un loc fantastic de joc. Un loc în care copiii puteau să se întâlnească și să danseze, să deseneze, să improvizeze scene de teatru, să cânte la instrumente și să învețe jonglerii de circ.

Secțiunea „CadRo” aduce în vizorul spectatorilor filme despre români, comunitățile și minoritățile românilor de pretutindeni. Aici putem urmări istorii de viață ale unor mari personalități („Parisul lui Matei”, regie Andreea Știliuc) sau eroi necunoscuți („Stația#15033”, regie Iulia Matei), despre cum moare o limbă („Torna, torna, fratere!”, regie Marian Voicu), sau cum se pierd tradițiile lăsate din strămoși („Călușarii din Bârla”, regie Adriana Oprea), despre viața satului și a munților („Muntele de pe hotar”, regie Raluca Aftene).

„Sălbatic” (regie: Dan Curean, România) (premiul I secțiunea „CadRo”) a pornit fără a ști unde va ajunge. S-a dorit să se facă o poveste despre hergheliile de cai liberi din Delta Dunării românești, dar a ieșit un film despre destine. Ivan este subiectul prin care regizorul a decis să ne prezinte atât destinele cailor, cât și viața oamenilor de la sat. După anii '90, caii au fost lăsați să colinde liberi, din cauza deficitului de nutreț. Între timp, hergheliile au crescut și au început să aducă daune zonei protejate ale Deltei, ceea ce a rezultat în discuții aprinse între activiști și autoritățile locale, care își doresc exterminarea cailor. Este un poem cinematografic care lasă imaginile să vorbească de la sine. Uneori se face abuz de cadre generale foarte poetice cu hergheliile alergând, jucându-se sau luptându-se, dar acestea contrastează cu scenele în care omul intervine în „libertatea” lor, încercând să țină situația sub control. Munca cameramanului a fost una titanică pentru că s-a filmat pe câmpuri mlăștinite, pe ploaie și pe ger, așteptând ore în șir ca hergheliile să-și facă apariția.

Filmul lui Dan Curean a reușit să convingă autoritățile să nu extermină caii, pentru că și ei sunt parte a vieții sălbatice din Deltă, alături de celelalte vietăți sălbatice protejate.

„Siberia în rochie de vară” (regie: Bogdan Ste-

fan, Canada) s-a învrednicit de premiul II al acestei secțiuni, abordând tematica dureroasă a deportărilor, constant actuală, care este soluționată printr-o metaforă originală cu valențe dramatice pe plan vizual, dar și prin coloana sonoră. În lipsa imaginilor de arhivă și a mărturiilor din acea perioadă, regizorul a ilustrat satul Albineț și scena deportării cu ajutorul sculpurilor din lut în miniatură.

Documentarul „Flori în întuneric” (regie Oliver Magis, Belgia/România/ premiul III în „CadRo”) urmărește istoria femeilor nevăzătoare, participante la concursul de frumusețe „Miss Kyra Kyralina”, organizat anual de Asociația Nevăzătorilor din România. Pelicula propune o abordare curioasă a unui subiect societal, tratat cu finețe, în mod realist. O reușită dramaturgică în care tragicul existenței este depășit, iar optimismul personajelor contaminează spectatorul.

Seria de documentare-portrete, prezente într-un număr redus în acest an în programul festivalului, ne aduce în prim-plan personalitatea pictorului naiv Gheorghe Ciobanu. „Culorile lui Gheorghe Ciobanu” (regie: Carmen Olaru, România) este un film care a lucrat în defavoarea pictorului, prezentându-l în imagini mioritice vădit regizate, cu momente patetice în care cosește neîndemânatic iarba sau mimează unele îndeletniciri casnice, care mai degrabă au scopul de-a epata decât de a pune în valoare calitățile artistice și umane ale pictorului.

„Parisul lui Matei” (regie: Andreea Știliuc, România) reface parcursul profesional și de suflet al dramaturgului român Matei Vișniec la Paris. Îl descoperim pe scriitor în intimitatea apartamentului său, dar și la masa de lucru și la microfonul Radio France Internațional. Pornim împreună cu el pe urmele unor mari artiști români. Din Piața Benjamin Fondane mergem la cimitirul Montparnasse, la mormintele lui Emil Cioran, Eugen Ionescu, Tristan Tzara, Constantin Brâncuși. Descoperim strada unde s-a aflat postul de radio Europa Liberă, dar și cafeneaua unde Monica Lovinescu și Virgil Ierunca își chemau prietenii. Ni se prezintă o realitate surprinsă instantaneu, fără artificii gratuite, într-un Paris al tuturor genurilor de oameni, cu un montaj sincer și o perspicacitate de laudat a operatorului de imagine, dar și a realizatorului.

Producțiile locale au un loc aparte în program și de fiecare dată le aștept cu o curiozitate deosebită, având în vedere starea în care se află cinematografia națională la această oră. Să faci film în Moldova acum trebuie să dai dovadă de mare curaj.

Cu documentarul animat am făcut cunoștință la ediția precedentă a FIFD „Cronograf” prin producția artistului Ghenadie Popescu. Filmele

lui pot fi recunoscute ușor după tehnica pe care o folosește: documentarul și animația. „Râul Răut, iulie – septembrie 2015” este un film care prezintă călătoria a șase personaje-păpuși oarbe de-a lungul râului Răut. 24 fotografii pe secundă sunt necesare pentru a face păpușile să meargă și o muncă de opt luni pentru ca filmul să vadă lumina zilei. Personajele sunt inspirate din lucrarea „Parabola Orbilor” de Pieter Bruegel cel Bătrân. Filmul nu se rezumă la a prezenta mizeria de pe malurile acestui râu, care se așterne în straturi seculare și nimeni nu va îndrăzni să intervină în distrugerea acestei moșteniri. Pelicula este și o metaforă la poporul moldovenesc care se lasă călăuzit/conduc de orbi: „Noi votăm tot ce trebuie, pe cine trebuie, numai să ne spună-ți” sunt replicile care constituie coloana sonoră a filmului. Personajele sunt într-o luptă continuă pentru conducere, fiecare încercând să preia rolul de călăuză, călcând peste capete sau lovindu-se unul pe celălalt.

Un loc aparte a fost rezervat documentarului de televiziune reprezentat în totalitate de lucrările echipei de jurnaliști de la Radio Europa Liberă.

„Adio pentru Batâc” (regie: Alexandru Popescu) abordează problematica satelor pe cale de dispariție, fenomen care capătă proporții din ce în ce mai mari.

„Viața bate filmul” (regie: Eugenia Pogor) ne prezintă starea actuală a cinematografelelor din țară, care sunt într-o situație deplorabilă, aidoma cinematografelei naționale. Juriul a remarcat documentarea foarte bună a autoarei și finețea montajului de imagine, fără hiperbolizări și alunecări în gratuități.

„Dragă Stalin” (regie: Liuba Șevciuc) investighează cazul scrisorilor trimise de moldoveni către Stalin în perioada anilor '40-'50 ai secolului trecut, prin care le cer „atotputernicului” să oprească nedreptățile la care sunt supuși. Scrisorile nu au ajuns niciodată la destinație, ci au fost arhivate și descoperite abia acum. Unele dintre răvașe se păstrează în arhiva securității naționale. Aceste scrisori sunt un document foarte important pentru istoria națională și cred că subiectul merită dezvoltat.

„Bon Courage” pune pe ecran călătoria inedită a regizorului Alexandru Ursachi. Subiectul a parcurs pe bicicletă distanța dintre Iași și Londra cu mijloace și pregătiri minime. Dintr-un simplu biciclist, acesta se transformă într-un adevărat video-jurnalist.

„Nu am, moarte, cu tine nimic” (regie: Olga Lucovnicova) a luat premiu I la secțiunea „Producții locale” și este un documentar eseu despre sărbătoarea de Paște Blajinilor și subtilitățile metafizice ale acesteia. Chiar dacă juriul a apreciat felul în care autoarea a combinat cele 3 elemente – imaginea, muzica și versul – mie mi se pare că selecția imaginilor ar

fi putut fi mai inspirată, pentru ca acestea să poată transmite acel sentiment de iminență a morții.

O noutate din acest an a „Cronografului” este secțiunea „Cronograf Junior”. Această componentă a festivalului presupune un program de filme educative pentru copii din clasele primare. Astfel organizatorii își doresc să promoveze educația prin film și să cultive gustul estetic și gândirea creativă în noua generație. Filme despre prietenie, despre copii maturi de nevoie, despre vise și realizări („Butoiul”, regie: Anabel Rodriguez, Venezuela; „Noi suntem băieți”, regie: Thomas Kaan, Olanda și „Andrew cu tobe și trompete”, regie: Andre Hormann, SUA).

Ediția FIDF „Cronograf” 2016 a avut un program auxiliar divers și bine gândit, unde au fost incluse ateliere, dezbateri, paneluri de discuție, master-class-uri, proiecții open air și mese rotunde. Astfel, tinerii cronicari de film au avut ocazia să-și dezvolte abilitățile scriitoricești în cadrul atelierului „Cronica de film – o punte între film și publicul (ne) avizat”, coordonat de jurnalistul Cătălin Ștefănescu, România.

Actorii au asistat la un transfer de know-how cu actrița de teatru și film Cristina Flutur în cadrul master-class-ului „Actoria de film”, iar tinerii regizori s-au inspirat în a „Regiza film fără scenariu” de la regizorul Barak Heymann din Israel.

„Documenatru independent” l-a avut ca invitat pe regizorul Bogdan Dăscălescu (România), iar Pavel Cuzuioc (Austria) le-a prezentat tinerilor regizori un „Ghid practic. Cariera filmului în festivaluri”.

Masa rotundă „Educația prin film” a pus în discuție importanța educației prin mijloace audiovizuale și a totalizat activitățile proiectului „One world in school – o lume de văzut”, implementat de „OWH Studio” și „People in Need Moldova”, care a presupus promovarea proiecțiilor de film documentar prin

școlile din toată țara. În urma acestui proiect, care a durat doi ani, Ministerul Educației al Republicii Moldova a aprobat introducerea în curricula școlară a orei facultative „Educația prin film”.

Festivalul a fost găzduit de 4 locații, mai mult sau mai puțin convenționale. Pe lângă cinematograful „Odeon”, proiecțiile au putut fi urmărite și la Muzeul Național de Istorie a Moldovei, „Apartamentul deschis” și în scuarul ULIM, astfel promovând documentarul în spațiul public și făcându-l accesibil unui număr mai larg de spectatori.

Acest eveniment unic în țară, pe lângă faptul că este o platformă serioasă de lansare a tinerilor cineaști moldoveni, este și o școală de cinematografie care ne prezintă ultimele tendințe în materie de film documentar și ce se face actualmente în acest domeniu. Documentarul de azi reușește să vină cu noi forme de exprimare: o tendință de a combina filmul documentar cu cel de ficțiune sau de a schița prin desene anumite imagini care lipseau și film documentar bazat doar pe desene animate. Pe de altă parte, asistăm deja la un hiperrealism în documentarul cinematografic, o tendință de a surprinde unele situații din ce în ce mai intime, în care se caută senzația și senzaționalul și se ignoră total metafora și poeticul acestui gen. Ca și la edițiile precedente, durata unor filme a fost nemotivat de lungă. Progresul tehnologic influențează atât calitatea producțiilor, cât și conținutul ideatic al acestora. Din cauza „cantităților” enorme de ore filmate, regizorii nu mai pot concentra materialul adunat într-o producție laconică, consistentă, echilibrată și profundă, care ar putea schimba conștiința spectatorului după vizionarea filmului.

Cu toate acestea, filmul documentar câștigă din ce în ce mai mult teren în fața spectatorului din Moldova, iar FIDF „Cronograf” este acea sursă care alimentează necesitățile estetico-cognitive ale „consumatorului” de artă de azi.

Dorina KHALIL-BUTUCIOAC

Un sfert de veac de FNT sau teatrul în vremea războiului

Anul teatral 2015 s-a remarcat prin aniversarea a 25 de ani a mai multor organizații, instituții, festivaluri teatrale din întreaga lume. Festivalul Național de Teatru din România este unul din evenimentele ajunse la această vârstă. Astfel, ediția a 25-a a FNT-ului, ce a primit Înaltul Patronaj al Președintelui României, a avut loc în perioada 23 octombrie – 1 noiembrie 2015 la București. Directorul artistic al Festivalului, criticul de teatru Marina Constantinescu, a selectat în program unele din cele mai remarcabile și disputate producții teatrale din întreaga țară, realizate în stagiunea 2014–2015.

FNT-ul a trecut demult de vârsta majoratului, dar nici acestei ediții nu i-a lipsit nimic din ceea ce e specific tinereții: entuziasmul, aplombul, tatonările, re-venirea la „vechile” mijloace de exprimare teatrală, șlefuirea celor „noi”, căutarea „cuvântului ce exprimă adevărul” (teatral) etc. Această stare de spirit e caracteristică și unor teatre românești, unele dintre ele prezente în Festival de mai multe ori, în presă apărând deja statistici de tipul: 4 spectacole produse de Teatrul Național „Lucian Blaga” Cluj-Napoca – „Mein Kampf” de George Tabori, regia: Alexandru Dabija; „Emigranții” de Sławomir Mrożek, regia: Tudor Lucanu; „UbuZdup!”; adaptare, regia: Gábor Tompa; „Apolodor” după Gellu Naum, spectacol-concert de Ada Milea și 2 spectacole ale Teatrului Maghiar de Stat din Cluj – „Vizi-ta bătrânei doamne” de Friedrich Dürrenmatt, regia: Gábor Tompa și „Cântec de lebedă” după A. P. Cehov, regia: Ferenk Sinkó; 4 spectacole de la Teatrul Național „Radu Stanca” Sibiu – „Antisocial” de Bogdan Georgescu, „Lecția” de Eugène Ionesco, regia: Mihai Măniuțiu; „Nathan Înteleptul” după Gotthold Ephraim Lessing, regia: Armin Petras; coproducție Teatrul Național „Radu Stanca” Sibiu și Teatrul Național din Stuttgart; „Bizoni Fabula urbană #2” după Pau Miró, adaptarea și regia: Radu Afrim; 3 spectacole ale Teatrului Național Târgu-Mureș – „Dinte pentru dinte” după „Zeul carnagiului” în regia lui Cristi Juncu, „Karamazovii” după F. M. Dostoievski, regia: István Albu și „Tihna”, dramatizarea și regia Radu Afrim. Au fost selectate și spectacole ale teatrelor de limbă română, germană și maghiară din Timișoara, iar „Moliendo café”, un spectacol de improvizație în regia lui Silviu Purcărete a reprezentat chiar o coproducție a Teatrelor

German de Stat și Maghiar de Stat „Csiky Gergely” din acest oraș. Pe lângă alte coproducții din Festival, una din cele mai interesante și discutate a fost spectacolul „Tigrul” după „Tigrul sibian” de Gianina Cărbunariu, regia: Sofia Jupither, produs de Compania independentă de teatru „Jupither Josephsson”, în colaborare cu Teatrul Dramatic Regal, Teatrul Municipal din Malmö, Teatrul Municipal din Örebro și Folkteatern din Göteborg. Cu cele mai reprezentative premiere s-au prezentat mai multe teatre din București, dar și din Iași, Craiova, Cluj, Galați, Arad etc., unele dintre ele putând fi urmărite în țară și în străinătate. Astfel, proiectul transmisiunilor directe, inițiat în premieră în această a 25-a ediție, a fost o idee absolut fericită de a lărgi nu doar numărul, ci și geografia publicului teatral al FNT-ului. Dacă nu în același loc, atunci în același timp, iubitorii de teatru au putut viziona în transmisiuni directe trei dintre cele mai așteptate spectacole din FNT: „Mein Kampf”, „Steaua fără nume” și „BIZONI Fabula urbană #2”. Grație Grand Cinema & More și Institutului Cultural Român, spectacolele s-au transmis, în direct, la Grand Cinema & More Băneasa din capitală, în cinci orașe din România: la Cityplex Constanța, Cinema Trivale Pitești, Cityplex Brașov, Biblioteca Centrală Universitară din Timișoara, la sediile ICR Viena și ICR Londra și în Sala Mare a Teatrului Național „Mihai Eminescu” din Chișinău.

