

ACADEMIA DE ȘTIINȚE A MOLDOVEI
INSTITUTUL PATRIMONIULUI CULTURAL
CENTRUL STUDIUL ARTELOR

ARTA



2013

SERIA ARTE AUDIOVIZUALE
MUZICĂ
TEATRU
CINEMA

Serie nouă. Vol. I (XXII), nr. 2

Chișinău • 2013

CZU 78/79(082)

A 84

Colegiul redacțional:

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

Dr. hab. Victor Ghilaș

Dr. Violina Galaicu

Dr. Dumitru Olărescu

Dorina Khalil-Butucioac – secretar responsabil

Dr. George Banu, profesor (Paris, Franța)

Dr. Dumitru Carabăț (București, România)

Dr. Daniela Gheorghe (București, România)

Jean-Pierre Han, profesor (Paris, Franța)

Dr. hab. Nelly Kornienko (Kiev, Ucraina)

Maria Pischloger, magistru (Viena, Austria)

Acad. Cornel Țăranu (Cluj, România)

Responsabil de ediție:

Alexandru Bohațov, dr. în studiul artelor

Recenzenți:

Mihai Cimpoi, academician

Gheorghe Bobână, dr. hab. în filosofie

Corectură computerizată:

Olga Guțan-Șchiopu

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

© Institutul Patrimoniului Cultural al Academiei de Științe a Republicii Moldova, 2013.

Descrierea CIP a Camerei Naționale a Cărții

Arta/Academia de Științe a Moldovei, Institutul Patrimoniului Cultural, Centrul Studiul Artelor; col. red: Ana-Maria Plămădeală (red.-șef),... - Chișinău: Editura Garomont, 2013 – ISSN 1857-1050, 2013: Arte audiovizuale. Serie nouă. Vol. I (XXII), nr.2, 2013. 184 p. Referințe bibliografice și note la sfârșitul articolului. 200 ex.

ISSN 1857-1050

CUPRINS

♦ MUZICĂ

David Barrientos

Music for clarinet written by leading Moldovan composers between 1991 and 2011: selected works by Oleg Negruta, Ghenadie Ciobanu, Igor Iachimciuc and Lyudmila Kise5

Lyudmila Kise

Sofia Gubaidulina's application of centricity and symbolic devices in the *Two Paths*, Concerto for two violas and orchestra (1999)..... 10

Ludmila Reboşapca

Pianist Serghei Covalenco – the accents of creative activity..... 15

Vasile Chiselită

Premise și factori ai modernizării repertoriului vocal al muzicii populare / tradiționale în Basarabia interbelică : dialog cultural, folclorizare și indigenizare a creației urbane..... 21

Elena Nagacevski

Liturgia lui Gavriil Musicescu – creuzet de tradiții și stiluri muzicale 28

Victor Ghilaș

Muzicianul Dimitrie Cantemir reflectat în literatura universală din secolul al XX-lea – începutul secolului al XXI-lea 33

Parascovia Rotaru

Octoihul – model și disciplină a gândirii în muzica de cult..... 43

Victoria Tcacenco

Unele aspecte semantice ale rock-ului autohton din anii 2000 48

Aurelian Dănilă

Operele compozitorilor din Moldova pe scena liricului din Chișinău (3). Zlata Tcaci: *Capra cu trei iezi*..... 54

Violina Galaicu

Tipăritura religioasă din secolele XVI-XVII – un agent al tranziției spre cântarea de strană în limba română 58

♦ ARTA CINEMATOGRAFICĂ ȘI TV

Natalia Krivulea

Анимационный персонаж: проблемы типологии66

Ana-Maria Plămădeală

Scriitorul Nicolae Esinencu la răscrucea neoromantismului și postmodernismului (reevaluări cinematografice)79

Dumitru Olărescu

Filmul de artă din perspectiva procesului de intertextualitate87

Violeta Tipa

Animația – o formă de redare a (meta)realității93

Alexandru Bohanțov

Clasificarea documentarelor de televiziune: un subiect deschis 100

Mihai Poiată

Repere științifice pentru... creația dramatică 107

Boris Parfentiev

Politicele editoriale ale mass-media: principii și valori 112

♦ TEATRU

George Banu

Teatrele și școlile lor: pedagogia aceleiași grupe de sânge 119

Levan Khetaguri

От ритуала к театру 124

Angelina Roșca

Schimbarea modelului dramaturgic. Dimensiunea estetică și cea socială în traseul evolutiv autohton 132

Ana Ghilaș

Prolegomene la didascalii 137

Dorina Khalil-Butucioc

Postmodernism „pentru toate vocile” din duetul dramaturgic al Mariei Șleahțișchi și al lui Nicolae Leahu 145

Nadejda Axionova

**Tendințe noi în Teatrul dramatic rus „A. P. Cehov” din anii ’60 ai sec. XX prin prisma spectacolului
Prospectul Leningrad** 150

♦ **CRONICA VIETII CULTURALE**

Vera Mereuță

Consortiul universitar internațional „Arte Moldova” 155

Olga Garusova

Sub umbra florilor de cireș. Zilele culturii japoneze la Teatrul „Eugene Ionesco” 158

Rusanda Curcă

Efectele „dăunătoare” ale Centrului de Dramaturgie Contemporană (CDC)..... 160

Irina Iachim

„Verbarium” – primul Festival Internațional de Dramaturgie Contemporană din Chișinău 162

♦ **OMAGIERI**

Dorina Khalil-Butucioc

Om de teatru total – George Banu la 70 de ani 164

Svetlana Badrajan

Gânduri pe marginea unei aniversări. Octavian Lazăr Cosma la 80 de ani 166

♦ **COMEMORĂRI**

In memoriam Dumitru Matcovschi 168

Alexe Rău

In memoriam Titus Jucov. S-a mai dus un Soldat al Culturii 169

Vasile Chiseliță

Constantin Brăiloiu: 120 de ani de la naștere 172

Vasile Chiseliță

Centenar Emilia Comișel..... 174

♦ **APARIȚII EDITORIALE**

Monica Andronescu

George Banu, „Cardiograma unei inimi de spectator”. Călătoriile sau orizontul teatrului.

Omagiul lui George Banu 174

Violeta Tipa

Animatologia – un nou fenomen în cultura cinematografică. Н. Г. Кривуля. *Аниматология:*

эволюция мировых аниматографий 176

Elena Nagacevschi

Aurelian Dănilă. Opera Moldovenească. Interpreți, roluri, spectacole 179

David BARRIENTOS
(SUA)

Music for clarinet written by leading Moldovan composers between 1991 and 2011: selected works by Oleg Negruta, Ghenadie Ciobanu, Igor Iachimciuc and Lyudmila Kise

Rezumat

Muzica pentru clarinet scrisă de cei mai importanți compozitori din Moldova între 1991 și 2011: lucrări selecte ale lui Oleg Negruta, Ghenadie Ciobanu, Igor Iachimciuc și Lyudmila Kise

Dr. David Barrientos abordează aspectele comparative, interpretative, stilistice și istorice a patru creații pentru clarinet, semnate de compozitori moldoveni precum sunt Oleg Negruta, Ghenadie Ciobanu, Igor Iachimciuc și Lyudmila Kise. Autorul analizează funcțiile elementelor folclorice în cadrul lor, menționează tendințele inovatoare și propune o abordare proprie a aspectelor interpretative.

Cuvinte-cheie: serie de referință, recontextualizare, profil melodic al motivelor, multifonii, tehnici contemporane.

Summary

Music for clarinet written by leading Moldovan composers between 1991 and 2011: selected works by Oleg Negruta, Ghenadie Ciobanu, Igor Iachimciuc and Lyudmila Kise

In this article, Dr. David Barrientos analyzes the pieces of four composers Oleg Negruta, Ghenadie Ciobanu, Igor Iachimciuc and Lyudmila Kise from comparative, performing stylistic and historical perspectives. The author discusses the function of folk elements and proposes new approaches for performing these pieces.

Keywords: referential collection, recontextualization, and melodic profiles of motives, multiphonics, extended techniques.

The music of Moldovan composers features a considerable diversity in the field of clarinet repertoire.

When I came to the USA, I was fortunate to meet and play the clarinet pieces of two young composers such as Igor Iachimciuc and Lyudmila Kise. Iachimciuc's *Sonata* for clarinet (2005) captured me by its rhythms and melodic structure designed as a mix of jazz, traditional, and folk elements.

After listening Lyudmila Kise's symphonic pieces I started to research the music heritage of Moldova and promote as much as possible. Therefore in 2008, I premiered the *Sextet* for clarinet, strings, and triangle by Lyudmila Kise along with members of the Orchestra of the Chamber Hall of Chisinau at the Festival of New Music of Moldova. I have returned to the Festival in 2010 and 2011 and I shall participate one more time in 2013. All the visits to Moldova allowed me meet two other composers whose music appealed to me, maestro Oleg Negruta and Ghenadie Ciobanu, composers that explore totally contrasting styles but whose music was equally interesting to me.

In this article I will present insights into how the history and culture of Moldova have influenced the music of four leading Moldovan composers of the late 20th and early 21st centuries. The compositions subjected to analysis are: Oleg Negruta's (b. 1935) *Fantasy on George Enescu's Rhapsody Themes*, for clarinet and piano (1993); Ghenadie Ciobanu's (b. 1957) *Simboluri Triste* for solo clarinet (1990); Igor Iachimciuc's (b.1968) *Hills and Valleys* a Trio for Violin, Clarinet and Piano (2005); and, Lyudmila Kise's (b.1980) *Concerto for Clarinet and Orchestra* (2011). Each of these compositions shows how these living composers belonging to different generations have integrated historical, cultural elements into their music, and are bounded by one common feature, they were written after Moldova's independence from the Soviet Union.

O. Negruta, has experienced the strongest influences/impositions of the Soviet system as well as experienced the openness and freedom of Moldova after 1990; Ciobanu, studied in Moscow, became the

leader of the new music in Moldova, was Minister of Culture of Moldova, founded the Festival of New Music in Moldova in 1990; Iachimciuc, studied in Moldova, earned a Ph.D. in composition in USA and works at the University of Utah. His music is deeply influenced by Moldovan/Romanian folk insights and rhythms (Romanian culture was strongly repressed in Moldova during Soviet period); Kise, a leading composer of the newest generation came to USA to pursue her Ph. D. in Composition. Her music extracts and re-contextualizes aspects of Moldovan folk sources, which are integrated into a modern compositional style.

My aim is to contribute with an unbiased view from a musician/performer of a totally different culture: the Chilean one. Due to its strategic location in the center of Europe, Moldova has been of great interest to many cultures in the region. The influence of these cultures has given Moldova a unique cultural richness. Among the most influential cultures that have contributed to Moldovan artistic development are: the Dacia, Russia (Slavonic) and Romania. Today, the latter is the most influential and is fully integrated into Moldovan cultural life and folk traditions. Despite the numerous invasions suffered by Moldova throughout its history, the country has been able to maintain a strong cultural tradition. It has been able to absorb foreign influences from the various occupations over the past seven centuries. By the end of the 20th century Moldova achieved a consolidated society and a national identity in which the arts have been able to flourish. This consolidation incorporated strong traditions and links to Romania. The Romanian culture was strongly repressed in Moldova during the Soviet period. While the people of Moldova benefitted from the Soviet authorities promotion of education, they were forced to eliminate cultural ties with Romania. During this period many Romanian intellectuals were killed or deported.

During the 1960s, Soviet authorities established new urban, cultural and scientific centers and institutions that were subsequently filled with Russians, and with other non-Romanian ethnic groups. Much of the urban culture came from Moscow. The rural ethnic Romanian population was allowed to express itself in folklore or folk art, but was not allowed to be involved with politics, education and other government institutions throughout the country. Since Romanian cultural influences were allowed in the rural areas of Moldova, and since it was mandatory for every regular worker to participate in cultural life either through dance or music, Romanian folk music and dance influences remained strong during the Soviet period. Dance is the most essential folk expression of the Moldovan people. Various

dances are always a part of wedding, baptisms and all social gatherings and celebrations. Some of the most important dance forms are: *Hora*, *Sirba* and *Hostropat*.

The repression of Russian authorities did not succeed in eliminating the most essential characteristics of Moldovan music. The music of Moldova is known for its complexity of rhythms, improvisation, syncopation, and melodic ornamentation. One can conclude that Moldovan music even benefitted from the Russians, because the government placed a great emphasis on high quality education. The level of student and performance where comparable to the level found in Russian conservatories. Moldovan students were granted studies at the best schools in the former Soviet Union such as the Moscow Conservatory, Saint Petersburg Conservatory, and Baku Conservatory in Azerbaijan among others. Since the education was free, the acceptance to academic institutions was very competitive. The preparation for entering the best academic institutions started in villages with specialized regional schools of music. Students from these schools would participate in a series of competitions that trained them to prepare for the competitive auditions for acceptance into the more prestigious academic institutions. Graduates from major conservatories and academies were regularly sent to teach in the fifteen republics of the former Soviet Union. As a result, Moldova has a large number of artists graduated from the greatest conservatories in the former Soviet Union. The Soviet system helped to improve academic artistic institutions and created new venues to develop the arts. However, Russian authorities imposed severe restrictions on artists that blocked their artistic freedom. Nevertheless, despite these restrictions Moldovan music retained its cultural identity and musical characteristics that have prevailed over centuries.

The period after the independence from the Soviet Union allowed Moldovan artists to explore new trends in composition that were previously unavailable to them. This freedom came at a cost however. Even though many performing artists from Moldova were winning international competitions, composers of academic music lost venues and economical support as well as good jobs that would allow them to live and devote themselves to compose and teach composition.

In 1990 Ghenadie Ciobanu, composer, pianist, and later Minister of Culture, created the *International Festival of New Music*, which is yearly organized by the Union of Composers and Musicologists of Moldova. Every summer composers from around the world come together to experience seven nights of new chamber, choral, and symphonic

music. Although the new generations of Moldovan composers are free from rigid Soviet control of their work, they experience many new problems as a result of Moldova's independence from the Soviet Union. As it is explained by Moldovan composer and musicologist Lyudmila Kise: „*High costs of education and flight services, visa restrictions and high European standards of living still represent an obstacle and lack of access to the young talents that wish to study at famous cultural centers. Moldova produces outstanding artists that need to promote their art abroad. As long as political and economic restrictions exist, Moldovan music life is not free and subjected to limitations*”²¹.

Oleg Negruta's *Fantasy on George Enescu Rhapsody Themes* for Clarinet and Piano (1993) was composed in 1991 for clarinet and chamber orchestra (there is no record of the date of its premier). The version analyzed in this article is the composer's version for clarinet and piano. As the title suggests, this piece is based on George Enescu's *Romanian Rhapsody No. 1*, with much of Enescu's music being directly incorporated into the piece. Negruta's version is shorter than Enescu's *Rhapsody*; however, the resulting piece is a compelling virtuosic work that captures the essence of the Romanian style. Enescu's *Rhapsody* is presented as a series of dances and Romanian folk tunes, all of which are well-known in Moldovan folk culture. Not all of the melodies and rhythms of Enescu's *Rhapsody* are present in Negruta's piece; however, most of the best-known material is included. The *Fantasy* opens with a large and virtuosic cadenza that freely presents some of the melodies that will be developed further in the piece. Following the cadenza, the first melody from Enescu's *Rhapsody* is presented. The melody is taken from the opening of a well-known Romanian folk song *Am un leu si vreau sa-l beau* (I have one lei and I am going to drink it). The piece continues with a series of dances in the same order as they appear in Enescu's *Rhapsody*. Among the most characteristic dance forms that are used in this piece are the *Hora* and the *Sirba*. When these dances are performed in celebrations the *Hora* is always danced first, followed by the *Sirba*. The main differences in the presentation of these dances are the use of different keys and the insertion of new harmonies and ornamentation. The fast *Sirba* is interrupted by a sudden *ritardando* and a cut. Following the cut, a faster and vigorous music ends the piece.

Negruta wrote this piece in 1991, just after the independence of Moldova was announced. During the Soviet era, a performance of a piece with this content would have been probably prohibited. Soviets suppressed Moldovan's aspirations to integrate and express Romanian traditions and culture into their music.

For a performer, the most difficult issues are to understand the proper performance practice and stylistic nuances of Moldovan dance music. The knowledge of the text of the folk tune is also important since it establishes the humor and performance freedoms of the piece. At the beginning of the Enescu's *Rhapsody* the text of the tune is: *Am un leu si vreau sa-l beau*, meaning: *I have a leu and I want to drink it* (leu is the common currency in both Romania and Moldova). Since the tune is expressing a person's desire to go drink and dance, the music needs to be light and improvisatory, not strict and academic in its performance approach. The dances that follow need to be performed in accordance with the styles one would hear from dance bands in Moldova and Romania.

Simboluri Triste for solo clarinet (*Sad Symbols* for solo clarinet) by Ghenadie Ciobanu was written in 1990. Vasile Mocioac at the Romania National Philharmonic Hall premiered it on November the 3rd, 1990. The piece has been published twice in Moldova and Canada, and recorded on two CDs. The piece is 14 minutes long, and is structured in five contrasting movements, which are played without interruption. Every section represents a different state of sadness. Being written in a contemporary musical language this piece demands knowledge of contemporary notation and interpretation. Ciobanu's compositional voice is a strong contrast to the establishment that reigned during the Soviet period in Moldova.

Movement one begins with a motive that is suddenly broken by a microtonal glissando. Long fermatas stop the music but not the momentum of the music. These fermatas are part of the musical line and it is important that the performer sustains the musical flow of the piece and to keep the audience engaged. The dynamics in the section are quite soft and the tempo is slow.

The second movement is comprised of three main parts. The first one is slow and is performed in a *Cantabile Piagendo* (sing crying) character. This material is followed by significant contrasting material in the second section, which features soft dynamic and repeated registral leaps. The third and final section of the movement is labeled *Improvvisativo*. Here, the music is freer and more irregular. As with the previous two sections, the soft dynamic marking is retained throughout. The first part is slow and claims *Cantabile Piagendo* character, reluctant and forte.

The third movement is the most challenging to perform. Labeled as *Irreale* (unreal), the performer is required to play two clarinets simultaneously, one in Bb and the other in A. Hence, the performer is challenged to find the proper method for performing the material, as the composer provides

no instructions. Despite its *senza* metro indication, this section is the most straightforward and defined in terms of its rhythmic patterns. This movement also has the widest dynamic range of the piece. The unusual demands on the performer to figure out how to perform this piece might lead to speculation as to what the composer was intending. It is possible that the composer was trying to emulate an old instrument called *fluier ingemanat* (twin flute). The instrument is widely used in Moldovan folk music and folk bands.

Some considerations for performing this piece with two clarinets include the following:

The performer should be seated, must pair the length of the clarinets, soft reeds should be used because it is difficult to establish a strong embouchure, while putting the mouthpieces in the mouth the performer must situate the mouthpieces towards the corners of the mouth, the performer should avoid loosing of air that comes out through the middle of the mouth, the performer must decide correctly which clarinet will be used in the right or left hand and finally, the normal position of the mouthpiece must be slightly altered in order to compensate the position of arms, hands and fingers.

The fourth movement, labeled *Flebile*, is the richest in terms of contrasting rhythms, dynamics and melody. In this movement, the most dramatic expression of sadness is expressed, which establishes the climax of the piece. As the melody is developed, Ciobanu introduces microtones of less than 1/4 step alteration. The „storm-like” material of this section is contrasted at the end with multi-phonetic chords, which have the effect of relaxation and stillness. The last movement recaps some of the melodic material presented in previous sections. The *Improvisativo* melody returns along with the first motive of the piece without the microtonal glissando that was included at the beginning. The fermatas are also retained creating an effect of the piece moving into silence.

Hills and Valleys, a trio for violin, clarinet, and piano by Igor Iachimciuc was completed in August 2005. It was premiered at The University of Utah in December 2005 and recorded by Mary Jeppson (violin), David Barrientos (clarinet), and Aram Arakelyan (piano) in March 2008. As Igor Iachimciuc talks about the title of the piece, there is no reference to the landscape of Salt Lake City. The entire trio is based on the folk song: *Dealu-i deal si valea-i vale* (*The hill is a hill and a valley is a valley*). Hence, *Hills and Valleys* depicts a literary meaning and is not referring to a landscape. The trio is a one-movement piece, consisting of multi sections performed without interruption. These sections include a solo cadenza for clarinet and later in the piece, a solo cadenza for violin. The piece is 15 minutes long and is based on the first

four notes of the folk tune. These four notes are presented using a wide variety of tonal and post-tonal compositional techniques. Igor Iachimciuc has also included some jazz-like rhythmic elements, which are combined with elements of the *Sirba*, a traditional Romanian / Moldovan dance in 2/4, characterized by sextuplets. These sextuplets can be heard as sounding like American Swing. Iachimciuc works with this combination of styles intentionally, understanding that some of the rhythmic characteristics of the Romanian folk music do sound like jazz. The entire trio is a set of free variations on AB form.

The *Clarinet Concerto* (2011) by Lyudmila Kise is a very difficult one-movement work for clarinet and orchestra. Kise chooses a one-movement concerto form instead of the more traditional three-movement structure. Within the single movement, there are three contrasting sections, slow-fast-fast. This tempi scheme is different from the more traditional fast- slow-fast organization. The three sections, Adagio/Allegro/Adagio-Allegro are performed without pauses. The first section (mm.1-86) functions as an introduction to the concerto. The main structural elements of the concerto, primarily the referential collection (10 pitches) and main pitch centers are established here. From the 10 pitch collection (Db-Ab-G-C-F-B-E-Bb-Gb-A), three main motives are presented and developed (Db-Ab-G), (Bb-B-F-C), and (Bb-B-F-E). The 10-pitch collection is the foundation on which the piece is built, both linearly and harmonically. Throughout the concerto, the three motives do not undergo consistent development, but are used primarily in various linear and vertical presentations. The use of the first 3-note motive is fairly consistent throughout the piece. Its first presentation occurs in the beginning of the piece in the clarinet part at various transpositional levels and rhythmic developments. The composer introduces just two notes of the first motive in measure one, and then shows its complete statement in a new rhythmic layout in measures 3, 4 and 6. The interval of a fifth is the primary feature of the 10-note pitch collection [D, A, G#, C#, G, C, F, B, Gb, Bb]. The composer makes use of this interval in vertical sonorities, and in melodic and harmonic content. It is noteworthy, that the first two pitches, D and A are avoided until m. 58, which is an important moment in the piece. This was deliberate so as to spell the name David, the name of the clarinetist to whom the Concerto is dedicated. In measure 59, motive 1 appears with the notes D and A.

Section II (mm.87-176) introduces a fast and dynamic character. The simple unfolding of the previous section gives way to a restless alternation of asymmetrical meters. The referential collection is transposed at various levels and is presented mainly vertically, its initial order being significantly

re-arranged. The motives 2 and 3 are rhythmically augmented, overlapped, reordered and transposed.

Another interesting compositional technique in this concerto is the use of layered textures. In measures 104-106, one can see the use of motive 2 at a background level, with repeated chords superimposed with two different rhythmic layouts of motive 3. In measure 177-213, there is a clarinet cadenza, which connects sections 2 and 3. The cadenza is composed in a fairly traditional way, except that it incorporates some extended techniques such as a sequence of multiphonics. This sequence of the multiphonics outlines an obvious overlap of the melodic profiles of motives 1 and 3. Motive 1 is subjected to a small change, the second interval being inverted. The initial outline of motive one was F, C, C# and here it is presented as F, C, B. Section III of the concerto starts with a fairly transparent texture, the intensity is gradually built through the addition of new textural lines and the juxtaposition of heterogeneous rhythmic layers. The final slow brass choral functions as a background for the last solo entrance and is based on the vertical presentation of the previously established pitch collection. As an echo, the last ten measures of the concerto briefly summarize the material heard in earlier sections. Being always inspired by Moldovan folklore, Lyudmila Kise included these sources in the concerto as well, particularly in the use of characteristic Moldavian dance meters. The most common dance meters used in the second half of section II are 7/8 and 8/8 which imitate and adapt the style of the Moldavian dance *Hostropatț*, *Saer*, *Cadinja* and *Ostropat-Cadinja*. In the concerto, the composer presents these meters in an interesting combination in the clarinet part, creating an energetic and asymmetrical structure. The conclusion of the concerto imitates the characteristics of *Doina*. The solo clarinet carries the principal melodic material based on free melisma, which is the main feature of a *Doina*, (an old lyric and epic Moldovan song).