Provenind din generații diferite, creatorii spectacolelor sus-menționate analizează haosul și criza valorilor după căderea comunismului, stratificarea societății, amenințarea violenței, consumismul, cultul carierei și al banului, criza familială, erodarea relațiilor emoționale, inadaptarea și înstrăinarea, depresiile... Cuprinzând o arie tematică largă, spectacolele devin un barometru sensibil la schimbările din conștiința societății. Astfel, publicul din București și din alte părți, specialiștii autohtoni și străini au putut vedea un număr de 44 de producții ale teatrelor din întreaga țară, exprimând tendințele și experimentele teatrului românesc contemporan. Dar și spectacole radiofonice, proiecții de filme și 3 spectacole invitate din străinătate.

Cu scopul de a ilustra și a promova arta teatrală românească, această ediție a Festivalului a debordat de numeroase alte manifestări conexe de substanță. Mai multe stop-cadre ale FNT-ului au fost prezentate

în Pasajul Universitate, eveniment nu doar inspirat, ci și bine organizat cu o scenă de teatru improvizată, un spațiu cu standuri, cu peste 250 de afișe de teatru din FNT, cu televizoare, materiale promoționale, întâlniri cu actorii, autografe etc. Fragmente din istoria teatrului românesc au putut fi rememorate și în vernisajele expozițiilor, prezentate în teatrele bucureștene. Iar în galeriile Artmarkt s-au organizat licitații ale obiectelor de artă și personale, elemente de recuzită din spectacole de marcă oferite de mari artiști ai teatrului românesc. Sumele obținute vor fi donate Campaniei Naționale „Arțiștii pentru artiști”.

În cadrul secțiunii „Teatrul și memoria” s-au celebrat 250 de ani de teatru de stat în Polonia, prin conferința susținută de dramaturgul și criticul de teatru Piotr Gruszczyński, urmată de proiecția renumitului spectacol „(A)pollonia” de Krzysztof Warlikowski.

Lansările de carte de teatru din această ediție a FNT-ului au bucurat nu doar prin cantitate, ci și prin calitatea produselor. În speranța că aceste cărți își vor găsi cititorii, aducem lista completă: „Tânărul artist de teatru. Istorii românești recente”, coordonator Olțița Cîntec; „Sfârșitul regiei, începutul creației colective în teatrul european”, coordonator Iulia Popovici; „Aventurile hingherului în Balkanya” de Mihai Măniuțiu; „Scrisori despre teatru” de Giorgio Strehler; „Costumul de teatru. De la schiță la miracol”, album de Doina Levintza; „Parisul personal. Casa cu daruri” de George Banu; „Regia de operă. Gânduri și imagini”, texte de Andrei Șerban, fotografii de Mihaela Marin; „Cartea de la Vama Veche” de Cristian Pepino; „V. E. Mayerhold. Reconstrucția teatrului” (volumul II) la Editura Fundației Culturale „Camil Petrescu”; „Drumul spre spectacol prin metoda David Esrig” de Florin Vidamski; „Critica de teatru: încotro?” de Miruna Runcan; „Muzici și muze – de la piesa de teatru la muzical” de Maria Zărnescu; „Clipe de teatru” de Doina Papp; „Globetrotter din fotoliu” de Claudiu Groza; „2014, un an teatral așa cum l-am văzut” de Mircea Morariu; „All Inclusive”, texte de Bogdan Georgescu.

Cum în ultima vreme se vorbește tot mai mult de lipsa dialogului dintre generații în teatru, FNT-ul i-a invitat pe doi maeștri să-și împărtășească experiența lor artistică. Astfel, David Esrig și-a prezentat metoda de lucru, cu exemplificări din „Nepotul lui Rameau” și „Troilus și Cresida”. Iar în conferința-atelier de rostire a poeziei „Fals proiect de doctorat”, susținută de Ion Caramitru, am putut admira încă o dată înalta artă actoricească a maestrului. Cum o altă problemă a sectorului teatral este managementul cultural, alături de Biblioteca Națională a României, FNT-ul a devenit partenerul Institutului Național pentru Cercetare și Formare Culturală în organizarea Conferinței Naționale a Managerilor Culturali. La ordinea de zi s-au pus întrebările: „Profesionalizarea managementului cultural. Unde intervenim cultural? Cui oferim cultură? Ce

raportăm? Cine ne evaluează?”.

Și tot anume în această ediție, la Dezbaterea „Teatrul Nostru”, UNITER-ul și-a lansat mult așteptatul portal online – mystage.ro – integrat cu importante canale media românești. Portalul își propune să devină o rampă centrală de promovare, informare, distribuție și finanțare pentru proiectele de teatru românesc. Or, întâlnirile și dezbaterile, conversațiile și disputele din cadrul Festivalului au constituit un test ce a dat rezultate dincolo de ideile pe care și le face teatrul (românesc) despre sine, cât și un exercițiu intelectual care a mers dincolo de conflictul în/din teatru.

Ediția din 2014 a Bienalei Teatrului „Eugene Ionesco” din Chișinău a avut drept generic „Faceți teatru, nu război!”. Și FNT-ul a inițiat dezbateră: „Război. Conflict. Teatru”, propunându-și să găsească răspunsuri la întrebările: „Poate teatrul să readucă armonia între oameni? Poate teatrul să atenueze manifestarea diverselor forme de violență? Dacă da, cum?”. Același scop și l-au pus echipele de creație ale spectacolelor invitate. Bazat pe romanul „Moartea unui erou” de Richard Aldington, pe scrierile lui Nikolai Gumiliov „Însemnările unui ofițer de cavalerie” și pe „Iliada” lui Homer, spectacolul „Războiul”, în regia lui Vladimir Pankov, reprezintă o coproducție a Festivalului Internațional de Teatru Cehov și a Festivalului Internațional de la Edinburgh. Teatrul Thalia din Hamburg, Germania, a prezentat o polifonie cu „Nimic nou pe frontul de vest” de Erich Maria Remarque, „Focul” de Henri Barbusse și diferite scrieri contemporane în spectacolul „Frontul”, dramatizarea: Luk Perceval, Christina Bellinghen, Steven Heene, regia: Luk Perceval. Prin estetici și metode artistice diametral opuse, ambele producții teatrale explorează locul, impactul și consecințele războiului, demonstrând încă o dată cum, prin artă, poate fi revizuit trecutul și prevenit viitorul. Un alt tip de război, cel al omului cu sine însuși, dar și al artistului față cu puterea, ne-a lăsat urme adânci în spectacolul „Tihna” de la Teatrul Național Târgu-Mureș, Compania „Tompá Miklós”. Radu Afrim a semnat dramatizarea și regia după opera lui Attila Bartis. Această scriitură regizorală a impresionat prin confruntarea cu adevărurile cele mai incomode, prin totalitatea viziunii, prin atmosfera creată, prin multiplele mari momente teatrale. Astfel, perspectivele de prezentare și de receptare a teatrului românesc contemporan ne etalează că scena sa este dominată de confruntări emoționale cu tradițiile teatrale, de dialoguri inter-generaționale, de experimentări uneori îndrăznețe, de ilustrări ale etosului intelectual, de reflectări ale climatului social, de manifestări ale gândirii politice etc. În oglinda evenimentelor social-politice de ultimă oră, atât genericul ediției a 25-a a FNT-ului, cât și spectacolele exprimă nu doar un avertisment, ci o dovadă că teatrul român și universal a fost și trebuie să rămână o platformă a libertății, riscurilor, curajului.

Nadejda AXIONOVA

The World of the Moldfest '2015 Festival

Every autumn the festival movement „Moldfest. Rampa.Ru” captures the attention of the Chisinau theatre world. The theatre – goers are looking forward to this event, the theatre companies are getting ready to participate in it and the experts anticipate it with pleasure – everyone is full of emotions expecting this miracle. The year 2015 is not an exception and from the 1st to the 6th of December, in the capital of Moldova, The State Youth Drama Theatre „From the Rose Street” received guests from 18 cities and 11 countries. The participants of the festival came from Moscow, Saint-Petersburg, Yekaterinburg, Orel, Kharkov, Bobruisk, Vilnius, Hannover, Tel-Aviv, Marseilles, New Orleans, Toronto, Ramnicu-Vâlcea and Tiraspol. The council of experts was formed of theatre artists from Germany (N. Mazur), Russia (A. Vislov, I. Kachaev, V. Tereschenko), France (R. Bonnin) and Moldova (L. Ungureanu, N. Axionova).

Traditionally the organizer of the festival Yuri Harmelin expressed gratitude to „The Russian World” Fund, the Embassy of the Russian Federation and the representation of the Russian Cooperation – organizations that rendered assistance to carry out this event every year. The aims and objectives of the „Moldfest”, namely, the propagation of the Russian language and theatre art (in Russian) among the broad masses of the audiences in Chisinau became every close to numerous sponsors who wanted to give assistance for its realization.

At the opening ceremony Yu. Harmelin suggested that the jury and the audience should see the nostalgic operetta „The White Locust” by Isaac Dunaevsky, thus he set a true tone to the whole festival – here and now to be immersed in the world of fantasy, recollections, deep feelings. And so, the first festival play offered the possibility to experience a powerful strong exchange of energy between the actors and audience. The sparkling humor from Odesa, the youthful ardor, in love with the proposed circumstances and disarming naturalness – all this made the public laugh sincerely and share their feelings together with the characters of „Locust”.

Such an atmosphere of utopia reigned during the play „I Want to Go to Paris” by M. Veller

presented by Nijnevartovsk City Drama Theatre. By the sample means chairs the brilliant actor’s abilities and to work with an object on the stage was created an entire world: the Eiffel Tower, an aircraft, people etc. an important role was played by the screen whose size emphasized the amplitude of the dream which was the principal idea of the performance. The atmosphere created on the stage reminded the film „The Truman’s Show” by P. Vira, and the ending of the play can be characterized by O. Bender’s words: «There is no Rio de Janeiro at all».

Many productions presented at this festival touched the thinnest threads and strings of human feelings. To the plays above-mentioned, we can ascribe the shows about war and genocide, personal tragedies and so on. Thus, on the basis of works by O. Berggolts, N. Tihonov, A. Ahmatova was presented an International project of the theatre-festival „The Baltic House” (Saint-Petersburg, Russia), „The First Day of Peace” dedicated to the 70th anniversary of Victory in the Great Patriotic War, when speaking about it all the members of the jury noted unanimously T. Krylova’s outstanding inner world. I. Kiviti-Davenport, a teacher of acting mastery, achieved brilliant transformations in the play written by I. Kalderon „Under the Skin” presented by the Tel Aviv Tsavta Theatre where she played the roles of the Nazis Ilza Kulman and that of the Jewish prisoner Charlotte Broad.

The story of love great deed of Janush Korchak (S. Agapov) was shown by the State Youth Drama Theatre „From the Rose Street” in the play „The Warsaw Alarm Bell” by V. Korostylev, where the final point was to remember that one should never forget the past. The director ended the play by passing through the corridor with burning candles and the photographs of the real people who had become victims of the holocaust.

The bases programme of the „Moldfest’ 2015”, included mainly dramatic and lyrical productions and this is explained by Yu. Harmelin’s preference, who considered that the theatre should solve moral and educational problems satisfying the tastes of ex-

perienced audiences. The subject of plays presented at the festival and the individual became the main, character of the festival: the image of every Natasha is touching in the play „Natasha’s Dream” by Ya. Pulinovich presented by Yekaterinburg Koleada-Theatre; Medeea is epic (in the play „Mede(e)a” by N. Mazur) produced by the Romanian Anton Pan Theatre; the image of young Io in the play „Rudolfio” is exciting; He and She are allegorical in the scene „Two Poodles” (the play „About love” shown by the Theatre „From the Rose Street”); Nastenka is sentimental in the play „White Nights” by F. Dostoevsky presented by the A. P. Chekhov Russian Drama Theatre etc.

The plastic performance of Ya. Patrashcu „Chess mate” was produced together with the students of the Academy of Music, Theatre and Fine Arts and showed the story of love and betrayal for the sake of power and material benefits. The independent work of the students of the Theatre Faculty of the Slavonic University contributed to making the festival more exiting, showing the rich potential of the theatre directed by Yu. Harmelin. They performed the play „The Lively Orange” by E. Burgess, that revealed the depth of the conflict between a teenager and the surrounding world and the formation of a certain punk subculture.

This year, there were organized master-classes covering different fields of theatre knowledge. Psychologist O. Gunina (Vladimir, Russia) revealed the psychological secrets of gesture in creating a stage character; the teacher of the Yu. Evstigneev Theatre Lyceum demonstrated the methods of working on stage speaking; a lesson on movement and the sense of rhythm was given by I. Kachaev, ass professor at the Department of Plastic Education State Academic Theatre Institute (Saint-Petersburg, Russia). And, at last theatre critic N. Mazur, principal consultant of the „Moldfest.Rampa.Ru” laboratory widened the knowledge of young art-critics in the domain of a one-man theatre. She gave the definition and revealed the problems of a monodrama, explained the its conflict and on the basis of numerous examples demonstrated to the young playwrights the integral part of this genre – critic couldn’t leave indifferent a single participant of the given lesson.

Debates, master-classes, discussions and lectures, informal communication with prominent theatre artists, attending performances – all these events took place during several festival days. During all this time, the attention of a great number of Russian speaking inhabitants from Chisinau was attracted to the city theatre holiday. And, as one can see, Yu. Harmelin, the organizer of the festival, listened to last year’s remarks of the critic and modeled the „Moldfest.Rampa.Ru’ 2015” as a festival that supports and promotes professional theatre art and the traditions of the Russian theatre.

Tudor MACOVENCO

Gala internațională a teatrelor de păpuși „Licurici” 70

Între 28 septembrie și 4 octombrie 2015, în incinta Teatrului Republican de Păpuși „Licurici” a avut loc ediția a V-a a Festivalului internațional de păpuși. Teatrul „Licurici” a devenit membru al UNIMA (Uniunea Mondială a Păpușarilor) încă în anul 1966, organizație care întrunește cele mai prestigioase teatre de păpuși și marionete ale lumii, teatre care nu numai că au rezistat în timp, ci și au contribuit valoros la dezvoltarea acestei arte în plan mondial și național. Or, arta păpușărească a Moldovei, datorită „Licurici”-ului, este bine cunoscută și apreciată departe de hotarele țării, grație multelor festivaluri internaționale la care teatrul este mereu invitat, de unde revine acasă, aducând înalte aprecieri. Directorul artistic al teatrului, Titus Bogdan-Jucov, încă din anul 2013 se pregătea de această mare gală a păpușarilor. Cu doi ani înainte pregătea pentru editare și un amplu material despre arta păpușărească profesionistă a Moldovei a perioadei de 70 de ani, înmănunchat într-o carte. La acest Festival erau așteptate cele mai performante teatre de păpuși ale lumii și conducerea UNIMA, cu care T. Jucov se cunoștea personal și era în relații permanente. Festivalul a avut loc. Teatre au fost multe, multe însă, cu părere de rău, așa și nu au mai venit. Nu a sosit nici delegația UNIMA, nu a fost editată nici cartea... În toamna anului 2013, revenind de la un festival internațional din Turcia, marele păpușar Titus Bogdan-Jucov acasă nu a mai ajuns... nu i-a rezistat inima. El a fost cel care a dat pornirea acestor gale internaționale păpușărești în 1995 și sperăm că aceste manifestări culturale vor fi mereu așa cum au fost gândite de către maestru, o dată la cinci ani.