The study and analysis of these four pieces, shows how the changing political situation and exposure to new freedoms and styles in composition, is shaping the new direction of contemporary music in Moldova. With the initial freedom to compose without political pressures from the former Soviet occupation, Ciobanu and Negruta were able to move compositional trends in a new direction. The next generation of composers represented by Iachimciuc and Kise, show an incorporation of new and the most current trends of composition into their music while still having ties to traditional Moldovan folk music.

Moldovan folk music is incorporated into the music of all these composers. However, each of them uses folk elements in a way that complements their compositional style. Negruta uses a direct quotation of folk sources and traditional tonal development of harmonic structures. Iachimciuc quotes an incomplete folk source and incorporates this material into a variety of music styles and compositional techniques. Ciobanu's piece alludes to motivic characteristics of Moldova's folk music and imitates a traditional Moldovan folk instrument, the fluiet, but does not directly quote folk melodies. Finally, Kise just takes the meters of common folk dances and incorporates them into her own compositions.

In conclusion, one can see that Moldova continues to successfully integrate new cultural and artistic influences from outside its borders, while still maintaining a link to its own traditional culture and identity. The music of these four leading composers will serve as an example for future Moldovan composers to freely express themselves in new and innovative ways, while still maintaining their cultural identity thus, continuing a tradition which has served the music and arts of Moldova for seven hundred years.

Referințe bibliografice și note:

¹ Kise, Lyudmila. *High Expectations*. Österreichische Musik Zeitschrift, 2011: 57.

Sofia Gubaidulina's application of centricity and symbolic devices in the *Two Paths*, Concerto for two violas and orchestra (1999)

Rezumat

Centricitate și dispozitive simbolice

în *Two Paths*, Concerto for Two Violas and Orchestra (1999) de Sofia Gubaidulina

Studiul de față prezintă analiza materialului sonor din punct de vedere al centricității și al elementelor simbolice precum este motivul crucii în creația post-tonală semnată de Sofia Gubaidulina *Two Paths*, Concerto for Two Violas and Orchestra (1999). Analiza acestei creații demonstrează prezența consistentă a structurilor diadice, ceea ce realizează ideea centricității.

Cuvinte-cheie: centricitate, structură diadică, symbolism gestual, simetrie inversată.

Summary

Sofia Gubaidulina's application of centricity and symbolic devices in the *Two Paths*, Concerto for two violas and orchestra (1999)

This theoretical study is devoted to the analysis of pitch centricity and symbolic devices, such as the *cross* motive in Sofia Gubaidulina's post-tonal composition *Two Paths*, Concerto for Two Violas and Orchestra (1999). The analysis of *Two Paths* shows a consistency in the use of dyads as referential centric poles, which serve as an example of the principle of dyadic centricity.

Keywords: centricity, dyadic structure, gestural symbolism, inversional symmetry.

Sofia Gubaidulina (b.1931) is a composer from the former Soviet Union, whose musical aesthetics are deeply connected with religious ideas reflected in a wide spectrum of genres that she explored throughout her life. The stylistic features that characterize Gubaidulina's voice include gestural symbolism¹, heterogeneity arising from a mix of Western and Eastern traditions, a combination of tonal and atonal idioms and compositional techniques based on mathematical logic, all of which contribute to music that is at once avant garde and informed by her Christian spirituality.

Sofia Gubaidulina's late music shows instances of a very simple texture, or in other words a homogeneous texture, an aspect that I questioned and decided to look what is beyond this apparently simple texture and what is the composer's intention. Therefore, the sonic structure and the approach to symbolism in her two late orchestral pieces will be discussed.

For a close look I chose one orchestral piece written that has the theological idea, *Two Paths*, Music for two violas and orchestra (1999).

The idea of Dichotomy is well placed and explored in the *Two Paths*.

The concept of binary opposition has been represented as a significant thematic element through Gubaidulina's musical life. Many of her works treat the subject of dichotomy as the initial motif or premise. The titles indicating the contradiction are *Hell und Dunkel* (Light and Darkness) (1976), *Garden of Joy and Sorrow* (1980), *Pro et Contra* (1989), *Pari Dispari* (Even and Uneven) (1991), ...*The Deceitful Face of Hope and Despair* (2005). In addition, most of her works implicate an antithetical subject as the philosophical premise. Although the idea is not expressed directly, it defines the common narrative and overall characteristics of the music. The idea of dichotomy is based on Gubaidulina's theological vision, in which *heaven and earth*, the *divine and human* coexist as contradictory natures.

As it is well known, *dichotomy* refers to duality. For finding an explanation of dichotomy in this piece, I addressed the George Buelow's method for endowing numbers with symbolism. He used this explanation of numbers in Bach's works. Therefore, number *two* according to Buelow, has a long tradition as the center of trinity, and therefore traditionally has symbolized Christ. Number *two* is classified also as the mother of

all numbers and the female aspect. How the idea of *dichotomy* in the subject of the piece? First, the piece is written for two solo violas, which have a role of personification of the Biblical Mary and Martha, two contrasting characters. Here I use the term *dichotomy* as a comprehensive meaning that represents two opposing ideas: the *celestial and the earthy* as represented by Mary and Martha. The *dichotomy* or *binary opposition* is the most essential principle, which renders this music. In *Two Paths*, the two solo violas reproduce the antithesis between divinity and humanity, represented by the contrasting types of love of Mary and Martha. To demonstrate the opposite characteristics of the two parts, Gubaidulina applies an idiomatic device that is illustrated by geometric arrangement, one in a higher position and the other in a lower.

Secondly, the idea of Dichotomy is presented in the sonic content.

a) The structure of the texture in the soloists' parts is characterized by a contrasting registral setting. By presenting the upward and downward motion, each viola clearly defines their opposite natures in the beginning. b) Likewise many modern composers of post-tonal compositions Gubaidulina is concerned with questions of centricity a procedure that would integrate her pieces into coherent units. The inversional symmetry is a well matching technique to operate with contrasting registers. Gubaidulina wants to portrait the opposing characters, therefore by exploring the axes of inversion Gubaidulina operates with opposite poles. If we look closely at the contour of the soloists' texture, particularly in cadenza's we can notice a very clear opposite direction in their unfolding. A good example in this respect is the first soloists' Cadenza that occurs in Variation I (Ex. 1).

Example 1

Meno mosso ♩ = 60

58 S.Vla. 1 D#
S.Vla. 2 C

0/1 Axis

65 S.Vla. 1 G
S.Vla. 2 F#

6/7 Axis

S.Vla. 1 G# A Bb
S.Vla. 2 F E D#

prolonging F by means of G# with the function of chrom.upper neighbour

prolonging D# by means of E as chrom.upper neighbour

S.Vla. 1 B C
S.Vla. 2 D C#

prolonging C# by means of D as chrom.upper neighbour

Back to 0/1 Axis

This cadenza establishes the main dyadic structure of the piece, the C-C# which is most widely explored.

This study has shown how and to what extent Gubaidulina employs the idea of centricity in her orchestral work *Two Paths*. Thorough research into the pitch organization of each variation led to the formulation of the idea of dyadic centricity. The C-C# dyad, is used in registral symmetries among variations which place this dyad as the prevalent pitch formation of the piece. A good example in this respect would be variation V, the soloists' part. (Ex. 2).

Example 2

The way how Gubaidulina employs the important pitches, particularly the C-C# dyad on a large scale, demonstrate that the piece not only responds to the idea of centricity, but also creates the so called religious metaphor which in Gubaidulina's music is the *symbol of the cross*.

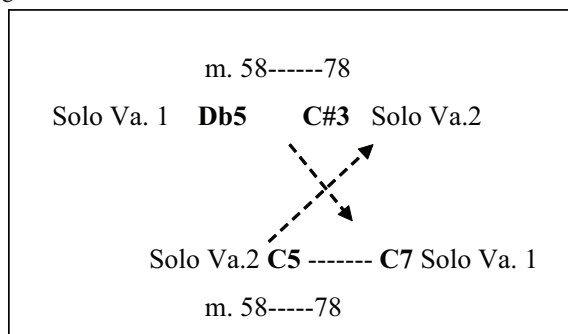
The realization of the symbol of the cross in several manifestations forms the essential dramatic design and climax of the work. This principle also applies to Gubaidulina's other compositions including *Two Paths*. In general, three ways of realizing the symbol of the cross occur in her works.

1. First is an instrumental crossing achieved by string glissandos, which visualizes the image of the cross;
2. Second is registral crossing performed by two contrasting parts, which creates geographical crossroads;
3. Third is melodic cross motif comprised of four notes, which shapes a cruciform.

Same dyadic combination C-C# that Gubaidulina explores in important section of the formal design is used to create the symbology of the *Cross*. The registral crossing performed by two contrasting parts, which creates geographical crossroads and the melodic cross motif comprised of four notes, which shapes a cruciform both forms presented in this piece.

The graphical representation of example 1 shows the first case of registral crossing. Over the span of twenty measures, both soloists realize a large-scale motion where the C-C# dyad is expanded over a range of four octaves.

This C-C# dyad becomes both the point of departure and arrival. The dyad begins the passage and expands the texture symmetrically by means of the "expanding edge, where everything converges on the axis notes. Thus, the large-scale voice leading that Gubaidulina achieves here is a registral crossing where viola 1 starts its path at Db5 (m. 58) and ends on C7 (m. 78), whereas viola 2 starts on C5 (m. 56) and ends on C#3 reinforced by the cello that plays a glissando from C#3 to C#2 (m. 78).



The second case of registral crossing occurs in Variation V. Here the soloists explore, and exchange opposite tessitura with each other. During this process of moving in opposite directions - viola 1, descending from C#7 to C3 and viola 2, ascending from C3 to C#7, they pass crosswise at bar 369-370 (Ex. 3).

Example 3

m.363 Viola 1

m.380 Viola 2

mm.369-370

Viola 1

Viola 2

Viola 2

Viola 1

The soloists' section in Variation I (mm. 58-78) showed a large-scale registral crossing involving the C-C# dyad. In Variation V, we come across the same phenomenon. In the second and third entrances, the soloists exchange tessituras. They depart from opposite registers at C7-C#3 (m. 353), meet in the same register at Db4-C4 (m. 370, Ex. 2), and cadence in opposite registers on C-C# (m. 379, Ex. 4). Thus, over a span of twenty-seven measures (mm. 353-379), Gubaidulina creates a symmetrical large-scale registral crossing in *Two Paths*.

Alexander Ivashkin Askew uses the term, a 'melodic cross motif' the semitone-related four notes (C-B-Db-C) in Gubaidulina's String Quartet No. 4 (1993) as „the figure of the cross”. In *Two Paths*, Gubaidulina utilizes the same melodic cross motif consisting of the same interval frame, E-F-D#-E which appears at the third entrance of the main motif in variation I (Ex. 5).

Example 5

Now, Gubaidulina invents another cross motif in *Two Paths*, which seems closer to the shape of a cross: the prime motif, E-F-A-E. This cross motif dominates

Example 4

shift to 1/2 - 7/8 axis

372 373 374 375

Vla. 1

Vla. 2

emphasized 7/8 pole voice crossing

376 377 378 379 380

Vla. 1

Vla. 2

back to 1-7 axis

Axis 1-7

the whole music as an essential rudiment both musically and thematically (Ex. 6).