Toată munca organizatorică s-a prăbușit pe umerii actualului director dl Vasile Birna, care a făcut posibilul și imposibilul pentru ca oaspeții și spectatorii să se simtă cât e posibil mai confortabil în țara noastră, în care arta păpușărească pentru copii mai este considerată minoră și astăzi. Ministerul Culturii, ca de obicei, a alocat pentru acest Festival un suport financiar cam de vreo zece ori mai mic decât se alocă pentru acțiuni similare ale teatrelor dramatice. Grija față de instruirea perceperii frumosului la copii astăzi, pentru educația etico-estetică, este tot atât de

necesară ca și școlarizarea, mai ales când societatea și-a ales alte drumuri ale dezvoltării sociale.

A deschis gala cu felicitări dna Dina Ghimpu – șef direcție a Ministerului Culturii. În aceeași zi, 28 septembrie, Teatrul gazdă „Licurici” a prezentat spectacolul „Lucașfărușul” de Mihai Eminescu în montarea lui T. Jucov. Un spectacol feerie cu participarea întregii trupe de păpușari. Un spectacol care merită o descriere aparte, în care personajele sunt întruchipate de actori în plan viu, măști, păpuși mari, marionete. Scenografia pictoriței Nina Zabrodin ne ilustrează o fantastică viziune a cerului și a pământului, care sunt unite de Coloana Infinitului făurită de geniul lui Constantin Brâncuși, înclinată pe diagonală, pe care avansează spre înalțuri chipul marelui Eminescu. Vocea demiurgului ce te aruncă în flori a lui Ion Ungureanu, susținută de muzica fantastico-feerică a lui Valentin Dînga izbucnită din rădăcinile doinelor noastre, de la care apar imaginații cu totul de alte dimensiuni ale genialității creatoare de frumos. Un spectacol alegorie, un spectacol metaforă, un spectacol simbol al tendinței omului spre cea pură și neatinsă spiritualitate ce e mult superioară necesităților pământești. Mai este la noi vreun teatru pentru copii care să fi valorificat atâta literatură, atâtea capodopere naționale, atâtea clasice mondiale. De altfel, urmărind afișul teatrului timp de 70 de ani, vedem mereu prezenți titanii noștri M. Eminescu, I. Creangă, V. Alecsandri, P. Ispirescu, I. L. Caragiale, T. Arghezi, dar și contemporanii noștri L. Deleanu, Em. Bucov, C. Condrea, V. Filip, Iu. Filip, P. Cărare, Gh. Urschi, I. Puiu, A. Strimbeanu, I. Crețu, Sp. Vangheli, I. Vîeriu... E o listă desigur incompletă. Poate oare să-și imagineze cineva din mai multe generații de spectatori că la „Licurici” ar fi să fie lipsă H.-Ch. Andersen, A. Cehov, A. Pușkin, frații Grimm, J. Rodari, Ch. Perrault. Dar muzica? Au compus pentru spectacole dacă nu toți, apoi aproape toți compozitorii mari ai Moldovei: E. Doga, A. Chiriac, T. Chiriac, Z. Tcaci, V. Dînga, B. Dubosarschi, I. Macovei, O. Negruți, I. Văluță, V. Burlacu și mulți, mulți alții. Nu mai vorbesc de forme și variante spectaculare, modalități de construcții și mânuire ale păpușilor și marionetelor

– o invidie sănătoasă a mai mulți păpușari nu numai din țara noastră. Dar să reintrăm în sala de spectacole.

Păpușarii din Silistra, Republica Bulgaria, au prezentat spectacolul „Piatra nestemată” de Anghel Karaliicev, regia Milena Mavrodinova, scenografia Pavlina Vasileva și muzica lui Gheorghii Garciov. Un spectacol axat pe valorile spirituale mereu actuale ale unui popor ce sunt necesare de a fi cunoscute din frageda copilărie. Spectacol realizat la așa-numitul „cabinet negru” și cu păpuși „a la planchette” moderne. Spectacol bine regizat și prezentat de actorii păpușari. De altfel, nimic de mirare, ținând cont de faptul că în Bulgaria funcționează de zeci de ani una din cele mai prestigioase catedre ale măiestriei păpușărești din Europa, în care organic s-au contopit școlile de artă teatrală a lui K. Stanislavski și a lui B. Brecht, întemeietorii catedrei fiind cândva ucenici ai școlii păpușărești ruse din Leningrad, dar și lucrând în mediul tradițiilor brechtiene din Europa.

Teatrul de păpuși „PUCK” din Cluj-Napoca, România, a prezentat la Festival „Povestea Șeherezadei” de Traian Savinescu, tot el a semnat regia, tot el și scenografia împreună cu Andra Ștefan. Spectatorii au văzut motive cunoscute ale poveștilor asiatice, cu personaje-păpuși stilizate conform tradițiilor din Orient. Păpuși „a la planchette” și actori mânuitori la vedere, însă, datorită „cabinetului negru”, actorii deși mereu prezenți, în curând dispar din atenția ochilor spectatorilor, care se opresc cu atenția doar la personaje și relațiile dintre ele. Aici regizorul a spart tradiția „cabinetului negru”, lăsând fețele actorilor la vedere pentru a sublinia, într-un fel, emoțiile și retrăirile personajelor-păpuși prin mimismul actorilor exprimat de fețele lor în contrast cu maniera clasică, când se acoperă și fețele. Se resimte un profesionalism în ale prestidigitației păpușărești, o perfectă simțire la activarea-mânuierea marionetelor până la cele mai sensibile amănunte, grație catedrelor de instruire specială de la Iași și București.

Teatrul „Arlechin” din Brașov, România a prezentat cunoscuta poveste „Ridichea uriașă” de Delia Galvițchi, tot ea semnând regia, scenografia Marian Sandu, muzica de Corina Sârbu. Morala acestei povești adresată copiilor, cred că e bine-venită și adulților, adică nu fii prea mândru și îngâmfat, acceptă ajutorul celui mic și fără putere la aparență și vei avea izbândă. De data aceasta, povestea a fost exteriorizată cu păpuși mari, acționate din interior, de tipul caprei tradiționale de la sărbătorile de iarnă, și marionete mai mici de parchet acționate cu tije lungi. Un spectacol vesel, amuzant cu multe peripeții hazlii și situații caraghioase, jucate de păpușari cu mult umor, care a descrescit frunțile la toată lumea

din sală datorită contrastului dintre comportamentul personajelor umane și celor animaliere.

Următorul a fost spectacolul „Clovni Ciuchi și Maciuchi vă invită” de Ion Diviza, scenografia Vladimir Cantor, regia de Vasile Clichici, tot el unul din clovni, al doilea clown – actrița Oxana Colun. Ambii clovni costumați în plan viu în relații cu personaje exprimate de păpuși Bi-Ba-Bo la paravan. Un spectacol interactiv la care copiii au participat activ cu mult zgomot și veselie. Este unicul teatru particular de la noi prezent la gală, ce lucrează pe cont propriu cu un vast și bogat repertoriu. Ambii actori sunt cu studii superioare păpușărești iar denumirea teatrului „Razele Licuriciului” nu vorbește decât doar de faptul că ambii sunt foști actori ai teatrului „Licurici”.

Din îndepărtata China a venit un teatru care se numește „JINJIANG HAND ARTS PROTECTION & INHERITANCE CENTER”. Așteptam cu emoții, fiind încredințați că ei vor prezenta ceva cu faimoasele umbre chinezești sau cel puțin niște fantasmae din cele zburătoare tradiționale. Ei însă au adus un spectacol – „Rooster & Rabbit Fought Against Fox” („Cocoșul și Iepurele împotriva Vulpii”) de Zhuang Changjiang, regia semnată tot de el, scenografia de Wang Minchang, muzica de Li Shengyi. În distribuție – actorii Li Yunfeng, Zeng Jinliang și Zheng Junmiao. Un spectacol modern axat pe subiecte de fabule chinezești, deoarece eroina centrală este Vulpea, cu șiretlicurile și vicleniile ei, care în final bineînțeles că este pedepsită de către iepurași. A fost aici ceva nou pentru noi cei din Europa? Da, o grațioasă, o splendidă simțire a mâinilor pe care erau îmbrăcate păpușile-mănuși. O mânăuire a păpușilor personaje, în funcție de chipuri și caractere, ajunsă la vârf de perfecțiune. Al doilea spectacol a fost „Da Ming City” de Li Bofen, regia semnată tot de el, scenografia Wang Minchang, muzica de Li Shengyi, iar în distribuție aceiași trei actori. De data aceasta a fost un spectacol-carnaval, o feerie cu trucuri de circ de mari sărbători. Păpușile-mănuși scoteau pe gură foc, îngھیeau săbii, jonglau cu diferite obiecte, roteau cercuri și toate acestea cu personaje-artiști de circ tot mereu altele ce acționau într-un iureș amețitor de rapid, iar colegii de breaslă europeni au apreciat măiestria de mânăuire-acționare al colegilor păpușari chinezi. Pe de altă parte, desigur că și invidia – uite că ei au reușit să păstreze acest miracol tradițional existent la ei cam de vreo 3500 de ani, pe care a tentat să-l salveze la noi încă Ion Creangă, dar care a fost totuși lichidat. Mulți au auzit, mai puțini sunt cei care au văzut spectacole tradiționale de bălci. Mulțumim și plecaciuni chinezilor pentru lecția de a ne reînvia-păstra tradițiile păpușărești naționale. La spectacol a fost prezent Excelența Sa Ambasadorul Chinei și toți

subalternii săi, iar seara au făcut și recepție cu invitația păpușarilor în cinstea acestui eveniment cultural. Atitudinea față de teatrele care valorifică comorile artelor pentru copii la chinezi e, totuși, cu totul alta decât pe la noi.

Teatrul regional din Odesa, Ucraina, a prezentat spectacolul „Oscar” și Tanti Roz de Eric-Emmanuel Schmitt, regia M. Urițki, scenografia O. Filonciuk, în distribuție doi actori: Ivan Țurcan și Tatiana Streleț. Acest spectacol e despre tragedia unui copil bolnav de o boală incurabilă și noi, păpușarii, de obicei evităm să practicăm asemenea subiecte tragice, considerându-le bune pentru maturi. Copilul grav bolnav, Oscar, e conștient că mai are doar zece zile de viață, iar Tanti Roz ar fi trebuit să-l consoleze, să-l facă pe acest copil să nu gândească la tragica-i soartă, însă s-a întâmplat cu totul altceva. Oscar, timp de zece zile până a deceda, a ținut tuturor lecții cum trebuie să-ți trăiești viața, socotind nu zilele, nici chiar orele, ci fiecare clipă bucurându-te că, uite, mai ai încă o clipă... Autorii au făcut un spectacol optimist, un spectacol luminos, un spectacol-lecție profund didactic al manierei școlii brechtienne, un spectacol foarte sufletesc pentru noi grație și celor doi mari actori din scenă. Aveam mari temeri pentru copiii spectatori că vor fi gălăgioși sau vor părăsi sala de spectacole, după obiceiul lor. Minunea minunilor! Copiii au stat cuminciori la spectacol, iar după – discutau ceva pe înțelesul lor, noi maturii ne ștergeam pe furii lacrimile. Copiii noștri sunt cu totul alții decât am fost noi la vârsta lor. Ei, cu prezența în sală și conduita, ne-au convins că sunt capabili de a percepe-înțelege teme considerate de noi maturii „dificile” pentru ei. Teatrul Pentru Copii și Tineret „Lucafărul” de la Iași, România, au fost prezenți la gală cu „Peștișorul de aur” de A. S. Pușkin, regia cunoscutului pe la noi C. Brehnescu, care a montat spectacole la „Licurici” și „Lucafărul” de la noi, scenografia semnată tot de el. Subiect cunoscut, spectacol montat și la „Licurici”, și nu o singură dată, adică a fost montat de reformatorul teatrului nostru contemporan K. Ilinski, de cel care a modernizat păpușăria noastră, T. Jucov, dar iată că ieșenii au adus un spectacol integral prezentat cu marionete clasice, cu multe sfori. Jos pălăria în fața colegilor de la Iași. Asta e!

Teatrul Municipal Academic din Kiev, Ucraina, a fost prezent cu spectacolul „Floarea de zăpadă” de S. Kozlov, regia Serghei Efremov și Michael Uritsky, scenografia Vera Zadorozhnaya și muzica de Timur Polyansky. Tema spectacolului a fost cea a prieteniei adevărate și a sacrificării în numele aproapelui.

Surpriza Festivalului a fost „Nunta lui Tândală”, spectacol păpușăresc în premieră al Teatrului Republican Muzical-Dramatic „B. P. Hașdeu” din Cahul,

surpriză zic, doar teatrul e totuși de dramă, fără tradiții păpușărești. Spectacolul a fost inspirat din folclorul nostru cu multe glume, haz și voie bună de Valeriu Josan. Plan viu, măști, păpuși cu tije mari, de paravan, și totuși, la capitolul mânăuirii păpușilor mai rămâne de lucrat.

Spectacolul „Raza de soare” al teatrului „Israel Tuz Shaul Tiktiner” (Israel) în regia lui Sh. Tiktiner, scenografia I. Lițkaia, muzica L. Markelov, în distribuție cu trei actori, a fost prezentat în limba rusă, actorii fiind foști absolvenți ai Catedrei păpușarilor din Leningrad. Un spectacol cu marionete „a la planchette”. Spectacol de o rară cumiințenie și actori păpușari splendizi, care au venit să ne sugereze să nu pierdem speranța, fiind în întuneric, de care natură nu ar fi el, întunericul. Caută Raza de soare, ea este, există, dar trebuie să faci efortul și să mergi spre ea, găsind-o, ea îți va lumina calea aleasă și vei fi fericit.

Și „Licurici” a prezentat un spectacol în limba rusă, „Povestea lăntișor” de Jozef Racek, în regia cunoscutului regizor B. Azarov, din Crimeea. Scenografia V. Kantor și V. Gross, în distribuție cu A. Madan și Inga Găină. Și oaspeții, dar și spectatorii au savurat un spectacol de o înaltă estetică, etică, umor sănătos verbal și de situație – o relaxare și voie bună pentru toți prezenții din sală.

„Extra-Terestru show” al Teatrului Municipal de Păpuși „Guguță” din Chișinău este un spectacol bun, curios, interesant jucat cu multă dăruire de sine, dar de genul al treilea. Adică măști, plan viu, iar gala internațională a fost totuși a păpușarilor, adică a spectacolelor în care personajele, eroii sunt întruchipați de păpuși și marionete.

Turcii, de obicei, la galele internaționale sunt prezenți cu mândria lor națională – Karagozul. Acel spectacol tradițional, cu umbre și siluete color, pe care moldovenii secolelor fanarioșilor le admirau la toate târgurile din țară. Acum teatrul „Ucan Eller Kuklaevi” din Turcia a venit cu un spectacol modern – „The Roock” de Theadore Popova, regia semnată tot de ea, scenografia Diana Uzunova. Un subiect simplu și pe înțelesul tuturor spectatorilor. În cărarea preconizată de cineva de a fi directă, iată că este o piatră mare. Personajele-adulți fac tot posibilul de a o înlătura cumva, de a o sparge. Ca să vezi la ce prostie ajunge creierul omului matur! Ca să scape de această piatră maturii ajung să folosească cele mai moderne arme de distrugere, însă nu le reușește. Iată că vine un copilaș, ușurel ocolește piatra și se duce mai departe. Morala este chiar la suprafață, adică mai uitați-vă ce fac copiii și nu mai distrugeți atâta... Spectacolul a fost cu marionete „a la planchette”, chipuri și caractere de personaje foarte pronunțate și clare, mânăuire de marionete perfectă. Spectacol de

un autentic colorit didactic, jucat ușor și limpede de actorii păpușari asiatici. De fapt, păpușarilor Turcia le acordă o foarte mare atenție și nu există festival le ei ca să nu fie invitați și păpușarii noștri. La spectacol a asistat toată ambasada în frunte cu Excelența Sa Ambasadorul Turciei în Moldova. Seara a fost și recepție, la care cei prezenți au căutat să sublinieze că, dacă doriți să aveți o țară prosperă, acordați o maximă atenție generației în creștere.

Teatrul Municipal de Marionete din Chișinău al lui Valeriu Josan a fost prezent cu spectacolul de marionete „Magic Marionettes show”. Autor de scenariu, regizor și constructor de marionete V. Josan, scenografia Angela Josan. De facto, a fost o prezentare de marionete și a posibilităților lor de expresie, fără însă ca spectacolul să fie axat pe un subiect tematico-ideatic. Da, marionetele pot fi foarte poetice, dar și dure, și hazlii, dar și mult serioase și totuși, totuși e mult mai interesant dacă ele vin în scenă cu un anumit mesaj, cu un suport tematico-ideatic, cu o fabulă, un subiect bine dezvoltat și limpede pentru spectator.

A încheiat gala internațională desigur că „Licurici”-ul, cu spectacolul în premieră „Frumoasa adormită” de Charles Perrault. Un frumos spectacol de Dana Strungaru și Angele Josanu, cu măști, păpuși cu tije, fantasme și marionete clasice. Păcat că marioneta personajului prinț privea mereu în sus. Nu era vina păpușarului, ci un defect tehnic, în cazul de față foarte nu la locul lui, care a deranjat atâția păpușari din sală.

Gala internațională a păpușarilor s-a încheiat. Au plecat toți pe la casele lor, ducând cu ei și comoara galei, o splendidă statueta, asupra căreia Vladimir Kantor, pictorul-șef al teatrului, a lucrat doi ani. Acel pictor care a pregătit ediția a V-a a galei, care a expus în holul teatrului machete, schițe și păpuși teatrale ale pictorilor scenografi păpușari. A format o galerie muzeistică a dezvoltării în plan evolutiv și istoric a artei păpușărești profesioniste de la noi, care își are începuturile încă în anul 1945, o narațiune plastică bine chibzuită și aranjată. Maestrul e mereu solicitat în Rusia și Ucraina, România și Franța, dar este fidel artei păpușărești de la noi, pentru care și-a trăit toată viața.

Victor Ghilaș – în prag de jubileu

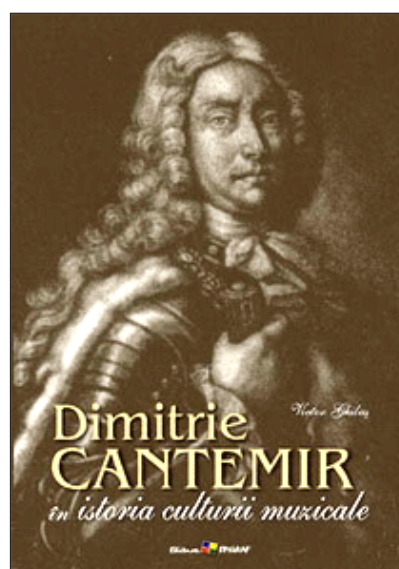
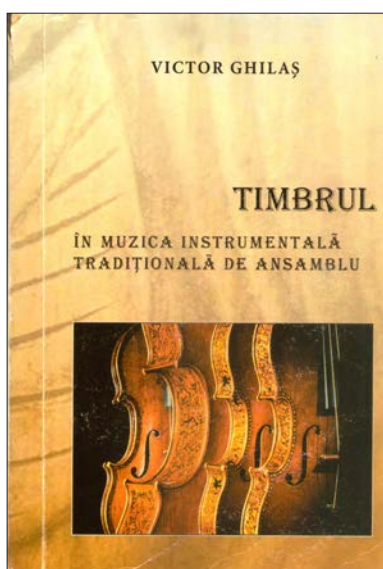
În această toamnă îl omagiem pe Victor Ghilaș, doctor habilitat în studiul artelor, cercetător științific principal, director al Institutului Patrimoniului Cultural al AȘM. Născut la 14 noiembrie 1956 în satul Lalova, raionul Rezina, Victor Ghilaș și-a urmat calea destinului său, afirmându-se în calitate de pedagog și de cercetător științific în domeniul muzicologiei. Absolvent al Institutului de Stat al Artelor „G. Musicescu” din Chișinău (1980), își continuă activitatea profesională cumulând funcțiile de cadru didactic la Institutul Pedagogic de Stat din Tiraspol (Clasa vioară și Didactica muzicii) și la Colegiul de Muzică (Clasa vioară și Orchestrație). Studiile la Sankt Petersburg în domeniul științelor social-politice, în perioada 1990–1992, de rând cu cele muzicalele-a utilizat și în postura de titular al disciplinelor universitare *Culturologia, Istoria muzicii, Folclor literar ș.a.*

Toate aceste activități ale lui Victor Ghilaș se suprapun simultan cu activitatea sa de cercetător științific la Institutul de Etnografie și Folclor al AȘM (1991–1998). În aceeași perioadă își face studiile la doctorat în cadrul Universității de Muzică din București, la facultatea Compoziție, Muzicologie, Pedagogie muzicală, obținând gradul științific de doctor în muzicologie. Este perioada dintre anii 1994–1998, acea în care mulți colegi abandonează doctoratul, specialitatea, profesia, țara. Nu însă și Victor Ghilaș. El își leagă prompt destinul de Institutul Studiul Artelor al Academiei de Științe a Mol-



dovei (reformat la acel moment), în calitate de cercetător științific superior, ulterior cercetător științific coordonator (1998–2006). Activitatea sa se materializează în această perioadă în monografiile „Timbrul în muzica instrumentală tradițională de ansamblu” (2001), „Dimitrie Cantemir în istoria culturii muzicale” (2004), distinsă cu Premiul AȘM pentru cea mai valoroasă lucrare științifică a anului, dar și în articole ori emisiuni la radio și televiziune.

Studiile postdoctorat (2007–2009) se pliază pe obligațiunile de cercetător științific coordonator, șef





de sector „Muzicologie” la Institutul Patrimoniului Cultural al AȘM (din nou reorganizat în 2006), dr. V. Ghilaș fiind ales în 2009 în funcția de secretar științific al Secției Științe Socio-Umaniste al AȘM. Și aici a îmbinat armonios activitatea managerială cu cea de cercetare și de implementare a rezultatelor științifice. Investighează muzica folclorică în monografia „Muzica etnică: tradiție și valoare” (2007) și în studiul din monografia colectivă „Arta muzica-

lă din Republica Moldova. Istorie și modernitate”, V. Ghilaș fiind și unul dintre coordonatorii acestui volum, pentru care i s-a acordat Premiul Academiei de Științe a Moldovei pentru rezultate excelente obținute în anul 2009.

O temă cercetată de dr. Victor Ghilaș pe parcursul mai multor ani este Dimitrie Cantemir-muzicianul, care pare a fi una inepuizabilă, cercetătorul investigând un număr mare de aspecte specifice activității acestei personalități (teoretician al muzicii orientale, arta componistică, activitatea folclorică, muzica religioasă și cea militară în activitatea și scrierile acestuia ș.a.); ea solicită eforturi aparte pentru a le descoperi compatrioților și lumii, *urbi et orbi*, a le cerceta și prezenta armonios și în stil literar elegant. Monografiile scrise la acest subiect, articolele și studiile, participările la conferințe naționale și internaționale (în special, în Turcia și în Germania), Diploma de excelență a Universității Creștine „Dimitrie Cantemir” din București, pentru contribuția la cercetarea științifică și valorizarea operei lui Dimitrie Cantemir (2010), precum și Premiile Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din Moldova (2011, 2012, 2014, 2015) pentru studiile în domeniul cantemirologiei muzicale demonstrează aceste calități ale cercetătorului Victor Ghilaș.

Activitatea stimatului nostru coleg și, actualmente, director al Institutului Patrimoniului Cultural al AȘM, denotă nu doar intensitatea lucrului științific pe care îl desfășoară, ci și calitățile sale umane. Îi aducem felicitări cu ocazia jubileului, dorindu-i noi realizări și succese!

Aurelian DĂNILĂ,
Elena NAGACEVSCHI



Cuvânt despre contemporanul nostru, muzicianul cu majusculă Vasile Zagorschi (90 de ani de la naștere)

Se întâmplă ca, pe traseul vieții, să întâlnim oameni deosebiți și simplul fapt că ne sunt aproape și accesibili să ne împiedice să apreciem la justa valoare calibrul personalității lor. Conștientizăm proporțiile fenomenului abia după ce un astfel de om pleacă în lumea celor dreupți, iar noi rămânem cu amintirea dăinuirii sale terestre și cu moștenirea pe care ne-a lăsat-o.

Este tocmai cazul lui Vasile Zagorschi, un nume de referință în cultura muzicală a Republicii Moldova. Destinul muzician s-a născut la 27 februarie 1926 în satul Cara-Mahmed din sudul republicii și s-a petrecut din viață la 30 septembrie 2003. În 1952 a absolvit Conservatorul din Chișinău la clasa de compoziție a lui Leonid Gurov, reușind, în scurt timp, să se impună în branșă grație talentului și profesionalismului său.

A fost atras întotdeauna de concepte inedite și temerare, s-a apropiat de orice proiect cu maximă seriozitate, a căutat să cuprindă în raza preocupărilor sale toată diversitatea genurilor muzicii academice: de la romanțe și miniaturi instrumentale până la opusuri simfonice ample, de la cicluri camerale-instrumentale, vocale și corale până la cantate și muzică de film. Este autorul celui dintâi balet autohton, „Zorile” (a fost montat pe scena Teatrului de Operă și Balet din Chișinău de curând înființat), dar și a baletului „Răscrucea”, al cărui libret se revendică de la motivele poeziei lui Federico Garcia Lorca, iar substanța muzicală – de la compoziții zagorschiene scrise anterior (simfonia-balet cu același titlu și poemul simfonic „Sărbătoarea nocturnă a orașului liber”).

Vasile Zagorschi și-a asumat, ani la rând, diverse îndatoriri obștești. S-a afirmat și pe tărâm administrativ, ocupând posturile de director al Colegiului de Muzică, prorector al Conservatorului, director al Teatrului de Operă și Balet și făcând față cu brio acestei activități deloc ușoare. Or, terenul cel mai propice de manifestare a abilităților administrative i l-a oferit Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor din Moldova, iar mai exact – postul de președinte al acestei Uniuni, în care s-a aflat din 1964 până în 1990. A știut să instituie la Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor un climat creator aparte, tradus în fapte concrete precum: popularizarea realizărilor componisticii autohtone, inclusiv în mediul rural, organizarea sistematică a conferințelor muzicologice, a meselor ro-

tunde, a întâlnirilor de creație, a plenarelor și congreselor, a concursurilor cu participarea tinerilor autori. Conferența compozitorilor și muzicologilor în frunte cu Vasile Zagorschi se îngrijea de expedițiile folclorice pe teren, recoltarea și stocarea mostrelor creației muzicale plurale, de iluminismul muzical adresat generației în creștere, activitatea artistică a copiilor, stimulată, inclusiv, de suita de manifestări din cadrul săptămânii Unionale a Muzicii pentru copii.

Opusurile proaspăt lansate ale membrilor Uniunii Compozitorilor și muzicologilor se făceau auzite și cunoscute pe o arie extinsă, răsunând în sălile de concert ale tuturor republicilor URSS. Să mai amintim, în aceeași ordine de idei, deplasările de documentare, participările la festivaluri prestigioase, posibilitățile de creștere profesională și de largire a orizontului cognitiv oferite de Casele de Creație specializate. Republica avea, în acea perioadă o viață muzicală intensă și fructuoasă, iar faptul se datora, în bună măsură, și eforturilor omagiatului nostru care, pe lângă celelalte atribuții, mai era (din 1968 și până la desființarea structurii) și reprezentantul Moldovei în Secretariatul Uniunii Compozitorilor din URSS.

Vasile Zagorschi avea o vizibilitate și o autoritate de netăgăduit și pe plan internațional, nu întâmplător a fost ales (și a activat din 1978 până în 1990) în Comitetul Executiv al Consiliului Muzical Internațional al UNESCO.

Dat fiind că stăpâna la perfecție limbile franceză, română, rusă, ținea discursuri incitante și pledoarii docte în fașa unui auditorii variat și se înțelegea expres cu colegii de breaslă din diverse țări ale lumii. Avea și o memorie prodigioasă, capabilă să rețină numeroase informații privind arta muzicală în general și reprezentanții ei de marcă în etapa contemporană.

Or, conștiința globalității fenomenelor din perimetrul artei sunetelor nu l-a desprins nicicând de rădăcini, și nici de responsabilitățile față de cultura care l-a consacrat. În postura sa de membru al Consiliului Muzical Internațional al UNESCO l-a susținut și l-a promovat pe tânărul (pe atunci) compozitor Tudor Chiriac, al cărui poem pentru voce, orgă și clopote „Miorița” a intrat în topul celor mai reușite lucrări de pe mapamond (10 la număr) ale anului 1986.

De altfel, cu tinerii promițători (compozitori și interpreți) a avut întotdeauna raporturi de încredere,

a căutat – ori de câte ori avea ocazia (în special, în calitate de membru al juriului concursurilor unionale și internaționale) – să le dea aripi, cum s-a întâmplat și cu Alexandru Palei, astăzi pianist de notorietate mondială, iar odinioară interpret-pionier al multor creații componistice basarabene, inclusiv al „Diafoniilor” lui Vasile Zagorschi.

Când vorbim despre Vasile Zagorschi nu putem face abstracție de realizările sale în domeniul instruirii muzicale, de culmile pe care le-a atins în calitate de dascăl de compoziție. Ca profesor, avea o înzestrare specială, ceea ce i-a permis să îndrume și să formeze muzicieni notorii, precum: Ion Macovei, Vitalie Verhola, Pavel Rusu, Boris Dubosarschi, Gheorghe Mustea, Ghenadie Ciobanu, Marian Stârcea, Natalia Rusu-Cozulina, Mihail Afanasiev, Oleg Palâmschi, Igor Iachimciuc și, credem, lista ar putea fi completată.

Prestația lui Vasile Zagorschi a fost răsplătită nu doar cu aprecierea societății, ci și cu gratitudinea statului. Printre titlurile și distincțiile de care s-a învrednicit amintim: Maestru Emerit în Artă (1960), Artist al Poporului Republicii Sovietice Socialiste Moldovenești, Laureat al Premiului de Stat (1968), Cavaler al Ordinului Drapelului Roșu de Muncă (în 1960, pentru participarea la Prima Decadă a Literaturii și Artei Moldovenești la Moscova), Cavaler al Ordinului Republicii (1997).

Comunicarea cu Vasile Zagorschi era o sărbătoare pentru colegii săi. Intellectul de excepție cumulat cu cultura unui om foarte informat și admirabil instruit, îl plasa deasupra oricărui interlocutor, dar avea tactul necesar pentru a nu-și copleși congenerii cu propria persoană și a dialoga cu ei de la egal la egal, cu bunăvoință și solitudine. Știa să aprecieze cu exactitate circumstanțele și oamenii, iar în cazurile în care se pronunța asupra creației colegilor săi, o făcea de așa manieră, încât să nu-l jignească pe cel vizat, ci dimpotrivă, să-l motiveze și să-l încurajeze.