Example 6



These four notes are presented earlier but start being roated by clarinets and the whole gorup of winds at measure 33 (which to me is another symbolic inerpertation of a number) (Ex. 7).

Example 7

Referințe bibliografice și note:

¹ Berry, Michael. *The importance of Bodily Gesture in Sofia Gubaidulina's Music for Low Strings*. In: *Music Theory Online*, 15 (Oct. 2009): 1.

Pianist Serghei Covalenco – the accents of creative activity

Rezumat

Pianistul Serghei Covalenco – schițe la un portret de creație

Acest articol este dedicat maestrului Serghei Covalenco, unul dintre cei mai vestiți muzicieni din Republica Moldova – pianist, șef catedră Pian în anii '80 ai sec. XX, profesor universitar, Artist Emerit al Republicii Moldova. El are mulți discipoli care le transmit noilor generații de muzicieni tradițiile și principiile profesorului drag.

În interpretările lui S. Covalenco predomină muzica, spiritul creației, intelectul profund, logica gândirii artistice – tot ce a fost remarcat de mai mulți contemporani –, și anume bogăția uimitoare a culorilor muzicale ce depășește posibilitățile pianului cu coadă obișnuit, asemănătoare vocii omenești. Nu în zadar S. Covalenco a introdus în uz termenul vocal „de a intona la pian”. Libertatea admirabilă a interpretării i-a dat un caracter de meditație filosofică narațiunii emoționate, ceea ce îi captiva pe ascultători. Toate aceste calități îl făceau pe S. Covalenco unul dintre cei mai buni interpreți ai creațiilor romantice.

Cuvinte-cheie: Serghei Covalenco, pianist, profesor, catedra Pian, interpret, maestru de concert, Artist Emerit, muzică de cameră, creațiile compozitorilor din Republica Moldova, discipoli, școala pianistică.

Summary

Pianist Serghei Covalenco – the accents of creative activity

This paper is about one of Moldova's brightest musicians – Mr. Sergey Covalenco, a famous pianist, performer, Head of Piano Department in the Academy of Music, Theatre and Graphic Arts during the 1980-s, university professor, Distinguished Artist of the Republic of Moldova. His talent is recognized by many outstanding musicians. He has trained a lot of gifted pupils, who continue the traditions and principles of his school and share their knowledge with future generations.

The focal point of Serghei Covalenco's performance interpretations is music, the spirit of the piece, thorough understanding, logic of artistic thought and most certainly the surprisingly broad sounding range that is similar to human voice and by far exceeds the potential of an ordinary piano – i.e. all the aspects pointed out by many contemporary critics. It is Serghei Covalenco who was the first to apply the vocalism-related term 'to intonate' to piano performance. A surprising freedom of his performance could give it the aspects of philosophical thought and exciting story that fascinated and charmed the audience. All those qualities made Serghei Covalenco one of the best interpreters of romantic music.

Keywords: Sergey Covalenco, pianist, performer, Piano Department, brightest musician, accompanist, Distinguished Artist, chamber music, creations of Moldavian composers, public activity, gift, pupil, future generation, pianistic school.

While analyzing extraordinary phenomena in a nation's culture - and in particular phenomena relating to the nation's most outstanding representatives – an effort should be made to understand their sources and bring to light their unique features and their impact on subsequent generations. First of all, an accent should be made on artists who have discovered and created new directions, developing music as an art by their efforts and achievements in the relevant areas. An example of such an artist, a musician who heralded the golden age of Moldova's performing art is Mr. Serghei Covalenco, a pianist, professor, Distinguished Artist of the Republic of Moldova. Having come to know an outstanding talent, one is invariably curious about its sources, the beginnings,

and the initial impulse that has aroused an interest in music. According to Serghei, the future pianist's first musical impressions were due to the vocal performance of Maria Callas, an outstanding opera diva adored by Serghei's sister. His elder sister was collecting recordings of this brilliant opera singer and often listened to them together with her brother. He remembers outstanding vocalisms and operas which he could hear at home since the first years of his life; as a little child, he started loving music immensely because his first experience with it was listening to brilliant vocal performances. Search of other musical impressions was a logical consequence. Radio was the only available alternative source of music in the small provincial town of Nisporeni where Serghei

Covalenco was born on 03.11.1948 so the young musician was purposefully searching and listening to broadcastings of classical concert performances.

After the family moved to a somewhat larger town of Cahul, Serghei went to music school to continue his studies of music. The boy's self-motivation prompted him to go to school each day as early as at seven in the morning to do his piano practice because there was no piano at his parents' at that time. He was performing a large number of pieces from piano scores available from the school library. That was his way to expand knowledge of classical music and to improve his skills of performing and reading music from the score. A leading professor, Head of Piano Department in the Chisinau Conservatoire, Alexander L. Sokovnin noted the talented boy during a festival of Moldova's music schools. The professor suggested to the young pianist's parents that the boy move to Chisinau and join E. Coca Secondary Specialized Music School. The young pianist's professional development continued in Chisinau where he had auditions with two outstanding professors and musicians - V. Levinzon and A. Sokovnin. Luckily Serghei's mother, who could see and understand her son's unique talent at an early stage, followed her intuition and chose Alexander Sokovnin as his professor, thus giving the young pianist's training a decisive turn for the better. A. Sokovnin's teaching method was dramatically different from the generally accepted approach to teaching piano. Serghei's professor received his musical training at N.A. Rimsky-Korsakov Conservatoire in St. Petersburg; his teacher had been Leonid Nikolayev, an outstanding pianist and professor of piano practicing a unique approach to development and training of young musicians. Leonid Nikolayev used to say that *„a school can only put the musician on rails and it is up to the musician himself which direction he chooses to take in his further career”* [2, page 40]. Leonid Nikolayev believed it to be his duty as a teacher to give a foundation for the student to build on. Training yields fruit solely where a desire is engendered in the student to look for further knowledge and he has been assisted in developing adequate skills to master it. Artur Schnabel, an outstanding Polish-Austrian pianist and composer, shared Leonid Nikolayev's views by saying that *„the professor should open the door and it is up to the pupil to go into it”* [5, page 138]. A similar idea can be found in Boleslav Yavorsky's work, *„It is necessary to teach the basics as a general direction for each student to be able to choose his own road independently”* [4, page 39]. While developing his

gifted pupil and sharing experience and knowledge with him, Alexander Sokovnin made main emphasis on cultivation of the performer's culture adequate to understand and interpret the performed piece, of culture that gives the priority to artistic interpretation rather than technical drill in practice and places an accent on aesthetic aspects in any component of performing techniques. Alexander Sokovnin used to say that a professor should avoid turning into a coach; he should not try and make his student's task easier where the student can manage on his own; the professor should teach his students proper ways to learn. A true professor should not frighten his student away with too much criticism; rather, he should allow the performer freedom of expression and expand his student's horizons, cultivating in him love of painting, literature, drama, opera, and chamber performance. As early as in the 8th year of E. Coca ten-year music school (which Serghei Covalenco left in 1966), the young musician took a great interest in performing operas and symphonic music from clavier. He was studying the clavier for *Eugene Onegin*, an opera by Pyotr Tchaikovsky, during lessons as well as during breaks between lessons. He was captivated with this opera so much that he was hardly noticing anything around him. He was in love with music as such, without focus on individual composers. He was happy to provide accompaniment to any instrumentalist – a clarinetist, a violinist or a cello performer. There were many instrumentalists in the boarding school where he lived at that time; he never refused to accompany their performance, which is an indication of his kindness, responsiveness and broad-mindedness. His personal touch as a performer of romantic pieces was commented upon very often. His hands with pointed fingers were ideally suited for playing pieces by Frederic Chopin, Johannes Brahms, and Robert Schumann. Film Director B. Konunov wrote in his article *„A Musician is Born”* about these pointed fingers that *„were fluttering excitedly in their rush along the way the wonderful tune was taking them. These hands were quivering in excitement, elation and grief. They revealed Serghei's inner self – that of a downright romantic dreamer given to reflection”* [3, page 76]. In 1966 Serghei Covalenco won the first prize at Moldova's national competition of young performers. Critical reviews were commenting on the pianist's vivid personal performing touch, *„The reverent spirituality, an amazing emotional touch, and unusual sincerity of performance are this talented performer's specific characteristics that produce a lasting impression”* [3, page 78]. The audience was

particularly moved by his concert performance of Alexander Scriabin's *Etude* (op. 42 No. 5) and Nikolai Medtner's *Sonata-Reminiscenza*. The choice of these particular pieces by Professor Sokovnin's student demonstrated the professor's fondness of the Russian piano music and of Alexander Scriabin's pieces in particular; the professor had been performing them himself with great skill and spirit. The sincerity of Serghei Covalenco in his performance of Nikolai Medtner's *Sonata-Reminiscenza* brought tears to the eyes of many people in the audience. That was a lifetime experience. Subsequently, when Serghei was already a student of the Chisinau Conservatoire, he was singled out for his performance of Johannes Brahms' *Concerto no. 1 in D-minor* in the 3rd round of M.K. Čiurlionis international competition in Vilnius in 1968 where he won the third prize. The next stage of his development as a performer was his participation in the Soviet Union's Inter-Republican International Competition of Pianists held in Chisinau in 1969; Serghei Covalenco won the first prize there.

Professor Sokovnin paid much attention to performance and recording of pieces by Moldovan composers. The Music Academy's audio library includes recordings of his performances of Leonid Gurov's *Children's Suite for piano*; Vassily Zagorsky's *Sonata No. 1*; Solomon Lobel's *Lyrical Dance, Lullaby, Haiduk Dance, Story*; A. Stircea's *Romantic Suite, Scherzo, Song at the Cradle*. His performances can be considered a standard; they are characterized with high interpretation culture, clarity and in-depth understanding of the piece, romantic expressivity, and a refined and colourful sound. That is why his students had an inbred fondness of performing piano pieces of Moldovan composers.

When Serghei Covalenco was taking part in diverse competitions of performers, he included Moldovan music, such as Semyon Lungul's *Capriccio, Masks*, Vassily Zagorsky's *Etude Impromptu, Lullaby*, and A. Stircea's *Preludes* in his program.

Performing of piano pieces by Moldovan composers was a mandatory component of year-end exams for piano students at the conservatoire. Popularization of this music resulted in the demand for more new pieces to be created by Moldovan composers. Piano professors used to enter into creative alliances with individual composers. Such alliances were an incentive for creation of new pieces. Quite frequently a composer used to create a new piece intended specifically for a particular performer. Such performers included G. Strahilevici, A. Sokovnin, V. Levinzon, L. Vaverco, Serghei Covalenco, R. Seinfeld,

and A. Palei. They were performing pieces created by members of the Composers' Union of Moldova in many concerts and were the first to perform many a new piece. Subsequently they edited and compiled multiple collected volumes of scores for piano. At a later stage, in 1988 the creative alliance between V. Levinzon and Serghei Covalenco brought to life several collected volumes of scores for piano that included the most popular Moldovan pieces, such as A. Stircea's *Preludes, Improvisation and Toccatina*, V. Rotaru's *Impromptu*, G. Mustea's *Joc haiducesc, Popas în Codru*, Vassily Zagorsky's *Malaghenia*, C. Rusnac's *Prelude*. These collected volumes of scores demonstrated the compilers' fondness of romantic music and Serghei Covalenco's influence on selection of the performer's expressive means. These scores are abundant in notes for performers, such as *tempo rubato, capriccioso, molto accelerando, passionato, risoluto, appassionato, espressivo, cantabile, dolcissimo*. This performance interpretation reflects the compiler's creative urge and musical imagination, inspiring young musicians with desire to learn more about the concerned piece and to include it in their concert repertoire.