Dăruiet din plin cu simțul umorului, găsea limbaj comun cu toată lumea, dar nu tolera tonul ireverențios, pretindea de la cei cu care venea în atingere corectitudine și respect. Era omul gustului rafinat, detector al valorii autentice, și nu doar în arta muzicală, ci și în literatură (e de bănuț chiar că în tinerețe scria versuri, spre această concluzie ne ghidează epigrafele Stanțelor sale, a căror paternitate s-ar lăsa, parcă, întrezărită...).

Vasile Zagorschi a fost un bun familist, un soț devotat soției sale (balerina Valentina Arsentievna) și un tată iubitor pentru copiii săi. Copiii le-a transmis și „genele” muzicale, de vreme ce aceștia au optat pentru profesiunea de muzicolog. Fiica, Tatiana Zagorschi-Chiriac, este redactor muzical la radio, iar fiul, Dmitri Zagorschi a absolvit Conservatorul din Moscova la clasa Valentinei Holopova. S-a integrat

firesc în familie și organista Marina Zagorschi soția lui Dmitri, care a activat o vreme la Sala cu Orgă din Chișinău.

Familia, colegii, oamenii care l-au cunoscut, îi păstrează vie memoria. An de an apropiații și prietenii îi vizitează mormântul din Cimitirul Armenesc, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice organizează concerte și conferințe comemorative, Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor a editat în 2011, cu prilejul împlinirii a 85 de ani de la naștere și cu sprijinul Ministerului Culturii, o culegere de articole care îi dimensionează aportul creator și didactic. Veți afla în această culegere și articolul subsemnatei, intitulat „Creația lui Vasile Zagorschi ca obiect al studiului muzicologic”, care vă va oferi informații suplimentare asupra vieții și activității omagiatului.

Au trecut 40 de ani de la data apariției (1976) primelor articole dedicate lui Vasile Zagorschi (ne referim la publicațiile din ziarul „Sovetskaia Moldavia” și revista „Sovetskaia muzika”). Ne gândim că și pe acest palier, al evaluărilor muzicologice (li se vor asocia și scrieri mai puțin savante, dar instructive și sufletiste, cum este, de exemplu, articolul Anei Strezev) [2], am putea face anumite bilanțuri și, totodată, trasa anumite perspective (să edităm un catalog complet al lucrărilor lui Vasile Zagorschi, cu comentariile de rigoare și bibliografia aferentă).

Mai există o problemă care trenează și care ar trebui readusă în atenția forurilor de decizie. Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor a venit în repetate rânduri cu inițiative privind eternizarea memoriei lui Vasile Zagorschi. Una dintre ele s-a și materializat – e vorba despre timbrul poștal omagial din 2006, înfățișând portretul pe care i l-a făcut prietenul său, pictorul Alexei Colâbneac. Rămân, însă, suspendate celelalte: atribuirea numelui compozitorului unei săli de concert din capitală, apariția unei străzi „Vasile Zagorschi”, dezvelirea unui monument realizat, artistic, la înălțimea personalității pe care o cinstește. Oricare dintre aceste gesturi este mai necesar celor rămași decât celui plecat în nemurire, pe care îl păstrăm în conștiința și inimile noastre atât ca pe o prezență concretă, fizică, cât și – mai ales – ca pe un destin creator exemplar.

Note

¹ Cercetări de muzicologie. Volumul II. Compozitorul și profesorul Vasile Zagorschi. In memoriam. Chișinău: Cartea Moldovei, 2011.

² Strezeva A. Imeni Vasilia Zagorskogo. În: Russkoe Slovo, nr. 25 (520), 2015, 7 august, p. 10.

Galina COCEAROVA
Violina GALAICU

Un cinematograf al realității impregnat de poezie (80 de ani de la nașterea poetului și cineastului Anatol Codru)

Regizorul Anatol Codru a debutat în cinematografia națională cu filmul documentar „Trânta” (1968), când se afirmase deja ca un bun poet, cu viziuni înnoitoare, prin volumele „Nopti albastre” (1962) și „Îndărătnicia pietrei” (1967). Filmul de debut al cineastului a avut cronici foarte elogioase, fiind remarcat și de critica unională la Festivalul zonal de la Minsk (1968), unde a obținut Premiul I pentru regie. Însă principalul indiciu valoric, pe care l-au identificat, peste ani, cercetătorii noștri (în speță, Dumitru Olărescu), e că această peliculă s-a înscris perfect în linia „filmului poetic de nonficțiune”, un fenomen estetic deosebit de original în contextul fostei cinematografii sovietice (și nu numai), deschizători de drum fiind redevabilii noștri scriitori și cinești Vlad Ioviță („Fântâna”, „Piatră, piatră...”) și Gheorghe Vodă („Nunta”, „De-ale toamnei”).

Un ochi critic destul de atent la detaliile semnificative din narațiunea cinematografică respectivă a mai observat un lucru meritos: surprinderea și înregistrarea pe peliculă a unei întregi galerii de portrete ale țăranilor noștri, participanți la această confruntare bărbătească, imagini marcate de o stare de autenticitate sui-generis.

Într-un fel, „iconografia rurală” din pelicula dată prefigura genul cinematografic predilect în creația regizorului-poet sau poetului-cineast Anatol Codru: filmul-portret și filmul istorico-biografic. Exemple relevante, în acest sens, sunt documentarele „Alexandru Plămădeală” (1969), „Arhitectul Șciusev” (1970), „Dimitrie Cantemir” (1971), „Visul vieții mele” (1980), „Eu, Nicolai Costenco” (1989) ș.a. În anul 1981, pentru realizarea unor filme-portrete de valoare incontestabilă, Anatol Codru a fost distins cu Premiul Național al Tinereții.

Un loc aparte în filmografia regizorului îi revine documentarului „Bacchus” (1969), un poem cinematografic cu o mare încărcătură mitică, în care Anatol Codru a reușit să fructifice din plin puterea de sugestie a metaforei filmice. Întrezărim în acest film însemnele tradiționale ale unui ritual aproape magic, coborât parcă din timpuri ireale, culminând cu misteriosul spectacol Bacchanalia – o serbare organizată în onoarea lui Dionysos (Bacchus), zeul vinului și al viței-de-vie în lumea antică. Probabil, nu



întâmplător, ciracii regimului comunist au decis să interzică acest film, întrucât plătea tribut unor vremuri revoluate, iar regizorul avea vederi „învechite” (în acel an de cumplită ofensivă ideologică – 1970 – au mai fost puse la index filmele „Ultima lună de toamnă”, „Gustul pâinii”, „Se caută un paznic”, „Fântâna”, „Piatră, piatră...”, „Malanca”).

O mențiune specială merită în documentarele lui Anatol Codru buna stăpânire a limbajului cinematografic. În primul rând, se impune relația indestructibilă dintre cuvânt și imagine, organicitatea componentelor verbale și nonverbale ale mesajului audiovizual. În doilea rând, vom consemna virtuțile montajului (o organizare spațio-temporală foarte dinamică a materialului filmat), precum și calitatea coloanei sonore, care potențează expresivitatea imaginilor filmice.

Este cazul să vorbim și despre originalitatea construcțiilor dramaturgice ale documentarelor regizorului-scenarist Anatol Codru, care, în lucrările sale cele mai reprezentative, urmăresc un sin-

gur scop: să valorifice soluțiile regizorale de factură modernă și să pună în lumină capacitățile expresive, practic nelimitate, ale metaforei cinematografice. Astfel, în filmul istorico-biografic „Dimitrie Cantemir”, din tumultuoasa viață a ilustrului nostru voievod și cărturar, scenaristul-regizor a selectat momentele existențiale cele mai dramatice, iar pentru a reconstitui bătălia de la Stănilești dânsul a apelat la niște procedee de filmare inedite și efecte sonore pe potrivă, sugerându-ne din adâncuri de vremi ecourile acestei încleștări armate între oștirile moldovene și cele ruse cu oastea otomană. Urmează perioada exilului, iar narațiunea filmică filtrează cu mult discernământ critic acest tragic episod din viața telurică a lui Dimitrie Cantemir.

Profesionalismul regizorului Anatol Codru s-a manifestat cu o forță deosebită și în documentarul problematic sau de investigație. Filmul de nonficțiune „Sunt acuzați martorii” (1988, după un scenariu de Dumitru Olărescu) poate fi considerat un film-monografie dedicat bătrânului nostru fluviu Nistru, în care problemele ecologice acumulate de-a lungul anilor își regăsesc admirabile echivalențe audiovizuale cu puternice rezonanțe sociale și chiar politice. Documentarul a avut parte de o receptare extraordinară, inclusiv în presa timpului, fiind încununat cu Marele Premiu al Festivalului internațional de fil-

me din Cehoslovacia (1990). În anul 1991, cineastul Anatol Codru devine Laureat al Premiului de Stat al Republicii Moldova în domeniul artei, pentru același film: „Sunt acuzați martorii”.

O parte dintre filmele documentare ale lui Anatol Codru sunt dedicate unor clasici ai literaturii naționale și universale: „Vasile Alecsandri” (1972), „Pușkin în Moldova” (1982), „Eminescu” (1991) și „Ion Creangă” (1997). Aici aspectele de sorginte artistică se împletesc armonios cu caracterul cognitiv al discursului cinematografic. De aceea, pentru tineretului studios de azi, documentarele respective ar putea deveni un suport educativ-formativ extrem de prețios, doar dacă Ministerul Educației și Ministerul Culturii din Republica Moldova ar întreprinde niște acțiuni concrete și eficiente în acest sens.

Personalitate marcantă a culturii naționale, creațiile cinematografice și scriitoricești ale lui Anatol Codru au fost înalt apreciate. În 1996 îi este conferit Ordinul Republicii pentru aportul său la dezvoltarea literaturii și filmului național. Academia de Științe a Moldovei îi acordă titlul onorific de academician în 1999, pentru merite în arta literară și a producțiilor cinematografice documentare. La Congresul VII (1993) și Congresul VIII (1998) a fost ales președinte al Uniunii Cineaștilor din Republica Moldova.

Alexandru BOHANȚOV

Vladimir CIOLAC – 60 ani

„Merit Bisericesc” este decorația recentă cu care a fost distins unul dintre colegii noștri, muzicianul Vladimir Ciolac, în anul când a ajuns la calcularea primă a totalurilor activității sale artistice. Caz de excepție în istoria muzicii contemporane din Republica Moldova. Decorație ce îl pune pe Vladimir Ciolac, pe bună dreptate, pe o tablă cu un alt ctitor al culturii naționale pe care ni l-a donat Ismailul – Gavriil Musicescu, și alături de cel căruia Basarabia îi datorează pasiunea perenă a cântării corale, părintele Mihail Berezovschi. Coincidențe curioase leagă aceste figuri proeminente de muzicieni – pornind de la faptul că s-au format în ambianță interculturală, bisericească și laică, și internațională, ucraineană, rusă și română, cu doze de influență bulgară, sârbă, bizantină și ebraică, armeană și găgăuză, germană și italiană. S-au născut cu talent de dirijori de cor și compozitori, cu gust pentru muzica bisericească și religioasă, în familii de intelectuali cu pasiune în-născută pentru muzică. Numele lui Vacula Muzicenco vorbește de la sine. În familia preotului Andrei Berezovschi, soția era pianistă și prima profesoară de pian a viitorului conducător al corului Mitropoliei din Chișinău, părintelui Mihail. În familia Ciolac, ismailean ca și Musicescu, pasiunea pentru arta sunetelor se transmite în special pe linie masculină, bunicul, tatăl, ambii frați mai mari ai omagiatului, Nicolae și Alexandru, precum și fiul său Maxim fiind și ei sacerdoți ai Euterpei. Soția Irina, și ea talentat dirijor și reanimator de coruri bisericești, se află la bine și la greu alături de soțul ei Vladimir și de fiul lor, pianistul cu mare potențial artistic și interpretativ, Maxim.

Talentele viitorilor dirijori de coruri bisericești și compozitori au fost remarcate de timpuriu. Și toți trei au fost răpiți din ambianța familială pentru a le fi cizelate harurile la instituții specializate de calibrul, departe de locul de baștină: Gavriil Musicescu la 13 ani a fost invitat cu alți coriști promițători la Seminarul din Huși, și Iașul i-a devenit a doua baștină, deși îl ademenea și cariera de conducător al Capelei Imperiale din Sankt Petersburg. Mihail Berezovschi la 8 ani a devenit elev, apoi profesor al Seminarului Teologic din Chișinău și cadru didactic și fondator neobosit de coruri de la noi. Ispita lui era cariera strălucită a cântărețului de operă din Teatrul Bolshoi din Moscova. Vladimir



Ciolac, la momentul admiterii la Școala de Muzică din Ismail, în vârstă de doar 6 ani, a intrat în mod fericit în vizorul atenției comisiei de preselecție a supraprestigioasei Școli de Muzică din Odesa „P. Stolearski”. Aceasta era cea mai importantă instituție primară de învățământ specializat în Uniunea Sovietică după renumita Școală Centrală de Muzică de pe lângă Conservatorul din Moscova „Piotr Ceaikovski”. După gradul de admirație, ele rivalizau doar cu renumitele colegii militare „Aleksandr Suvorov” și „Pavel Nahimov”. Tutela fidelă a fratelui Nicolae îi ajuta lui Vladimir să reziste dorului de casă, de atunci și până la ora actuală prietenia fraților rămâne una remarcabilă și de invidiat, ambii realizându-și speranțele la fel la Chișinău.

Predecesorilor săi, Musicescu și Berezovschi, Vladimir Ciolac? De altfel, ca și întreaga familie, dar în special Nicolae Ciolac, le nutrește un respect sincer, cald și viu. Dacă e să continuăm șirul de comparații, vom remarca, că și aptitudinile în alte domenii îi leagă de acești artiști remarcabili. La fel ca și G. Musicescu, V. Ciolac este un pianist dotat. Dar cariera de pianist de concert o îmbrățișează copiii lor, Florica Musicescu și Maxim Ciolac, pentru a cărui absolvire din Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice tatăl compusese în 2013 un concert pentru pian și orchestră de virtuozitate suprasolicitantă, în tradițiile mai multor concerte pentru pian ai compozitorilor din republică, compuse pentru pianști cu grad de măiestrie remarcabil în lume. Cât despre Mihail Berezovschi, copiii lui, Maxim Berezovschi și Elena Basarab-Berezovschi, s-au impus cu voci operistice de invidiat. Totodată, părintele Mihail s-a manifestat, pe lângă toate meritele sale artistice muzica-

le și pedagogice prodigioase, și în calitate de excelent pictor amator. Peisajele lui pitorești, prezentate și premiate la numeroase expoziții, și în prezent opresc privirea și respirația celor care le savurează. Din fericire pentru arta sonoră națională, pasiunea lui V. Ciolac pentru muzică a fost mai puternică decât cea pentru pictură. Acum avem un muzician excelent, deși arta plastică nu are un pictor care ar renova, poate, tradițiile iconografiei naționale. Spre deosebire de Aleksandr Screabin sau Mikalojus Čiurlionis, care cugetau ambiguu, prin imagini vizuale și sonore în simultaneitatea lor, Vladimir Ciolac se va roti în sfera muzicii pure, cucerind treptat paleta imensă a genurilor ei bisericești, religioase și laice. Talentul pentru pictură răzbate în modul de a nota partiturile și în designul acestora la editare.

Compozițiile lui V. Ciolac pot fi divizate în mai multe categorii: muzică corală, vocală de cameră și muzică instrumentală; pentru serviciul sacru anume și pentru sală de concert; cu texte laice și cu cele din ritualul ortodox sau catolic; în română, rusă, slavonă sau latină; pentru voce ori coruri *a capella* sau cu acompaniament de pian, orgă sau/și orchestră de cameră; pentru instrumente solo, orchestră de cameră și pentru cea simfonică.