Serghei Covalenco was under significant influence of Ms. Olga C. Silkina, Associate Professor, Head of Accompanist Skills Department and his professor of accompanist skills. Ms. Silkina graduated from the Odessa Conservatoire in the piano class and was employed as an accompanist with the Odessa Opera for several years after graduation. She was an extremely knowledgeable musician with a vast experience with opera music; she was sharing her extensive knowledge of opera, vocalism and instrumentalism with her students and expanding their horizons in multiple directions. When she taught Serghei Covalenco, they used to analyze a different operatic fragment at each lesson and determine the piece's tempo, character, style and orchestration, dwelling on the range of expressive means and voice part specifics. They were working intensively and with dedication to master an extensive repertoire; furthermore, the possibility to learn from an outstanding and erudite musician and professor, such as Ms. Silkina, had an overall positive impact on the performer. Ms. Silkina maintained creative and friendly ties with Sviatoslav Richter, a great Russian 20th century pianist with whom she had had a chance to work as a young post-graduate accompanist at the Odessa Opera. In all likelihood, it was mainly through her that Sviatoslav Richter became Serghei Covalenco's favourite pianist and performer.

Sviatoslav Richter often gave concerts in Chisinau during 1960-s and 1970-s. Each time the concert hall was packed to capacity with those who wanted to hear the great musician's live performance. Subsequently Serghei Covalenco was purposefully visiting Moscow to go to Richter's concerts and invariably attended Richter's concerts in St. Petersburg during 1971-1975 when he was taking an assistantship-internship course under Professor P. Serebryakov, student of L. Nikolayev who was the founder of the Leningrad (St. Petersburg) pianism school.

In 1975 Serghei Covalenco became a professor of Piano Department with the Chisinau Conservatoire, infusing new young blood in the Department's function to train professional musicians. In parallel the young professor was pursuing his performer career. Soon after he joined the Conservatoire a well-known violinist and Head of the Strings Department Alexander Causanschi proposed their giving joint concerts. The pieces chosen by A. Causanschi for the concert were Johannes Brahms' *String Sonatas*; the pianist was happy to approve this choice and thus they launched into their joint creative career. Serghei Covalenco recalls that on multiple occasions he listened to recordings of Johannes Brahms' *Sonatas* performed by diverse musicians at A. Causanschi's place and they had heated analytical discussions about these recordings. The next stage was to record their own performance and to analyze the recording. That way the two talented musicians were looking for the most sincere performance of their favourite pieces. Their concert was an astounding success. Their creative cooperation and friendship continued for many years. The word about the talented pianist who could be an accompanist as well as solo performer was quick to spread through the Conservatoire. Many instrumentalists and vocalists proposed joint concerts to the gifted pianist. During his concert career Serghei Covalenco collaborated on a friendly footing with many prominent Moldovan artists, such as Evgheni Verbetchi, Ion Josan, Mihail Muntean, Svetlana Strezeva, Svetlana Bodiul, Efim Bogdanovschi. Many people still remember well the chamber music concerts given by Serghei Covalenco jointly with E. Verbetchi at the Chisinau Organ Music Hall; the program included Johannes Brahms' and Leonard Bernstein's *Sonatas* and Mikhail Glinka's *Trio Pathétique in D minor* performed jointly with S. Vrincean (bassoon). Pavel Usaci, Distinguished Artist of Moldova, wrote about one of these concerts given on 17 May 1986 [1, page 24], „The both masters demonstrated truly miraculous performance skills

during that concert. The concert showed vividly the performers' main strengths – excellent school, high professionalism, outstanding musical talent, well controlled expressiveness, wisdom, clarity, and organized approach – i.e. the characteristics of a true master”. Subsequent concerts given jointly with E. Verbetchi included Paul Hindemith's *Sonata* and Igor Stravinsky's *Histoire du soldat*. Serghei Covalenco's solo concerts were similarly unforgettable; their program included Robert Schumann's *Études symphoniques* and *Humoreske in B-flat*, Frederic Chopin's *Ballades no. 3 and no. 4*, *Scherzo no. 3*, Ludwig van Beethoven's *Piano Sonatas no. 1, 3, 11 and 15*, Johannes Brahms' *Intermezzos* (op. 76, 116 and 118). Serghei Covalenco gave a concert at the Chisinau Organ Music Hall jointly with the well-known viola player (altist) T. Zimmerman, performing, among others, Jules Massenet's *Meditation*, Franz Schubert's *Arpeggione Sonata*, Johannes Brahms' *Sonata no. 1*; the recordings of these pieces are part of the Moldovan TV & Radio's 'golden audio library.' Also part of that library are the recordings of Serghei Covalenco performing Robert Schumann's *Waldszenen*, Carl Maria von Weber's *Grand duo concertant for bassoon and piano* (jointly with E. Verbetchi), Richard Wagner's *Tannhäuser Trio* (jointly with E. Buzila and N. Stolearceuc), Ludwig van Beethoven's *Triple concerto for violin, cello, and piano in C major* (jointly with N. Hosi and I. Josan), Victor Khodyashev's *Trio for violin, piano and cello* (jointly with A. Causanschi and N. Tatarinov).

According to Serghei Covalenco, in concerts he often performed certain pieces by Moldovan composers, such as St. Neaga's *Preludes, Basarabeasca, Joc*; S. Lungul's *Hora, Capriccio*; V. Zagorsky's *Lullaby, Etude Impromptu, Rhapsody for violin, two pianos and percussion* jointly with A. Causanschi (violin), S. Forosteani (piano), with D. Goia as conductor; L. Gurov's *Lullaby*; A. Stircea's *Preludes*; S. Lobel's *Poem*; C. Rusnac's *Prelude*. In October 1991 he performed B. Dobossarsky's *Trio* jointly with I. Josan and S. Duja in Iasi. In April 1986 he performed A. Sochireansci's *Sonata* in the Pillar Hall of Unions in Moscow. In February 1976 he played D. Chitenco's *8 piano pieces* and *Sonata for piano and oboe* during the young composers' festival in St. Petersburg. Serghei Covalenco recorded love songs to lyrics by well-known Romanian and Moldovan poets at the Moldovan TV & Radio jointly with the famous Moldovan soprano Maria Biesu and the chamber orchestra conducted by A. Samoila. These recordings formed the basis for a TV documentary. In 1991 Serghei Covalenco took part in the 'Evening with

the composer E. Doga' Event where he performed E. Doga's *Love Song*, *Scherzo* and *Ballad* jointly with I. Josan. This latter solo singer was also involved in Serghei Covalenco's multiple concerts to perform A. Stircea's *Sonata-Ballad for cello* and V. Rotari's *Love Song*. In vocal concerts Serghei Covalenco performed as accompanist V. Rotari's *Love Songs* to Eminescu's lyrics *Cand amintirile...*, E. Doga's *Love Songs* to M. Eminescu's lyrics *De-asi avea...*, G. Mustea's *Love Songs* to G. Vieru's lyrics *Trei mari iubiri* (with vocal solo by M. Muntean). Serghei Covalenco also performed pieces by Moldovan composers during concerts given in France, Germany, USA, Brazil, Portugal, Bulgaria, and Tunisia. The Moldovan national music and in particular S. Neaga's *Bsarabeasca*, *Joc*, S. Lungul's *Hora*, *Capriccio*, V. Zagorsky's *Lullaby* was received by the audience very well.

The focal point of Serghei Covalenco's performance interpretations is music, the spirit of the piece, thorough understanding, logic of artistic thought and most certainly the surprisingly broad sounding range that is similar to human voice and by far exceeds the potential of an ordinary piano – i.e. all the aspects pointed out by many contemporary critics. It is Serghei Covalenco who was the first to apply the vocalism-related term „*to intonate*” to piano performance. A surprising freedom of his performance could give it the aspects of philosophical thought and exciting story that fascinated and charmed the audience. All those qualities made Serghei Covalenco one of the best interpreters of romantic music and primarily of pieces by F. Chopin, R. Schumann, and J. Brahms. He was continuously in search of new colours and musical impressions; he was eagerly exploring opportunities to liaise with well-known musicians in diverse directions. He took several advanced training courses at the St. Petersburg Conservatoire (under professor A.I. Ikharev, 1981) and Moscow Conservatoire (under professors L.V. Roschina, L.N. Vlasenko, M.S. Voskresensky in 1985 and one more time under professors M.A. Smirnov and V.N. Chachava in 1988). Making good use of their support and guidance, C Serghei Covalenco additionally expanded his horizons and became a mature pianist. During 1981-1993 Serghei Covalenco was heading the department of piano and accompanist skills. He was combining his career as a performer with that of a professor and administrator. He taught and gave a start in life to many pianists, such as S. Forosteani, V. Tusmalova, I. Lutenco, I. Hatipova, A. Socolova. S. Jar who have become brilliant performers and prize-winners of diverse

international competitions and who are continuing with their performing and academic career. Serghei Covalenco is an authority in music and therefore he is often invited to be on the jury of diverse musical contests and to give master workshops. Listed below are some of the conservatories where he delivered master-classes and workshops for professionals: Uzbek Conservatoire (Tashkent, 1988), Uz. Gajibekov Azerbaijan Conservatoire (1990, 1991), Kazan Conservatoire (1991), J. Enescu Academy of Music (Bucharest, 1992), D. Lipati International Conference (Constanta, Romania, 1992), XVI Curso International de Verão Brazilia (Brazil, 1994), Universidade Catolica do Porto (Portugal, 2003, 2004), Academy of Music, Theatre and Graphic Arts (Chisinau, 2011, 2012).

He was invited more than once to be on the jury of international competitions held in Minsk in Belarus (1980, 1992); Vilnius in Lithuania (1982); Riga in Latvia (1984, 1989); Kazan in Tatarstan, Russia (1991); Chisinau in Moldova (1995, 1997, 1998); Khmel'nitsky in Ukraine (1992).

Serghei Covalenco's performing and professorial work was duly acknowledged by the Government of the Republic of Moldova: in 1989 he was awarded the title of a Distinguished Artist and the academic degree of Associate Professor; he became a full Professor in 1992. The second half of Serghei Covalenco's creative life was connected with work outside Moldova - in Brazil (1993-1995) and Portugal (since 1998). He is currently a professor of piano at the Arts Department of Universidade Catolica do Porto in Portugal. He has not terminated his performing career, taking part as a solo pianist and as an accompanist in concerts of diverse vocalists, instrumentalists and professors of music. He is also working in his home country as a consulting professor at the piano department, giving advice to young musicians who are students and undergraduates. His lectures are a revelation for students, bringing to light new facets and directions in understanding and mastering the secrets of performing. It is believed that performing musicians are not particularly fond of writing methodology and research papers. However the nature of their professorial activities makes them use words and commit these words to paper. Serghei Covalenco does not do it often. He wrote a piece titled „*Applying Hans von Bülow's key piano teaching principles in teaching of piano in the contemporary Soviet Union*” in the collected volume „*Piano Theory, History and Methodology*” that appeared in Chisinau in 1991. The writer provides an in-depth and thorough analysis

of the great pianist's artistic work and contribution in the development of piano performing art. The paper focuses on Hans von Bülow's significance as an educator and promoter of the music by R. Wagner, J. Brahms, P. Tchaikovsky that were hardly known in his time. According to records, Hans von Bülow performed L.V. Beethoven's *Sonata no. 29*, one of the great composer's most complicated pieces, twice in the same concert, thus demonstrating an

intense desire to bring complex piano pieces of that kind closer to the audience. The epigraph chosen by Serghei Covalenco for his paper deserves special mention because it reflects the writer's ambition and life objective, „*I have invariably been against misuse of the term 'artist' to describe brilliant performance – irrespective of the direction chosen by the musician. An artist is the person who has dedicated his total life to Art*” [4, page 138].

Referințe bibliografice și note:

¹ Verbetchi, E.. *In works and memoirs of his contemporaries*. Chisinau: Prut International, 2006 (Russian title: Вербечкий, Е.. *Статьи, воспоминания современников*. Кишинэу: «Prut International», 2006).

² Nikolayev, L.V.. *In works, memoirs of his contemporaries and letters*. Leningrad (St. Petersburg): Sovetsky Compositor, 1979 (Russian title: Николаев, Л.В.. *Статьи воспоминания современников, письма*. Ленинград: «Советский композитор», 1979).

³ Stolear, I.. *Sokovnin A.L.* Chisinau: Pontos, 2008 (Russian title: Столяр, И.. *А.Л. Соковнин*. Кишинев: «Pontos», 2008).

⁴ Finkelberg, N.. *B.L. Yavorsky on performing*. In: *Muzykalnoye Ispolnitelstvo*, Almanac, Volume 10, Moscow: Muzyka, 1979 (Russian title: Финкельберг, Н.. *Б.Л. Яворский об исполнительстве*. В: *Музыкальное исполнительство*, Вып. 10, Москва: Музыка, 1979).

⁵ *My Life and Music* by Artur Schnabel (in Russian translation). In: *Ispolnitelskoye Iskusstvo Zarubezhnykh Stran*, Almanac, Volume 3, Moscow: Muzyka, 1967 (Russian title: *Исполнительское искусство зарубежных стран*, Вып. 3, Москва: «Музыка», 1967).

Premise și factori ai modernizării repertoriului vocal al muzicii populare / tradiționale în Basarabia interbelică: dialog cultural, folclorizare și indigenizare a creației urbane

Rezumat

Premise și factori ai modernizării repertoriului vocal al muzicii populare / tradiționale în Basarabia interbelică: dialog cultural, folclorizare și indigenizare a creației urbane

Studiul dezvăluie mecanismul și direcțiile de acțiune ale proceselor de inovare și modernizare a repertoriului vocal tradițional din Basarabia interbelică, în contextul racordării la dialogul cultural național și european. Autorul evidențiază premisele istorice, factorii și actorii sociali, sursele și resursele etapei a doua a modernizării vieții culturale naționale din anii 20-40 ai secolului al XX-lea, caracterizată prin intensificarea fluxului de valori culturale dinspre marea societate urbană spre mica comunitate rurală. Este propusă noțiunea de „rețea corporativă de creație urbană”, ca element al industriei culturale. În baza materialelor din arhivele instituționale și cele personale, sunt examinate șase genuri sau specii noi, asimilate în repertoriul vocal al satelor din Basarabia, astăzi – Republica Moldova: cântecul ostășesc, cântecul de recruți, cântecul liric de stilizare folclorică, cântecul teatral, romanța populară, cântecul popular în prelucrare corală apuseană.

Cuvinte-cheie: muzică tradițională, repertoriu vocal, genuri, modernizare, urbanizare, folclorizare, rețea corporativă de creație urbană, Maria Tănase, cântec ostășesc, cântec de recruți, cântec liric nou, cântec teatral, romanță, cântec popular în prelucrare corală, Basarabia interbelică.

Summary

Assumptions and factors of modernization vocal repertoire of folk / traditional music in interwar Bessarabia: cultural dialogue, folklorization and indigenization of the urban creation

This study point out the mechanism and the basic direction of innovational processes, in context of connecting regional musical life to national, European and world cultural dialogue. The author highlight the historical premises, factors, and social actors in 2nd modernization stage of national cultural life from second to fourth decades of XX century, who's characterized by intensification of cultural values flux from great urban society to little rural community. It is proposed the notion of „urban corporate creative network”, as an important element of cultural industry. Analyzing the basic archive materials, the author investigate six main new musical genres or species, assimilated in vocal rural repertoire from Bessarabia, today's The Republic of Moldova, that is: the soldier song, the recruiting song, the folk polished lyrical song, the folk romance, the western harmonized choir song.

Keywords: traditional music, vocal repertoire, genres, modernization, urbanization, folkloric assimilation, urban corporate creative network, Maria Tănase, soldier song, recruiting song, folk polished lyrical song, romance, western harmonized choir song.

Perioada interbelică marchează o etapă importantă și deosebit de prolifică în procesul de primenire a vieții sociale din Basarabia pe toate planurile. Încorporată politic Statului Român, după actul Unirii din 1918, partea de est a Moldovei, de curând emancipată de sub dominația țaristă, va cunoaște din plin efectele racordării la noul val de modernizare economică, socială și culturală la nivel național, în contextul tendinței de sincronizare cu evoluția generală a Occidentului, de racordare la valorile civilizației europene.

Ascensiunea rapidă a economiei de piață, dezvoltarea antreprizei capitaliste au favorizat, cu deosebire în prima jumătate a secolului XX, o amplificarea a dialogului cultural dominant, orientat, dinspre centrul cultural și politic al țării spre noile regiuni-periferii, dinspre marea societate urbană spre mica comunitate rurală. Capitala, orașele mari și porturile țării, au devenit, după E. Lovinescu, centrele prin care se absorbea „șuvoiul tuturor înnoirilor”¹.

Dinamizarea dialogului efervescent și continuu, impus socialului și culturalului ca și consecință

obiectivă a dezvoltării economicului de tip capitalist, a avut o influență semnificativă și asupra modului de viață, asupra comportamentelor și tradițiilor culturale ale tuturor componentelor societății românești de la acea vreme, inclusiv asupra comunităților rurale, țărănești. Deși prevalente demografic (cca 85% din totalul populației), bazate preponderent pe o ordine patriarhală, acestea nu s-au putut sustrage, totuși, tendințelor globale de modernizare prin europenizare și urbanizare a societății naționale per ansamblu, în al cărui cadru social, cultural și economic se produceau și își negociau modul lor de viață. Astfel, mecanismul înnoirilor se va răsfrânge, în mod legic și obiectiv, și asupra comunităților țărănești din Basarabia, asupra obiceiurilor și tradițiilor acestora, asupra evoluției muzicilor rurale tradiționale.

În general, anii '30 au constituit o perioadă deosebit de încinsă a confruntării dintre două mari curente de opinie vizând destinul României pe calea modernizării. Primul, unul radical, reprezentat de concepțiile lui Eugen Lovinescu și Const. Rădulescu-Motru, era expus în paginile revistelor „Sburătorul” și „Ideea”. El susținea necesitatea racordării „radicale” a României la setul de valori europene prin adoptarea modelului European în cultură, prin „importația integrală și fără refacerea treptelor de evoluție ale civilizației popoarelor dezvoltate”, având ca bază legea sincronizării și imitației². Al doilea, unul mai conservator, situat în opoziție, bazat pe concepțiile lui Nichifor Crainic, expuse în paginile revistei „Gândirea”, promova tradiționalismul, ideea preeminenței specificului autohton, principiul etnicismului și ortodoxismului, fiind astfel un curent esențialist, refractar modelului cultural european. În Basarabia interbelică, viziunea tradiționalistă era împărtășită, în bună parte, de programul revistei „Viața Basarabiei”, la care colabora și Nicolai Costenco. Militând activ pentru regionalism în literatură și propagând misticismul „ca trăsătură esențială a sufletului românesc basarabean”, acesta pune accentul pe imaginea idilică, conservatoare și patriarhală a țăranului, el fiind privit „ca model de homo ethicus”, ca salvator și protector unic al neamului³. O poziție distinctă aveau însă sociologii și folcloriștii, grupați în jurul Școlii lui Dimitrie Gusti din București, bine cunoscută pe plan național și recunoscută pe plan internațional. Îndeaproape familiarizați cu realitățile de pe teren, specialiștii descopereau, zi de zi, contrariul: o viață rurală dinamică, marcată de mutații profunde în domeniile social-economic, estetic și al mentalului colectiv.

Relevante în acest sens sunt observațiile folcloristului Petre Ștefănuță, directorul filialei Chișinău

a Institutului de Cercetări Sociale al României. Apelând la datele numeroaselor campanii monografice din teritoriu, cercetătorul reține expres faptul că, în general, repertoriul muzical al satelor era supus unui proces intens de urbanizare și că acesta nu rămânea cu mult în urmă față de cel de la orașe în ceea ce privește noutățile. Vechile tarafuri lăutărești (cu vioară, țambal, cobză, fluier și/sau nai) erau înlocuite sau asimilate treptat de noile formații populare, fanfarele țărănești, foarte populare în Basarabia interbelică. Membrii acestor fanfare, unii școlarizați în formațiile regimentelor militare și cunosători ai notației muzicale, mânuiau abil instrumentele aerofone europene (trombonul, clarinetul, fligornul, flautul, trompeta etc.). O sursă importantă de inspirație pentru repertoriu erau cântecele noi, învățate, cum menționează autorul, „după plăci de patefon”. Grație răspândirii rapide a inovațiilor tehnice, a aparatelor de reproducere a sunetului, a gramofonului, patefonului, a producției discografice, dar și a radioului, preluarea directă a noutăților muzicale devenise accesibilă și mediului rural. Astfel, prin intermediul lăutarilor, diversele cântece și romanțe românești, scrise de compozitori pe ritmurile europene (de vals, polcă, cadril), nord-americane și latino-americane la modă (de foxtrot, tango, rumbă), prindeau viață pe la „serbările culturale” de la țară, din școlile și „casele naționale” (căminele culturale), pe la „balurile intelectualilor”, dar și pe la „horele din sat”, unde erau foarte solicitate, mai ales de tineret. Abia reușeau lăutarii să învețe o melodie, ca apărea o alta nouă, pe care flăcăii le-o solicita. În special, erau în vogă melodiile de tangou: Mă-ntâlneam sâmbătă seara, Căsuța albă, Creola, Zaraza, O singură stea, Iubesc femeia, care se cântau cu cuvinte, ca la oraș⁴.

Pe la răspântia anilor '20-30, se născuse, așadar, o nouă lume țărănească, în care elementele civilizației moderne (școala, scrisul, inovațiile tehnice, mașinile, mijloacele de transport, calea ferată, radioul, aparatele de reproducere a sunetului, discul de gramfon, noile instrumente muzicale europene) prindeau un contur din ce în ce mai clar, influențând încet, dar sigur și în profunzime, conținutul, structura și morfologia întregii vieți culturale rurale, considerată altădată, de către iconodulii etnografiei romantice și mitologizante, ca fiind unicul focar, generator, depozitar și furnizor de valori ale culturii orale spirituale, intangibile, imateriale. Muzicologul Constantin Brăiloiu, temerarul unor ample campanii de colectare a folclorului cu fonograful, începând cu anul 1928, pe întreg cuprinsul țării, inclusiv în terenul basarabean, descoperă „o nouă generație de țărani ce s-a ivit” în

România la acea vreme. El constată apariția unui „stil muzical modern”, prin care „uimitorul instinct al colectivității țărănești a topit elemente de tot felul într-o sinteză neașteptată”. *„La întâlnirea vechii lumi fără alfabet cu lumea nouă a cărții și a mașinii se desfășoară în societatea noastră rurală un proces spontan neașteptat: o îndoită sforțare de asimilare și de integrare, care încearcă, pe de o parte, să cuprindă attributele civilizației moderne în cadrele tradiției, iar pe de altă parte, să lungească viața tradiției, silind-o să îmbrace formele civilizației moderne”*. În fundamentala sa lucrare *Viața muzicală a unui sat*, dedicată cercetării repertoriului din Drăguș (județul Făgăraș, sudul Transilvaniei), în perioada anilor 1929-1932, autorul constată prezența vizibilă a unor transformări importante în sânul tradiției, printre care *„proliferarea unei muzici noi din Regat...o schimbare rapidă a esteticii, simptomatică mai cu seamă printre cei tineri”*⁶. Un rol important în procesul de primenire a vieții culturale de la sate provenea, efectiv, din învățământul primar și din cel normal-primar obligatoriu, introdus în premieră prin Legea din 24 iulie 1924, el reprezentând temelia întregului edificiu al culturii românești⁷. În acest proces își aducea aportul și fenomenul migrației interne, dictat de necesitatea căutării unui loc de muncă, de satisfacerea serviciului militar, dar și de efectuarea studiilor profesionale, universitare, direcția deplasării fiind deseori orientată spre capitală și spre cele mai importante centre urbane ale țării. Pătura inteligenței devenea tot mai consistentă și activă, iar pedagogii, proaspăt absolvenți ai școlilor românești, aduceau pe la sate noutățile culturale. O influență irezistibilă asupra provinciilor exercita, în special, Vechiul Regat. În rezultatul modernizării treptate a vieții pe toate planurile, repertoriul muzical al comunităților rurale se transforma, fiind supus unei hibridizări continue. Delimitarea categoriilor sale devenea, cum remarcă însăși Brăiloiu, tot mai problematică. În practica cotidiană, vie, cântecele vechi, locale, considerate a fi „autentice”, erau puse alături de cele mai noi, „stilizate” sau de origine „savantă”, toate formând corp comun la rubrica „actualitate”, iar riturile, altădată principalul scut și totodată barometru al conservării tradiției rurale, „se împăcau ușor cu adaosurile livrești”⁸. Procese similare se produceau în toate provinciile țării, inclusiv în Basarabia.