Fără ca să caute priză la public, la interpreți și la muzicologi, Vladimir Ciolac combină organic eferescența stilului monumental al lui Gavriil Musicescu cu cordialitatea celui lin, domol al lui Mihail Berezovschi, și o obține. Nu îl preocupă în mod special la ce curent componistic este raportată compoziția lui. Noi, muzicologii, îl atribuim la cel postmodernist polistilistic neoromantic. Cât despre V. Ciolac însuși, Bach și Șostakovici domnesc în sufletul lui împreună cu Musorgski și Stravinski, iar Leoninus, Pérotin, Palestrina și Lassus s-au înscăunat pentru totdeauna în stilul lui compozițional și dirijoral alături de Rahmaninov, Schnittke, Prigojin și Pärt. Dragostea creștină în muzica lui se exprimă în conviețuirea stilurilor muzicale ale epocilor unui mileniu, fie acestea ecouri ale muzicii laice sau bisericești, folclorice sau profesionale, moderne sau străvechi, vest- sau est-europene. Artă călugărilor medievali și a menestrelilor ambulanti se combină organic în conștiința lui componistică cu cea a artiștilor opere moderne și a cântăreților de strană. Imaginile de interiorizare tragică însingurată și de exteriorizare bucuroasă a mulțimilor cuceresc și mențin atenția și emoția de compătimitate de la prima până la ultima notă. „In memoriam” și „Salve, Regina”, creații ce comemorează pe părinții lui Vladimir, încântă la fel ca și „Requiem” și „Stabat Mater”, iar „Liturgia” și „Всенощное бдение” exercită în incinta sacră modestă același efect de deschidere sufletească ca și

„Magnificat” și „Missa” în prestigioasa Sală cu Orgă. Același rafinement discret și tragere de inimă găsim în cântarea regentului-melurg „От юности моя” pentru oficiere de Utrénie și în cea a dirijorul de cor și a compozitorului în miniatura „Miserere” pentru serata de concert.

Modestia îl caracterizează pe Vladimir Ciolac dintotdeauna. Preferă să vorbească cu încântare de succesele altora și să treacă cu tăcerea peste reușitele proprii, dând sistematic smerite „dări de seamă” muzicologilor despre acele partituri ce sunt în lucru și cele ce sunt proaspăt finisate. La fel ca și pentru unul dintre călăuzele lui în compoziție, Stravinski, pentru Ciolac nu există perioade de lipsă de inspirație sau de avânturi instantanee. În orice clipă în care nu este sustras de studenți sau de colegi, îl găsești la pian cu ștима pe pupitru în toilul lucrului asupra noii compoziții, de la care se rupe pentru ca să-ți răspundă cu bucurie la întrebări. Cu aceeași ardoare lucrează cu coriștii-studenți de la Catedra dirijat coral a AMTAP și cu cântăreții de strană entuziaști din care, împreună cu soția sa Irina, organizează o capelă veritabilă după alta. Spre deosebire de idolii săi Musicescu și Berezovschi însă, nu asprimea și rigurozitatea frenetică caracterizează stilul pedagogic al lui Ciolac-regentul, dirijorul, profesorul de compoziție. Respectul și binevoiența nemărginită sunt lanțurile care leagă sufletele coriștilor și discipolilor prin eternă recunoștință, exprimată fără vorbe înzorzonate, printr-un zâmbet blajin doar.

Lui V. Ciolac îi datorăm renașterea tradiției de componență net masculină a corului în biserica Sf. Nicolae, la care a atras pentru oficiere pe absolvenții catedrei menționate. În pofida dificultăților economice, cântăreții rămân la înălțimea vocației, deși, fețe laice, ar putea să se împraștie prin lume în căutare de mijloace de existență mai decentă. Vraja personalității pline de demnitate calmă și smerenie curajoasă în fața încercărilor și ispitelor materialiste trecătoare, precum și exemplul propriu al regentului contribuie și ele la determinarea tinerilor cântăreți de strană să rămână uniți. Succesele remarcabile de dirijor de cor bisericesc i-au permis lui V. Ciolac să fie decurs de un an întreg lecțiitor de protopsalt în mănăstirea Căpriană, muncă pentru care a fost înalt apreciat de capii bisericii din Republica Moldova.

Îi dorim omagiatului aceeași energie și răbdare în realizarea multiplelor sale planuri artistice, iar nouă, muzicienilor și muzicologilor – noi partituri captivante și întruniri pentru interviuri și concerte ce ne luminează sufletul în măsură egală.

Elena NAGACEVSCHI

În memoria binecuvântată a Parascoviei Rotaru

Pe 24 mai 2016 ne-a părăsit, pentru a pleca în lumea celor drepți, draga noastră colegă, Parascovia Rotaru, fiica neuitatului preot Vasile Petrache.

Parcă nu demult, la 27 octombrie 2014, și-a sărbătorit jubileul de 60 ani. Fără toasturi și vorbe mieroase, fără osanale și ditirambe din partea numeroasei asistențe venite să fie alături de ea în acea frumoasă zi. Nimeni nu a jignit modestia excepțională a omagiatei cu cuvântări solemne sau superlative gratuite, dat fiind că toți simțeau că grandilocvența ar fi stingherit-o. Dar în gând cu toții îi adresăm cele mai alese epitete și urări și, bineînțeles, cu toții sperăm să o vedem de mai multe ori în aceeași postură. Să ne bucurăm anticipând că vom intra în birou și o vom saluta, o vom întreba de sănătate, vom face schimb de noutăți și opinii.

Ne sună în urechi vocea ei, ca și cum vorbește și acum cu noi, colegii; era atât de firesc, atât de reconfortant să o ai în preajma...

Ne povestea adesea despre condițiile vitrege în care și-a început cariera de muzicolog, când trebuia să iasă în scenă, elegantă și dichisită, ca pentru o serată la ambasadă, în sălile înțepenite de frig ale cluburilor sătești neîncălzite, unde prezenta concertele în decursul anilor 1980–1989 în calitate de lector. A rezistat. Timp de 33 ani a cântat în corul excelent al bisericii Sf. Nicolae din Chișinău, cânta și atunci când nu se simțea bine, și atunci când a început să aibă dureri chinuitoare... A rezistat. În timpul slujbelor vocea ei se contopea cu vocile altor membri smeriți ai corului mixt. Inclusiv, cu vocea Mari-ei Bieșu, găsind aici consolarea de a rămâne în elementul ei, printre colegii-muzicieni, aceștia neavând să împartă cu ea altceva decât evlavia și dragostea pentru arta sunetelor, pentru doxologia înălțată către cer. Parascovia era una dintre acele coriste care țineau în mod deosebit la Maria (așa o numea când se referea la ea). A impresionat-o faptul că, deși bolnavă, prima doamnă a operei naționale găsea forțe pentru a da lecții de muzică nepoților ei, ai Parascoviei, tratându-i cu căldura pe care și-ar fi revărsat-o asupra propriilor copii și nepoți, de care, se știe, nu a avut parte. Zicea că dnei Bieșu îi plăcea foarte mult să cânte în cor, ținea să rămână în meserie și după părăsirea scenei, cu atât mai mult cu cât strana cere și ea dăruire și sacrificiu... Acel cor a și cântat, îndurerat, la prohodirea Parascoviei noastre...



La Academia de Științe a fost invitată personal de Vladimir Axionov, distinsul savant și profesor, să-și facă studiile doctorale. Paralel, în această perioadă (1995–1998), a activat ca lector superior la instituția de învățământ la care a obținut diploma de muzicolog, actualmente Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice. Era o onoare aparte: să-i fii doctorandă și colegă lui Vladimir Axionov. Acesta era pentru discipolii săi ca un părinte. Tema tezei, *Muzica pentru instrumentele de suflat...*, i-a fost sugerată de îndrumătorul științific, or, ea era foarte departe de interesele Parascoviei Rotaru, și, mai ales, de pasiunea ei – muzica bisericească. A abordat-o, totuși, cu temeritate și a reușit să închege un studiu pertinent.

A rezistat și atunci când kolegele noastre mai tinere au abandonat și serviciul la Academia de Științe a Moldovei, și temele tezelor, din motive obiective. Ar fi avut și ea motive și, se pare, a fost una dintre cele mai serioase probe ale rezistenței ei. A rămas alături de noi în instituția academică, nu putea să-l dezamăgească pe cel care mizase pe ea, pe Vladimir Axionov. Cât a costat-o lucrul asupra tezei, când sufletul îi era îndoliat (îi decedase tatăl), nu ne-a mai povestit nici o dată. Știm că nu a fost deloc simplu. Dar a rezistat din nou și din nou în fața încercărilor și a vicisitudinilor. A susținut teza cu succes în 2006, raportând o victorie frumoasă și binemeritată.

După decesul subit al scumpului nostru profe-

sor Vladimir Axionov (în 2013), internată în spital cu o pneumonie gravă, Parascovia a reușit să redacteze un material onorabil, sincer și inimos, În memoria Învățătorului, pentru culegerea de cercetări științifice și memorii, coordonată de văduva muzicologului, muzicolog și ea, Svetlana Țircunova. Îi era nespuse de greu să scrie, să se concentreze sub presiunea bolii ce nu-i permitea să respire și a medicamentelor cu efect sedativ. A rezistat și în 2014, când, la o lună după propriul jubileu, s-a mobilizat și a finalizat acel material comemorativ la timp. Vladimir Axionov odihnește în pace lângă tatăl Parascoviei, părintele Vasile Petrache, discipola și-a condus maestrul la locul odihnei de veci în cortegiul numeroșilor elevi, prieteni, apropiați, și așa se face că tot într-acolo am condus-o și noi pe ultimul drum, cu inima frântă și ochii înlacrimați...

Dar, să revenim la ascensiunea ei profesională și la ceea ce a reușit să înfăptuiască. După susținerea tezei de doctor în studiul artelor s-a repliat, începând să scrie și să publice articole despre muzica sacră ortodoxă, cu al cărei univers se identifica și ale cărei

valori le promova ca interpretă. Am sperat că va debata și va adânci acest subiect de necuprins – avea ce revela, avea ce spune semenilor... Dar n-a fost să fie.

A considerat de datoria ei să readucă în atenția opiniei publice numele și opera unui muzician de marcă, nedreptățit de destin și congeneri, Ion Macovei. A cercetat insistent prin biblioteci și arhive ceea ce s-a mai păstrat din ecourile trecerii sale prin lume și artă: partituri, fotografii, mărturii, le-a sistematizat și comentat, pregătind pentru tipar o prețioasă monografie. Dar nu a apucat să-și vadă cartea editată. Boala necruțătoare a tot revenit pe cerc, ținându-l la pat și înnegurându-i existența până în momentul în care am aflat, consternați, că s-a produs iremediabilul. Și, deși ne-a fost greu să acceptăm, am înțeles că de acum încolo Parascovia Rotaru va sălășlui doar în inimile și amintirile noastre. Și toate amintirile legate de ea sunt ca un zâmbet discret și cald. *Veșnica ei pomenire.*

*Elena NAGACEVSCHI
Violina GALAICU*

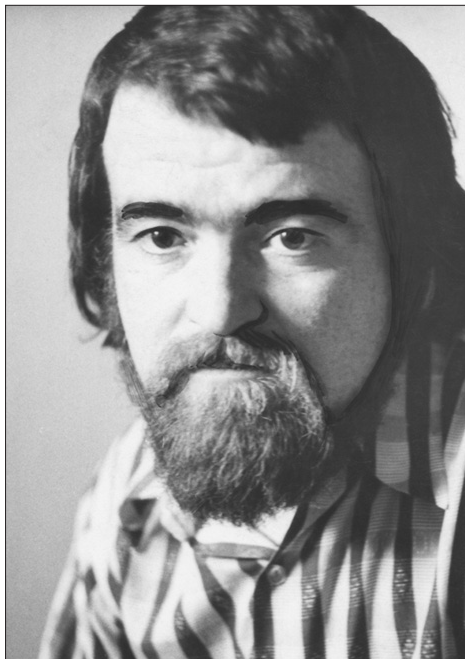
Ion Puiu, demiurgul disident

Pictor-scenograf, grafician, regizor și actor, dramaturg și poet, regretatul Ion Puiu, artistul universal, era un veritabil aristocrat al minții, luptător aprig pentru renașterea națională. Face parte din generația șazeciștilor basarabeni, purtând, ca pe niște medalii cucerite în bătălii corp la corp, însemnele luptelor cu inerția, cu stereotipurile acaparatoare, cu gustul comun. Arta dumnealui se compunea, surprinzătoare, sclipea în multe fațete, ca un diamant: pictură, dramaturgie, cinematografie, scenografie, afiș teatral, grafică de carte, poezie. Neostenit recuperator al ființei naționale, demiurg străduindu-se din răspuțeri să restabilească punți sfărâmate – cu trecutul, cu valorile, cu firescul. Virtuoz al metaforei vizuale expresioniste, a plantat în spațiul scenic dintre Prut și Nistru simbolurile arhetipale și ritmurile etnofolclorice identitare, ocluate în anii regimul sovietic. Scenografia pe care o semnează, grație tehnicilor profesioniste, se integrează impecabil stilisticii și semanticii spectacolului: creația dramaturgilor Ion Druță, Dumitru Solomon, Vasile Alecsandri, Constantin Condrea inspiră astfel universuri paralele, idei polifonice catalizând reflecțiile spectatorului. E „creatorul de simboluri” ce a revoluționat expresia scenică, decorurile au devenit obiecte de artă în sine, ecou peste ani al versurilor semnate odinioară de basarabeanul Robert Cahuleanu (Andrei Ciurunga):

*Așa au fost pesemne anii mei
Sortiți în îngropatele-nchisori
Să joace poezia peste ei
Ca flacăra pe vechile comori*

(poemul *De profundis*).

După ce a debutat ca făuritor de ambianță teatrală cu „Omul din Valencia” de Constantin Condrea (regie Andrei Băleanu, 1970, Teatrul Academic A. S. Pușkin, Chișinău), Ion Puiu a girat scenografic mai mult de o sută de spectacole foarte diverse, montate în teatre mai mari și mai mici din Moldova, Rusia, Țările Baltice, România, Georgia: „Ipolit” de Euripide, „Nunța” de B. Brecht, „Sub castanii Pragăi” de K. Simonov, „Canibala” de I. Radoev, „Corb la corb” de A. Ostrovski, „Omul din baie” de E. Ionesco, „Pragul” de A. Dudarev, „Sfânta sfințelor” de I. Druță, „Păcală și Tândală”, „Prostia omenească” de I. Creangă... Elevă fiind, mă fascinau desenele polisemantice, semănate generos de către studentul de la Moscova și apoi actorul boem Ion Puiu, între



1966 și 1980, în paginile revistei „Moldova”. Deja în 1969, membră a cnaclului „Mihai Eminescu” de la Universitatea de Stat, literalmente înmărmurită de emoție, în Sala de Festivități a Facultății de Filologie: stăteam în amfiteatru, bobocii anului I și cei mai maturi de-a valma, la întâlnirea cu ei, tineri absolvenți ai unei faimoase școli de teatru moscovite, nebunaticii și porniții pe șotii Ion Puiu, Anatol Răzmeriță, Diana Barcaru, Ninela Caranfil, Mihai Iorga, Nicolae Darie, Iurie Negoită... Sunt norocoasa ce n-a dat uitării „rebelul recital de balade și poezie românească al studenților moscoviți când Puiu, precum scrie Pavel Proca în volumul „Notițe pe noițe”, pentru a demonstra teatral cât de mare este Ștefan cel Mare, s-a cățarat artistic pe catedra marxist-leninistă ... Amatorii de poezie cântată își amintesc concertele zurbave ale lui Răzmeriță după baladele lui Puișor (de 15 ani Tol le glăsuiește acompaniat de nedespărțita-i chitară românilor din California). Spectatorii inițiați păstrează în taințele memoriei atmosfera baladescă din „Păsările tinereții noastre” („Luceafărul”, 1972), sugestia apocaliptică din „Al nouălea cucernic” (Teatrul de la Bălți, 1976), costumele și măștile mitice din „Harap Alb” (Teatrele „Licurici”, 1978 și „A. S. Pușkin”, 1979), cetatea coroană cu chipurile domnitorilor moldoveni și munteni din „Despot Vodă” (Teatrul „Vasile Alecsandri”, 1982).