Emblema stilului muzical popular modern o constituiau așa-numitele „cântece convenționale”, plăsmuite „pe o țesătură rurală”, fiind cântece pur lirice, larg răspândite pe întreg teritoriul țării, majoritatea provenind din Vechiul Regat și purtând pecetea creației noi a geniului țărănesc⁹. Sub aspectul structu-

rui muzicale și a celei poetice, cântecele convenționale reprezentau un fel de „producții bastarde”, hibride sau corcote, create la oraș pe o substanță populară stilizată. Amploarea stilizării varia la extrem și mergea „de la alăturarea artificială a aceleiași melodii la aceleași versuri, până la compoziții în manieră bucolică, sau, în alți termeni, de la limitele artei populare până la marginile celei savante”, de autor¹⁰. Deosebit de atractive, dotate cu o mare forță de penetrație, aidoma romanțelor, cupletelor de revistă și refrenelor urbane, ele se pretau lesne împrumutului și asimilării. Odată pătrunse în registrul preferințelor estetice ale săteanului, cântecele populare moderne din marea societate urbană erau preluate și integrate în repertoriul micii comunități rurale. Tradiția locală le oferea un loc special, realizându-se astfel o „deschidere culturală” și o restructurare a întregului sistem de genuri muzicale.

O bună parte din cântecele populare moderne românești constituia opera de prelucrare, imitație și stilizare a folclorului național, realizată de veritabile rețele corporative de creație urbană, constituite din agenți și factori ai pieței culturale a vremii, printre care: compozitorii, textierii și cântăreții populari, instrumentiștii profesioniști, lăutarii, tarafurile, formațiile urbane de muzică populară, de teatru, de vodevil, de comedie, de salon și chiar de jazz, casele de discuri, radioul și magazinele de desfacere. Sub imboldul interesului economic și comercial, toate aceste elemente formau o adevărată industrie culturală (antreprize concertistice, de divertisment, turnee artistice, producție discografică și radiofonică). În rețelele corporative de creație populară erau atrași și artiștii de muzică ușoară, care favorizau un intens proces de schimb cultural, fenomenul facilitând penetrația pe piața națională a genurilor muzicii populare internaționale la modă.

Relevantă pentru condiția artistului popular interbelic este biografia de creație a celebrei cântărețe Maria Tănase (1913-1963). După ce debutează ca diseuză în restaurantele din București (1932), protagonista-și continuă cariera ca interpretă de cântece populare, romanțe, cuplete de revistă, muzică ușoară, tangouri, pe scena grădinilor de vară, a vestitelor teatre de comedie din capitală („Cărăbuș” al lui C. Tănase, „Alhambra”, teatrul muzical „Gioconda”, condus de compozitorul Ion Vasilescu – toate fiind un fel de versiuni românești ale vodevilului francez și ale music hall-ului londonez, succesoare ale vechiului gen de café concert și café chantant). Faima i-a adus-o însă celebrele turnee artistice, realizate la Expoziția Internațională de la New-York (1939), în Turcia și în

Europa, dar și imprimările la vestitele case de discuri „Columbia” (Viena, 1936), „Odeon” (cu reprezentanță la București) și „Electrecord”, precum și evoluările în cadrul emisiunilor Radio București (începând cu 1938, la recomandarea lui Const. Brăiloiu). În activitatea sa, artista a fost asistată de celebrele tarafuri ale vremii (Mitică Măță, Ilie Rădulescu, Costică Tandin), inclusiv de taraful renumitului violonist virtuos Grigoraș Dinicu. Solista a reușit să lanseze cu succes diverse cântece în stil popular, clasate de specialiști la rubrica „cântece românești”, cele mai multe fiind scrise pe textele proprii și ale unor autori experimentați în materie de teatru, printre care Eugen Mirea, Puiu Maximilian, Nicu Kanner ș.a. Astfel, Maria nu se mulțumi să prezinte cântecul popular țărănesc în forma sa brută, culeasă de ea însăși, ci se apucă să-l tălmăcească în profunzime și să-i schimbe versurile. Noilor creații în stil popular le imprima o puternică notă personală. Urmărind cu fidelitate ideea textului, interpreta varia deseori ritmul cu note lungi, ținute, punând astfel în valoare caracterul dinamic și dramatic al conținutului. Temeinica cunoaștere a raportului dintre conținut și forma artistică a ajutat-o pe ea în prelucrarea ingenioasă a multor creații folclorice. În palmaresul ei de creație figurează peste 40 de cântece populare prelucrate, cărora le-a modificat sau le-a scris din nou versurile, lansându-le cu o nouă față și forță expresivă pentru marele public. În tratarea artistei, unele cântece vechi apăreau cu o linie melodică simplificată. Printre hit-urile de mare succes ale Mariei Tănase se înscriu așa cântece, precum *Cine iubește și lasă*, *Ciuleandra* (impregnat cu strigături pe melodia unui vechi dans omonim), *Trandafir de la Moldova*, *Aseară vântul bătea*, *Marie și Mărioară*¹¹ ș. a. Noile cântece populare ale interpretei au fost preluate și asimilate în repertoriul comunităților țărănești din mai toate colțurile țării ca și producții de „folclor”.

Consultarea documentelor fonogramice, stocate în Arhiva Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice din Chișinău (peste 13.000 de unități, colectate între anii 1967-2000), a fondurilor personale (colectate între anii 1985-2005), dar și analiza surselor bibliografice și discografice disponibile la temă, ne permite să avansăm ipoteza că, într-o primă etapă, ce se extinde pe durata ultimelor decenii ale secolului al XIX-lea până la primul război mondial, procesul de modernizare a muzicii tradiționale din Basarabia a influențat, în principal, domeniul muzicii instrumentale. Fiind apanajul artei lăutărești, acest domeniu s-a îmbogățit treptat, grație importului, adoptării, folclorizării și indigenizării, preponderent în mediul urban și mai puțin în cel rural, a unor modele, genuri și creații ale

muzicii de dans populare europene la modă (vals, cadril, polcă, cracoviac, galop, venghercă, mazurcă, padespani). Toate acestea constituiau marca preferințelor estetice ale elitelor sociale de la acea vreme, din care s-au inspirat și colportorii tradiției rurale.

Într-o etapă ulterioară, cuprinsă de perioada interbelică, procesul de inovare se va extinde, în special, asupra repertoriului vocal din Basarabia, punând în evidență, mai cu seamă, atractivitatea estetică și penetrabilitatea socială a cântecelor lirice de delectare și de divertisment, la modă. Sub influența muzicii populare urbane, de scenă și de salon, repertoriul vocal al muzicii tradiționale rurale se va deschide unei noi infuziuni de „capital cultural” sub forma creațiilor de „stilizare populară”, opera autorilor naționali. Astfel, în structura genurilor muzicii populare țărănești din Basarabia vor fi asimilate, rând pe rând, cu o intensitate și frecvență variabile regional, șase categorii sau specii principale de cântec popular nou, în mare parte, venind din Vechiul Regat, printre care: 1 – cântecul ostășesc în ritm măsurat; 2 – cântecul de recruți; 3 – cântecul liric nou, „convențional folcloric”; 4 – cântecul teatral, cupletul și refrenul de revistă, creații cu pronunțat caracter social, satiric și umoristic, asimilate în popor sub eticheta de „cântec de glumă”; 5 – romanța națională, un gen foarte prolific începând din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, trecut treptat în patrimoniul muzicii tradiționale ca și „cântec vechi”, uneori confundându-se cu doina sau cu cântecul liric țărănesc în ritm lent, de factură veche; 6 – cântecul popular în prelucrare corală, un domeniu emblematic al creației componistice naționale, opera unor mari maeștri ai artei corale, de larg răsunset în mediul folcloric, cunoscută încă de la finele secolului al XIX-lea și înrădăcinată în sânul tradiției rurale, mai cu seamă, în perioada interbelică, grație creării unei largi rețele de coruri populare în teritoriu, sub imboldul mișcării culturale naționale. Acestea li s-ar putea alătura, eventual, și un grup restrâns de cântece școlare, creația didactică a unor compozitori și învățători, brodată pe o țesătură folclorică, ele făcând obiectul unor repertorii muzicale, incluse în manualele de cânt din epocă.

Majoritatea speciilor „de achiziție” în repertoriul muzical rural din Basarabia interbelică reprezintă efectul asimilării selective, critice și totodată afective, în consens cu necesitățile culturale proprii și exigențele tradiției orale. Beneficiind de o largă difuzare, grație noilor tehnologii și mijloacelor mass media (radioul, producția discografică, aparatele mecanice de reproducere), fructificând contribuția unor importanți factori și actori sociali (piața culturală,

școala, armata, tineretul, administrația, inteligenția rurală), noutățile muzicale împrumutate se vor impune ca dominantă estetică în concepția comunităților țărănești, respectiv, ca obiect al preluării, adaptării, asimilării și folclorizării în repertoriul muzicii vocale de la sate.

Numărul cântecelor populare noi, prezente în repertoriul muzicii tradiționale din Basarabia, variază în proporții considerabile de la o specie la alta. Procesul de asimilare s-a manifestat cel mai puternic pe filonul a trei specii lirice și/sau lirico-epice de bază: 1) cântecul popular nou, „convențional folcloric sau țărănesc”, 2) romanța națională și 3) cântecul popular în prelucrare/armonizare corală. Dată fiind însă economia restrânsă de spațiu, în limitele prezentului demers ne vom rezuma la citarea unor titluri reprezentative, urmând ca într-o lucrare viitoare să aducem comentarii și analize mai ample la fiecare subiect.

Astfel, pentru specia cântecului ostășesc, reprezentative sunt creațiile ce poartă titluri ca: *Prin pădurea verde deasă*; *Când am plecat de-acasă*; *Cine trece prin oraș*; *De-ar fi arma de lemn verde*; *Sub umbra unui stejar*; *Cântă cucul sus la vie*; *Două drumuri și-o cărare*; *Coif ai raniță în spate*; *Acum ceasul bate unu*; *Toți militărașii vin*; *Când am plecat la cazarmă*; *Frumos, voinic ca bradul*; *Trecui timpul de-astă vară*; *La umbra unui stejar* ș.a. De regulă, cântecele aparținând acestei specii au forme strofice, unele cu refren. Cele mai multe apelează la un ritm de marș în măsura de 2/4, la structuri tonale, preponderent majore, și se pretează cântării corale monodice sau polifonice, de factură apuseană. Apropiate acestora în conținut sunt cântecele de recruți, de mare popularitate în mediul țărănesc, printre care: *Eu ți-am iubit ochii tăi*; *Spală, mamă, rufe!*; *Pe drumul căruțelor* ș.a.