Nu exagerez – continua cronicarul teatral de la Bălți, Pavel Proca – spunând că aceste răbufniri disidente meritau toată atenția publicului și, într-o perioadă de stagnare și oboseală a căutărilor, conțineau spectrul exprimării și expresivității novatoare. Într-un timp de criză a artei scenografice, Ion Puiu enunța (răcnea!) adevăruri viabile, legate de limbajul vizual și semantic al spațiului scenic. A fost un jurat al spațiului scenic, în spectacolele sale scenografia ajunge, în sfârșit, personaj central”.

Spiritul contestatar și cutezanța artistică vin din copilărie, din cătănia de înțeleptire din familia cu profunde rădăcini spirituale; s-a născut la 1 noiembrie 1945 la Condrătești, Ungheni. După absolvirea școlii medii este admis la studii la Institutul de Artă Teatrală „A. Lunacearski” din Moscova (GITIS), facultatea – actor de teatru și cinema, clasa profesoarei Olga Pijova (1969). În 1978–1980 urmează cursurile speciale de pictor-scenograf la Teatrul „Mossoviet”; exact în această perioadă este invitat la Teatrul „Andrejs Upits” din Riga, ca pictor-scenograf la spectacolul Horia de Ion Druță (regie Ion Sandri-Șcurea, muzică Vasile Goia). După absolvire, revenind în Moldova, e angajat ca actor la Teatrul Academic „A. S. Pușkin”, mai apoi devine pictor-scenograf la Teatrul „Lucaefărul”, unde creează decorul pentru o serie de spectacole de mare succes: „Păsările tinereții noastre” și „Horia” de Ion Druță, „Fratele Alioșa” după romanul „Frații Karamazov” de Dostoievski. După 1974 îl aflăm scenograf-șef la Teatrul „Vasile Alecsandri” din Bălți, unde a asigurat scenografia pentru „Aastă vară la Ciulimsk” de A. Vampilov, „Oameni energici” de V. Șukșin, „Al nouălea cucernic” de E. Turandot, „Frunza de pe urmă” de A. Cibotaru, „Despot-Vodă” de V. Alecsandri. În anii 1980 și 1981 este scenograf-șef la Teatrul Academic din Chișinău, creând remarcabilele decoruri la spectacolele „Pomul vieții” și „Tata” de D. Matcovschi, veritabile manifeste ale mișcării de emancipare națională. Din 1981 îl aflăm din nou scenograf-șef la Teatrul „V. Alecsandri” din Bălți, unde continua să îmbine în mod armonios activitatea de scenograf cu cea de regizor. Debutează ca dramaturg în 1978, cu adaptarea scenică a poveștii „Harap Alb” de Ion Creangă, montată inițial la Licurici, iar mai apoi la Teatrul „V. Alecsandri”. La Teatrul din Bălți au văzut lumina rampei și uvrajele originale ale lui Ion Puiu „Odochia” (1980), „Osânda” (1985) și „Metamorfoza” (1993). Piesa „Molda”, scrisă în anul 1987, este montată la Teatrul „Lucaefărul”, în 1988, iar în 1989 – la Teatrul Dramatic din or. Rustavi (Georgia). Scrie și publică versuri în „România literară” și „Lucaefărul”; în 1997, la Editura Uniunii Scriitorilor din Moldova vede lumina tiparului volumul „Do-

riac, Balade, Poezii, Desene”, unde autorul apare în dublă ipostază: ca poet și pictor-ilustrator. Spectacolul Planeta de rouă, inspirat de poezia lui Grigore Vieru și montat de Titus Jucov la „Licurici”, vedește fără drept de tăgadă înzestrarea poetică nepereche a lui Ion Puiu. Își amintea Titus Jucov: „Când i-am spus lui Ion Puiu că am nevoie de grafică la tema poeziei lui Vieru, peste o zi mi-a prezentat câteva schițe și mi-a spus că nu-și închipuie cum va fi posibil ca ele să prindă viață, să fie aduse în scenă. Apoi i-am chemat pe constructorii de păpuși, cum îi numim noi pe butafori, i-am încadrat în următoarea etapă a lucrului. Ei au realizat grafica lui Ion Puiu din țevi, îndoindu-le potrivit configurației necesare. S-a mai adăugat lumina fluorescentă și, pe fundalul muzicii lui Valentin Dânga, muzică scrisă special pentru aceste versuri, ne-au fost prezentate imaginile. A rămas uimit Puiu, am rămas uimiți cu toții! Iată așa, încetșor, a început să se contureze vizualitatea versului, vizualitatea spectacolului. Am găsit astfel mijloacele de expresie ale teatrului de păpuși! Ce am luat din poezia lui Grigore Vieru? Copilăria, adolescența, dragostea, plaiul natal, mama... Se duce în rândul celor drepti mama, rămâne poetul veșnic viu... Când l-am invitat pe Grigore Vieru să vadă ceea ce reușisem, poetul a privit înmărmurit. După o pauză a zis: „Acest spectacol se va numi „Planeta de rouă”!

O filă a biografiei sale de creație este consacrată cinematografeiei: a colaborat, ca pictor, la filmele „Lucaefărul” (regizor Emil Loteanu), „Meșterul Manole” și „Râs și plâns” (regizor Ion Popescu), „Miorița” (regizor Victor Bucătaru). A vernisat expoziții personale de grafică și scenografie la Bălți, Chișinău, Tbilisi, Iași, București. În anul 2000, la Teatrul de Păpuși „Licurici”, expoziția sa jubiliară a întrunit peste 100 de creații ce conțineau o încărcătură impresionantă de simboluri și metafore, absolut remarcabile: „Hyperion”, „Amfora”, „Clovnul timpului”, „Bălăuța”... Deține numeroase premii pentru scenografie (Chișinău, Riga). În 1991 s-a învrednicit de Premiul Național al Republicii Moldova; Premiul special al Uniunii Artiștilor Plastici, 2000.

A fost un spirit proteic și neîmpăcat, membru activ al uniunilor de creație: Uniunea Teatrală, Uniunea Scriitorilor și Uniunea Artiștilor Plastici; Eminent al Culturii, Maestru în Artă, deținător al Medaliei Eminescu (2000). După plecarea sa către o lume mai bună (și mai empatică), peisajul nostru teatral nu va mai fi niciodată la fel.

Adio, Ion Puiu!

Larisa TUREA

Violina Galaicu. Filonul bizantin în cultura muzicală națională (dimensiuni și etape ale valorizării din vechime până în pragul modernității).

Chișinău: Editura Cartier, 2016, 208 p.

Monografia „Filonul bizantin în cultura muzicală națională (dimensiuni și etape ale valorizării din vechime până în pragul modernității)” este rodul unui demers științific inițiat cu mai mulți ani în urmă. Ea vine să acopere o lacună în istoria și în teoria muzicii din Republica Moldova. Se știe că decenii la rând subiectul muzicii sacre a fost prohibit în țara noastră. Cercetările de după căderea tabuurilor au fost anevoioase în lipsa accesului la surse primare de documentare, aflate, după intemperii istorice prin care a trecut spațiul de referință, departe de hotarele lui actuale.

În pofida dificultăților economice și circumstanțelor de criză în care există știința națională mai bine de un sfert de secol, Violina Galaicu reușește să adune și să sintetizeze un imens material bibliografic, reflectând cercetările întreprinse de bizantinologii și paleomuzicologii din Republica Moldova, România, Franța, Rusia, Belgia, Bulgaria și alte țări balcanice. Ea readuce în conștiința cititorului cult din Republica Moldova și introduce în circuitul științific național o cantitate impresionantă de informații și noțiuni, riguros selectate, minuțios verificate, pluridimensional analizate, eșalonate după perioade, genuri și personalități și însoțite de multiple exemple.

Monografia este alcătuită din 4 capitole, subdivizate, fiecare, în paragrafe. Primul capitol este dedicat problemelor teoretice și identitare ale muzicii bizantine în general, acestea sunt abordate din diverse unghiuri de vedere și cu aplicarea unui întreg complex de principii metodologice. Chiar detașat de celelalte, acest capitol poate servi drept sursă de informație de tip enciclopedic pentru cei care vor să cunoască specificul muzicii bizantine, caracteristicile genurilor și stilurilor acesteia în diferite etape ale evoluției. Următoarele trei capitole se referă la:

- dinamica istorică a fenomenului în arealul carpato-danubiano-pontic;
- simbioza fructuoasă dintre cultura autohtonă, marcată de credințe și obiceiuri păgâne, și ceea ce se configurează, în plan civilizațional, sub auspiciile creștinismului roman și bizantin;



- intersectarea unor tradiții cultice de resursă romano-catolică, greco-bizantină și slavonă în zona de interes;

- impactul culturii musulmane asupra cântării de strană din spațiul cercetat; resorturile și efectele a ceea ce s-ar numi „Reconquista” românească;

- frământările și realizările muzicii psaltice românești în secolul al XVIII-lea, epopeea adaptării ei la dezideratele epocii moderne.

Studiul scoate din uitare constelații întregi de nume aparținând celor care au asigurat continuitatea filonului bizantin în viața spirituală a sud-estului european. Este pus în valoare aportul unor sfinți părinți și muzicieni-călugări (melozii, melurghi, dascăli, talmaci), care, prin capodoperele lor, și-au asigurat nemurirea, fără să fi trădat principiul chenozei auc-

toriale și tradiția mănăstirească a anonimatului ad majorem Dei gloriam. Probleme de citire a textelor muzicale în notații căzute în neant, de codificare și decodificare a melodiilor secolelor apuse, de organizare a învățământului în diferite etape, toate acestea plasate în situații de intrigă istorică, vin să întregască panorama zugrăvită de Violina Galaicu în forme sugestive și culori vii. De remarcat și polemicile autoarei cu unii dintre cercetătorii care, din entuziasm patriotic exagerat, trec limita aprecierilor obiective ale proceselor descrise și analizate.

Unul dintre punctele de atracție ale monografiei în cauză este și limbajul pe care îl îmbracă raționamentele. Exprimarea exactă, elegantă și plastică în același timp, polifonia eufonică dintre arhaisme neaoșe și neologisme livești fac din lectura unui text științific, supraîncărcat de termeni teologici grecești, cu infuzii iminente de terminologie hristologică latină și slavonă, cu incursiuni în noțiunile muzicii plurale orientale, un deliciu stilistic aparte, o incitare fertilizantă a gândirii. Întru susținerea acestei afirmații vom cita două pasaje din capitolul I:

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

paternitatea nefiind apanajul unei persoane, și nici chiar al unei tagme de muzicieni ecleziastici, ci distribuindu-se necuantificabil între diferite persoane și specializări. Așadar, dacă o melodie bizantină se vehiculează cu numele autorului, acesta nu indică neapărat pe cel care s-a aflat la originea gestului demiurgic colectiv, ci, mai degrabă, pe cel care i-a conferit pregnanță și strălucire”.

„Toate aspectele definitorii, de identitate ale muzicii sacre bizantine sunt în legătură cu condiția ei liturgică și eclezialitatea ei. Ea se integrează în contextul teologic general al slujbelor ortodoxe prin caracterul său scripturistic, prin încărcătura sa dogmatică, prin potențialul său revelațional, prin canonicitatea și tradiționalismul său, prin resorturile și reprezentările sale temporale, spațiale și cinetice. Alături de celelalte arte cultice, ea este o modalitate de teofanie, care însă îl poartă pe practicantul sau auditorul ei spre suprasenzorialul inițierii apofatice. Am risca să afirmăm că în ansamblul (sau sinergia) artelor ecleziale muzica ar avea, parcă, un plus de ființare transcendentă. Privilegiul de care vorbim s-ar datora capacității sale unice de sublimare a realului, precum și existenței unor afinități miraculoase între arhetipurile sale formale și codurile matriciale universale”.

Considerăm că monografia „Filonul bizantin în cultura muzicală națională” va deveni o sursă de referință pentru bizantinologi, paleomuzicologi, istorici și teoreticieni ai muzicii naționale și se vădi utilă tuturor celor care practică, audiază și studiază cântarea liturgică ortodoxă.

Elena NAGACEVSCHI

LISTA AUTORILOR

AXIONOVA Nadejda, cercetător științific, Institutul Patrimoniului Cultural al AȘM, Chișinău, e-mail: n_axionova@mail.ru

BARBAS Valeria, cercetător științific, Institutul Patrimoniului Cultural al AȘM, Chișinău, e-mail: vale-riabaras@yahoo.com.mx

BOHANTŢOV Alexandru, filmolog, doctor în studiul artelor, cercetător științific coordonator, Institutul Patrimoniului Cultural al AȘM, Chișinău, e-mail: bohantsov@gmail.com

CÂRCIUMARU Dumitru, doctorand Institutul Patrimoniului Cultural al AȘM, Chișinău, e-mail: dumitrucarciumaru@googlemail.com

CHICIUC Natalia, lector Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice (AMTAP), Chișinău, e-mail: chiciuc.natalia@yahoo.com

COCEAROVA Galina, doctor habilitat în studiul artelor, profesor universitar, AMTAP, Chișinău, e-mail: galkocharova@gmail.com

CURCĂ Rusanda, cercetător științific, Institutul Patrimoniului Cultural al AȘM, Chișinău, e-mail: aliescu90@yahoo.com

DĂNILĂ Aurelian, doctor habilitat în studiul artelor, profesor universitar, cercetător științific coordonator, Institutul Patrimoniului Cultural al AȘM, Chișinău, e-mail: aurelian340@gmail.com

GALAIU Violina, doctor în studiul artelor, cercetător științific coordonator, Institutul Patrimoniului Cultural al AȘM, Chișinău, e-mail: violinagalaicu@yahoo.com

GHILAȘ Ana, doctor în filologie, cercetător științific coordonator, Universitatea de Stat din Moldova, Chișinău, e-mail: ana_ghilas@yahoo.com

GHILAȘ Victor, doctor habilitat în studiul artelor, cercetător științific principal, Institutul Patrimoniului Cultural al AȘM, Chișinău, e-mail: ghilavictor@yahoo.com

KHALIL-BUTUCIO Dorina, Institutul Patrimoniului Cultural al AȘM, Chișinău, e-mail: b_dory2000@yahoo.com

KOROLIOVA Elfrida, doctor în studiul artelor, cercetător științific superior, Institutul Patrimoniului Cultural al AȘM, Chișinău, e-mail: korelf@mail.ru

KRIVULIA Natalia, doctor în studiul artelor, profesor, VGIK, Moscova, Federația Rusă, e-mail: vgik-anima@yandex.ru

IONESCU Adrian-Silvan, dr in studiul artelor, profesor, Institutul de Istoria și Teoria Artei „G. Oprescu”, București, România, e-mail: adriansilvan@hotmail.com

MACOVENCO Tudor, doctorand Institutul Patrimoniului Cultural al AȘM, Chișinău, e-mail: patrimoniu.cultural.asm@gmail.com

NAGACEVSCHI Elena, doctor în studiul artelor, cercetător științific superior, Institutul Patrimoniului Cultural al AȘM, Chișinău, e-mail: elena.theory@hotmail.com

NICOLAESCU Gheorghe, doctorand Institutul Patrimoniului Cultural al AȘM, Chișinău, e-mail: troienelemele15@mail.ru

OLĂRESCU Dumitru, doctor în studiul artelor, cercetător științific coordonator, Institutul Patrimoniului Cultural al AȘM, Chișinău, e-mail: patrimoniu.cultural.asm@gmail.com

PLĂMĂDEALĂ Ana-Maria, doctor habilitat în studiul artelor, cercetător științific principal, Institutul Patrimoniului Cultural al AȘM, Chișinău, e-mail: anamaria.plamadeala@yahoo.com

SOBIIANSKI Victor, doctorand, Universitatea de Stat de Teatru, Cinema și TV „I. K. Karpenko-Karâi” din Kiev, Ucraina, e-mail: viktorsobi@ukr.net

TIPA Violeta, doctor în studiul artelor, cercetător științific coordonator, Institutul Patrimoniului Cultural al AȘM, Chișinău, e-mail: violeta_tipa@yahoo.com

TUREA Larisa, cercetător științific, Institutul Patrimoniului Cultural al AȘM, Chișinău, e-mail: larisaturea@gmail.com

ȚĂRANU Cornel, academician, Academia de Muzică Arte „Gheorghe Dima”, Cluj, România, e-mail: corneltaranu@yahoo.com

LIST OF COLLABORATORS

AXIONOVA Nadejda, Scientific Researcher, Institute of Cultural Heritage of the Academy of Sciences of Moldova, Chisinau, e-mail: n_axionova@mail.ru

BARBAS Valeria, Scientific Researcher, Institute of Cultural Heritage of the ASM, Chisinau, e-mail: valeriabaras@yahoo.com.mx

BOHANTŢOV Alexandru, film critic, Doctor in the Study of Arts, Institute of Cultural Heritage of the ASM, Chisinau, e-mail: bohantsov@gmail.com

CÂRCIUMARU Dumitru, doctoral student of Institute of Cultural Heritage of the ASM, Chisinau, e-mail: dumitrucarciumaru@googlemail.com

CHICIUC Natalia, doctoral student AMTAP, Chisinau, e-mail: chiciuc.natalia@yahoo.com

COCEAROVA Galina, Doctor Habilitat in the Study of Arts, university professor, AMTAP, Chisinau, e-mail: galkocharova@gmail.com

CURCĂ Rusanda, Scientific Researcher, Institute of Cultural Heritage of the ASM, Chisinau, e-mail: aliescu90@yahoo.com

DĂNILĂ Aurelian, Doctor Habilitat in the Study of Arts, university professor, Institute of Cultural Heritage of the ASM, Chisinau, e-mail: aurelian340@gmail.com

GALAICU Violina, Doctor in the Study of Arts, Institute of Cultural Heritage of the ASM, Chisinau, e-mail: violinagalaicu@yahoo.com

GHILAŞ Ana, Doctor in Philology, Moldova State University, Chisinau, e-mail: ana_ghilas@yahoo.com

GHILAŞ Victor, Doctor Habilitat in the Study of Arts, Institute of Cultural Heritage of the ASM, Chisinau, e-mail: ghilavictor@yahoo.com

KHALIL-BUTUCIO Dorina, Institute of Cultural Heritage of the ASM, Chisinau, e-mail: b_dory2000@yahoo.com

KOROLIOVA Elfrida, Doctor in the Study of Arts, Institute of Cultural Heritage of the ASM, Chisinau, e-mail: korelf@mail.ru

KRIVULIA Natalia, Doctor in the Study of Arts, professor, VGIK, Russia, Moscow, e-mail: vgik-animax@yandex.ru

IONESCU Adrian-Silvan, Doctor in the Study of Arts, professor, G. Oprescu Institute of Art History and Theory, Bucharest, Romania, e-mail: adriansilvan@hotmail.com

MACOVENCO Tudor, doctoral student, Institute of Cultural Heritage of the ASM, Chisinau, e-mail: patrimoniu.cultural.asm@gmail.com

NAGACEVSCHI Elena, Doctor in the Study of Arts, Institute of Cultural Heritage of the ASM, Chisinau, e-mail: elena.theory@hotmail.com

NICOLAESCU Gheorghe, doctoral student, Institute of Cultural Heritage of the ASM, Chisinau, e-mail: troienelemele15@mail.ru

OLĂRESCU Dumitru, film critic, Doctor in the Study of Arts, Institute of Cultural Heritage of the ASM, Chisinau, e-mail: patrimoniu.cultural.asm@gmail.com

PLĂMĂDEALĂ Ana-Maria, Doctor Habilitat in the Study of Arts, Institute of Cultural Heritage of the ASM, Chisinau, e-mail: anamaria.plamadeala@yahoo.com

SOBIIANSKI Victor, doctoral student, „I. K. Karpenko-Karâi” State Theatre, Cinema and TV University from Kiev, Ukraine, e-mail: viktorsobi@ukr.net

TIPA Violeta, Doctor in the Study of Arts, Institute of Cultural Heritage of the ASM, Chisinau, e-mail: violeta_tipa@yahoo.com

TUREA Larisa, Scientific Researcher, Institute of Cultural Heritage of the ASM, Chisinau, e-mail: larisaturea@gmail.com

ȚĂRANU Cornel, Academician, „Gheorghe Dima” Academy of Arts, Cluj, Romania, e-mail: corneltaaranu@yahoo.com

**TERMENE ȘI CONDIȚII DE PUBLICARE A MATERIALELOR
ÎN REVISTA ARTA. SERIA ARTE AUDIOVIZUALE**

Stimați colegi,

Centrul Studiul Artelor al Institutului Patrimoniului Cultural al Academiei de Științe a Moldovei Vă invită să prezentați materiale pentru Revista ARTA 2017, Seria ARTE AUDIOVIZUALE

Considerații generale:

Revista acceptă pentru publicare lucrări științifice: studii monografice, articole de sinteză, recenzii, materiale de informare din viața științifică internă și externă (congrese, conferințe, simpozioane, seminare, colocvii), precum și cronici, documente de arhivă, abordând subiecte inovative din domeniul artelor audiovizuale: muzică, teatru, film, televiziune. Revista ARTA Seria Arte audiovizuale apare anual și este distribuită gratuit la solicitare în toate bibliotecile publice și centrele științifice de profil umanistic.

Toate genurile de lucrări științifice pot fi prezentate în limbile engleză, română, rusă.

Structura lucrărilor este următoarea:

I. Adnotare:

La începutul textului principal se va face o adnotare în limba română, engleză și rusă, fiecare însoțită de traducerea titlului și cuvintelor-cheie în limba rezumatului. Adnotările vor reflecta conținutul articolului, ideile și concluziile de bază. Adnotările se vor prezenta în format Times New Roman, Font size 10, Space 1,0. Volumul fiecărei adnotări va avea între 1300-1500 caractere, inclusiv spații.

II. Textul lucrării:

Volumul textului va fi de 0,5 – 1,0 c.a. (20000–40000 semne, inclusiv spații și semne de punctuație), inclusiv bibliografia și materialul ilustrativ. Textul lucrărilor trebuie prezentat în manuscris și în format electronic: Times New Roman, Font size 14, Space 1,5.

III. Materialul ilustrativ:

Materialul ilustrativ se va prezenta în formă grafică clară în format electronic (JPG sau TIF – nu mai puțin de 300 dpi). Imaginile, tabelele, graficele ș.a. vor fi însoțite de legende corespunzătoare și de indicarea sursei de proveniență.

IV. Bibliografie:

Referințele bibliografice se vor conforma cerințelor CNAA din Republica Moldova. Notele bibliografice din text 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).

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].

Exemple de publicații tipărite:

Cărți: Buzilă V. Covoare basarabene. București: Editura Institutului Cultural Român, 2013, 252 p.; Axionov V. Studii muzicologice. Chișinău: Media Musica, 2012, 195 p.; Полобедова О. И. О природе книжной иллюстрации. Москва: Наука, 1973, 336 с.

Articole în reviste și culegeri: Plămădeală N. Leon Donici – o conștiință antiutopică. În: Limba Română. Chișinău, 2002. Nr. 4-6, p. 15-24; Ле Коадик. Мультикультуризм. În: Диалоги об идентичности и мультикультуризме / Под ред. Е. Филипповой и Р. Ле Коадика. Москва: Наука, 2005.

Documente electronice: Gavrilan B. T. Simboluri cu valențe magice. Teza de doctorat în arte vizuale. Universitatea de artă și design. Cluj-Napoca. Rezumat. 2011, 25 p.: <http://www.uad.ro/storage/Dataitems/GBT.Rezumat.Teza.Ro.pdf> (vizitat 05.02.2015).

Exemple de transliterare: Semenov V. V. Filosofii: itog tysiacheletii. Filosofskaia psikhologiiia. Moskva: Evrika, 2000, 64 pp.; Vasil'eva S. V. Vosstanovlenie tserkovnoi sobornosti staroobriadchestva v kontekste institutsional'nykh transformatsii XX–XXI vv. In: Vestnik Buriatskogo gosudarstvennogo universiteta / Feder. agentstvo po obrazovaniuu, Buriat. gos. un-t. Ulan-Ude: Izd-vo Buriat. gos. un-ta, 2010. Vyp. 7: Istoriia, pp.25-37.

V. Lista abrevierilor

VI. Date despre autor:

Numele, Prenumele, gradul științifico-didactic, funcția, instituția, adresa, telefon, e-mail.

Data prezentării materialului, semnătura.

Recenzii, prezentări de cărți, personalii, antologii etc.

Materialele se prezintă în redacția autorului, dar trebuie să corespundă normelor stabilite (Times New Roman, Font size 14, Space 1,5). Volumul maxim – 0,5 c.a. (20000 caractere, inclusiv spațiu)

Anual, termenul limită de prezentare a materialelor pentru publicare în Revista ARTA, **Seria Arte audiovizuale**, este 1 iunie. Articolele sunt supuse recenzării de specialiști în domeniu cu grad științific. Colegiul de redacție își revendică dreptul de a respinge materialele ce nu corespund profilului revistei și normelor tehnice de publicare, cât și pe cele lipsite de valoare științifică și publicate anterior sub diferite forme în alte reviste sau cărți.

Pentru publicarea materialelor în Revista ARTA nu sunt percepute taxe și nu sunt oferite onorarii. De asemenea, nu sunt oferite onorarii pentru recenzarea materialelor propuse spre publicare.

Manuscrisele și varianta electronică ale lucrărilor științifice pot fi prezentate direct la redacție sau trimise prin poștă.

Adresa: Colegiul de redacție – *Revista ARTA Seria Arte audiovizuale*, Institutul Patrimoniului Cultural al AȘM, 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_audiovizuale_2017@mail.ru; patrimoniucultural.asm@gmail.com;

Pagina web: www.artjournal.asm.md; www.patrimoniucultural.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 of the Academy of Sciences of Moldova invites you to submit materials for the *Journal of Arts 2017, Audiovisual Arts Series*.

General considerations:

The journal accepts for publication scientific papers: monographs, synthesis articles, reviews, information materials on internal and external scientific events (congresses, conferences, symposia, seminars, colloquia), chronicles, and archival documents, covering innovative topics from the field of humanities: ethnology and culturology. The *Journal of Arts, Audiovisual Arts Series* appears quarterly and is distributed free on request in all public libraries and scientific centres of the humanistic profile.

All scientific papers can be submitted in English, Romanian, and Russian.

The structure of the work shall be as follows:

I. Summary:

The main text shall be preceded by a summary in Romanian, English and Russian, each accompanied by a translation of the title and of the key words in the language of the summary. The summaries will reflect the content of the article, the basic ideas and conclusions. The summaries shall be in Times New Roman, font size 10, 1.0 space. Each summary will contain between 1300–1500 characters, including the spaces.

II. The paper:

The size of the text will be of 0.5 to 1.0 author's pages (20000-40000 characters, including spaces and punctuation signs), including the bibliography and the

illustrative material. The text of the papers shall be submitted in hard (manuscript) and electronic formats: Times New Roman, font size 14, 1.5 space.

III. Illustrative material:

The illustrative material shall be presented in clear graphic form in electronic format (JPG or TIF - no less than 300 dpi). Images, tables, graphs etc. will be accompanied by appropriate legends with the indication of the source of origin.

IV. Bibliography:

Bibliographical references shall comply with the requirements of CNAA of the Republic of Moldova. The bibliographic notes in the text shall be shown in the original. In case, titles in Cyrillic characters are used, an additional bibliography is drawn with the titles transliterated into Latin characters (according to the Library of Congress system).

The bibliography is placed after the main text of the article. The references are listed in numerical sequence, in alphabetical order.

References to the bibliographical sources are indicated in square brackets, inserted in the text, for example [8]. If certain parts of the source are quoted, the page is indicated after the bibliographic index, for example [8, p. 231].

Examples of printed publications:

Books: Buzilă V. *Covoare basarabene*. București: Editura Institutului Cultural Român, 2013, 252 p.; Axionov V. *Studii muzicologice*. Chișinău: Media Musica, 2012, 195 p.; Полобедова О. И. *О природе книжной иллюстрации*. М.: Наука, 1973, 336 с.

Articles in journals and collections: Plămădeală N. Leon Donici – o conștiință antiutopică. In: *Limba*

Română. Chişinău, 2002. Nr. 4-6, p. 15-24; Ле Коадик Р. Мультикультурализм. In: Диалоги об идентичности и мультикультурализме / Под ред. Е. Филипповой и Р. ЛеКоадика. М.: Наука, 2005.

Electronic documents: Gavrilean B. T. Simboluri cu valențe magice. Teză de doctorat în arte vizuale. Universitatea de artă și design. Cluj-Napoca. Rezumat. 2011, 25 p.: <http://www.uad.ro/storage/Dataitems/GBT.Rezumat.Teza.Ro.pdf> (visited 05.02.2015).

Examples of transliteration: Semenov V. V. Filosofiya: itog tysyacheletii. Filosofskaya psikhologiya. M.: Evrika, 2000, 64 p.; Vasil'eva S. V. Vosstanovlenie tserkovnoi sobornosti starobriadchestva v kontekste institutsional'nykh transformatsii XX–XXI vv. In: Vestnik Buriatskogo gosudarstvennogo universiteta / Feder. agentstvo po obrazovaniyu, Buriat. gos. un-t. Ulan-Ude: Izd-vo Buriat. gos. un-ta, 2010. Vyp. 7: Istoriya, p. 25-37.

V. List of abbreviations

VI. Information about the author:

Surname, name, scientific and didactic degree, position, institution, address, telephone, e-mail.

Date of submitting the material, signature.

Reviews, book presentations, personalii, anthologies etc.

The materials shall be presented in the author's editing, but they must meet the established standards (Times New Roman, font size 14, 1.5 space). The maxi-

mum volume – 0.5 author's pages (20.000 characters including spaces).

The deadlines for submitting materials for publication in the *Journal of Arts, Audiovisual Arts Series* is 1 June. The articles are subject to reviews by specialists in the field possessing doctoral degrees. The editorial board claims the right to reject the materials that do not correspond to the profile of the journal and to the technical standards of publication, as well as the ones that lack scientific value or were previously published under various forms in other journals or books.

No fees are collected for publishing materials in the *Journal of Arts, Audiovisual Arts Series* and no honorariums are offered. Honorariums are not paid either for reviewing the materials proposed for publication.

The hard copy (manuscript) and the electronic version of the scientific works may be submitted in person or sent by post to the editor.

Address: Editorial Board – *Journal of Arts, Audiovisual Arts Series*, Cultural Heritage Institute of ASM, Centre of Arts Studies, bd. Stefan cel Mare si Sfânt, 1, office 424, office 539, MD-2001, Chisinau, Republic of Moldova.

Additional information may be requested: telephone (022) 270048; e-mail: arta_audiovizuale_2017@mail.ru;

E-mail: patrimoniucultural.asm@gmail.com;
Website: www.artjournal.asm.md; www.patrimoniucultural.asm.md