Cântecul liric popular nou, „convențional folcloric”, de origine urbană, bine reprezentat în repertoriul basarabean, surprinde prin bogăția tematică, nesfârșita varietate de forme, diversitatea melodiilor, tendința mișcării în ritm măsurat (fix) și predilecția pentru refrenuri. Pentru unele exemple se cunosc autorii, interpreții și cronologia lansării în discografia vremii. Cităm selectiv următoarele titluri: *Măi, Ionele, tu erai*; *Cu calul bălan*; *Ușor, puiule, ușor*; *Drag mi-a fost pe lumea asta*; *Păsărică, mută-ți cuibul*; *Tinerel m-am însurat*; *Ilenută de la munte*; *Pădure, dragă pădure*; *Drag mi-a fost pe lumea asta*; *Suflecată pân-la brâu* (lansat de Marin Theodorescu, zis Zavaidoc, orchestra Vasile Teodorescu, disc Columbia, Viena, 1935; reluat de Mitică Crețu, Orchestra națională, disc Cristal, 1936). Acestora li se alătură o serie întregă de cântece populare și hit-uri/șlagăre de muzică

ușoară folclorizată, cu autori cunoscuți sau necunoscuți, lansate în perioada interbelică sau chiar în cea antebelică, printre care: *Ionel, Ionelule* (muz. Claude Romano, vers. Nic. Constantinescu și N. Vlădoianu, lansat în anii '30 de Dorel Livianu; reluat de Mia Braia, orchestra Tică Tantin, disc Cristal, 1937, precum și de Petre Alexandru și Marin Theodorescu); *Mai vino seara pe la noi* (lansat de Marin Theodorescu, zis Zavaidoc, disc patefon, 1928); *Țărâncuță, țărâncuță* (muz. Ion Vasilescu, vers. Eugen Mirea și Puiu Maximilian, lansat de Dorel Livianu, orchestra Teatrului „Alhambra” din București, disc Columbia, anii'30); *Roata morii se-nvârtește* (muz. Vasile Vasilache, vers. Nacht Stroe și Puiu Maximilian, lansat de Ion Luican, disc Odeon, 1939); *Trandafir de la Moldova*; *Aseară vântul bătea*; *Cine iubește și lasă*; *M-am jurat de mii de ori* ș.a. (lansate de Maria Tănase, unele cu taraful Costică Vraciu din Gorj, disc Columbia, 1936); *Căsuța noastră* (muz. și vers. P. Popescu-Peppo, lansat de Petre Alexandru, orchestra Vasile Julea, disc Cristal, 1937); *Bordeiaș, bordei, bordei* (muz. și vers. G. Boldeanu, lansat de Petre Alexandru, orchestra Vasile Julea, disc Cristal, 1937); *Costică, Costică* (muz. Petre Popescu-Peppo, vers. N. Constantinescu și N. Vlădoianu, anii'30; relansat de Gigă Petrescu, 1970); *Sanie cu zurgălăi* (muz. de basarabeanul Richard Stein, vers. Liviu Deleanu, lansată de Maria Lătărețu); *Șapte săptămâni din post* (lansat de Iancu Marinescu, disc de gramofon, 1910); *Prin pădurea bradului* (cântat de Luca Codin, taraful Marin Matache, disc Cristal, 1936; reluat de Petre Alexandru, orchestra Ionel Cristea); *În grădina lui Ion* (muz. și vers. populare/Mia Braia, lansat de Petre Alexandru, 1937); *Marine, la nunta ta* (cântat de Mitică Crețu, orchestra națională, disc Cristal, 1936); *Ce frumoasă este viața* (lansat de Alexandru Pădureanu, taraful Cărăbiță, disc Cristal, 1936; reluat de Petre Alexandru, orchestra jazz Gerd Wilnow, 1937) ș.a.

Un loc important în repertoriul basarabean îl deține cântecul teatral, cupletul și refrenul de revistă, această categorie simbolizând ecoul popular al faimoaselor reprezentații de comedie, podoabe ale unor spectacole cu varietăți rustice, un asortiment de „cântece deocheate”, unele difuzate prin intermediul radioului sau „țâșnite” din pâlnia vreunui gramofon de epocă. Categoria se distinge, în primul rând, prin conținutul extrem de picant al creațiilor, prin satira acidă și umorul aprig în adresa diverselor vicii umane degradante (beția, trândăvia, înfumurarea, ipocrizia, hoția, prostia, trufia etc.). Axat pe un limbaj poetic și muzical simplu, quasi folcloric, accesibil, acest cântec a fost mereu agreat de oamenii de la țară, ei îmbră-

țișându-l ca pe o nouă formă de divertisment și de amuzament pe la diverse reuniuni („cumpăanii”), fiind încadrat funcției sociale „cântec de glumă”. Specia cuprinde un număr impresionant de creații, ale căror autori rămân, în virtutea circulației orale, necunoscuți. Printre cele mai populare cântece menționăm: *Mama mea când m-a făcut; Haide, babă, cu ghiocul; Mă cheamă Jenică; Mă numesc Ghiță-nvârteală; După atâtea multe zile de lucrat; O călugăriț-odată; Ileană, amantu-ți vine; De-ar fi bărbatul cuminte; Doi țigani se întâlniră; Eu sunt tata bulibașul; Vasilică din Moldova; Sunt țigancă, nici nu-mi pasă; Surioară, Mărioară; Pleacă mandea la pădure; Eu, fecior de general; Un bărbat alaltăseară; Mai aseară la un bal; Sunt țigan din țigănie; Garofiță înflorită; Aoleu, țigancă neagră; Săracu bărbatul meu; Dragă copilică; Iat-o, iat-o și mătușă; Iubita mea, de vreți să știți* ș.a.

Deosebit de fecundă este specia romanței populare. Moderator delicat al spiritului uman, acest gen de creație a valorificat tendința firească de exprimare sinceră, profundă și directă a sentimentului dragostei în varietatea formelor sale de manifestare (dragoste fidelă, pătimașă, copleșitoare, dragostea infidelă, nefericită, neîmpărtășită, neimplinită, dragostea față de natură, de sat, de părinți, de plaiul natal etc.). Specie a poeziei lirice sentimentale, preponderent de inspirație erotică, ea include deseori și creații cu nuanțe de tip elegiac sau eroic. Se cunosc specii mixte de romanță-baladă, romanță-elegie, romanță în ritm de dans (vals, tangou) etc. Colportorii nu deosebesc însă romanțele de celelalte creații folclorice lirice. Oamenii simpli le îndrăgesc foarte mult. Ei le cântă cu pasiune și le promovează pe cale orală ca expresie a propriilor concepții și aspirații estetice. Creații emanante melancolice, pline de tristețe și afecțiune, oarecum tangente prin conținutul lor cu lumea vechilor cântece „de jale” și „de înstrăinare”, istorisirile elogioase de dragoste captează, în special, interesul fetelor și al oamenilor în etate, simbolizând frumusețea și inspirația. Adesea, ele fac obiectul demonstrației erudiției folclorice, a competenței și performanței artistice. Printre trăsăturile muzicale definitorii ale romanței populare se disting cantabilitatea și vocalitatea deosebită a liniei melodice, tendința exprimării în ritm liber și discursul muzical afectuos. În repertoriul rural din Basarabia, am identificat peste 150 de creații, elemente constitutive ale fondului muzical general. Pentru unele sunt cunoscuți autorii muzicii și/sau versurilor, iar pentru altele - nu. Spicuim mai jos câteva titluri: *La oglindă* (vers. G. Coșbuc, lansat de Iancu Marinescu, orch. Barbu Ciolacu, disc gramofon, 1910); *Bătrânețe, haine grele; Car frumos cu pa-*

tru boi (vers. G. Coșbuc); *Călugărul din vechiul schit; Când eram de șapte anișori; Colo-n vale-n grădiniță* (lansat de Iancu Marinescu, 1908); *De ce m-ați dus de lângă voi; Destul de tot ce-am suferit; Eram un tânăr cu speranță; M-am născut într-un bordei* (muz. și vers. V. Militaru, lansat de Marin Theodorescu, disc Columbia, 1928); *Nu plânge că te dau uitării* (muz. Gh. Paraschiv, vers. Matilda Cugler); *Pe lângă plopii fără soț* (muz. Iancu Filip, vers. M. Eminescu); *Pocnind din bici pe lângă boi* (vers. G. Coșbuc); *Să-mi cânti, cobzar bătrân ceva* (muz. I. Vorobchievici) ș.a.

Un larg răsădit în repertoriul vocal din Basarabia l-a avut și cântecul popular în prelucrare sau armonizare corală. Născut sub imboldul mișcării naționale din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, de maximă intensitate în provinciile aflate pe atunci sub dominație străină (Transilvania, Banatul, Bucovina), acest gen de creație a asimilat tradiția marșurilor, imnurilor și cântărilor patriotice mai vechi, favorizând astfel procesul afirmării valorilor naționale în artă, marea operă de deșteptare a conștiinței naționale și de promovare a identității culturale românești. Mai toți compozitorii români de coruri de la sfârșitul secolelor XIX și începutul celui de-al XX-lea (Musicescu, Vidu, B. Anastasescu, Kiriac, Timotei Popovici, Baci, Barbu, Bena, Brediceanu, Chirescu, Cucu, Dima, Drăgoi, Galinescu, Hubic, Jora, Negrea, C. Porumbescu, T. Flondor, Rusu Liviu, Stoia Achim, Ursu, Zirra) „au luat melodiile populare și le-au prelucrat în operele lor de artă”¹². În această epopee a creației naționale și-au dat concursul și compozitorii din Basarabia de după Unirea din 1918, avându-i ca reprezentanți de marcă pe maeștrii Mihail Bârcă¹³ și Vasile Popovici, profesori universitari și dirijori notorii. De sub pana acestora au ieșit zeci de cântece populare basarabene în prelucrare corală. Ambii au colaborat activ la campaniile de cercetare a folclorului sub egida Institutului de Cercetări Sociale a României. O parte din creațiile adunate de ei pe teren au editat-o într-o colecție specială, ce cuprindea 21 de cântece basarabene armonizate pe 2 și 3 voci egale¹⁴. Opera lor folcloristică a servit drept sursă de inspirație pentru nenumăratele coruri populare din regiune, ce se organizaseră pe lângă școlile și căminele culturale. Calitatea artistică și măiestria interpretativă deosebită a corurilor din Basarabia se făcuse cunoscută în toată țara, drept mărturie fiind Premiul I la Concursul de coruri sătești și jocuri naționale (București, 1937), obținut de colectivele din Cosăuți-Soroca și Hâncăuți-Hotin¹⁵. Gen important al creației compozitorilor locali, cântecele populare în prelucrare corală și camerală erau promovate și în repertoriul didactic al conservatoa-

relor din Chișinău (*Unirea*, Municipal și Național), în concertele corului Catedralei din oraș (cond. M. Berezovschi), al corurilor căminelor culturale C.F.R. de fete (cond. Al. Cristea), *Sf. Ilie* (cond. M. Grozdev), *Răsăritul* din com. Lozova, (cond. Ecaterina Marian), al celor de la licee și școli (cond. M. Bârcă, V. Popovici, E. Popovici ș.a.), în evoluările pe viu la emisiunile muzicale ale Radio Basarabia (inaugurat pe data de 8 octombrie 1939)¹⁶ etc. Foarte îndrăgite de oamenii de la țară, cântecele în prelucrare sau armonizare populară s-au înrădăcinat rapid în repertoriul rural. Ele au fost puse alături de cântecele lirice mai vechi, „de deal”, „de jale”, în mișcare lentă, axate pe o manieră specifică de împletire a vocilor, cu cadențarea pe intervalele de cvartă-cvintă-octavă, numită de specialiști „perorație rusească”, proprie muzicii de contact cu cultura slavilor orientali, în special, în zonele de la Nistru. Specifice pentru cântecele în prelucrare și armonizare populară de factură apuseană sunt diversele forme de repetiție, reluare, completare ludică a versului, dar și refrenele, interjecțiile, mișca-

rea preponderent vioaie, caracterul vesel, deseori cu accente satirice și comice, toate acestea fiind menite a favoriza buna dispoziție, euforia, co-participarea, interactivitatea, strânsa relație emotivă dintre public și interpreți, comunicarea vie, sentimentul apartenenței la grup și – în ultimă instanță - conștiința identității culturale. Analiza materialului nostru ne-a permis să identificăm în repertoriu peste 40 de creații populare în prelucrare corală de stil apusean, majoritatea fiind interpretate pe două voci. Printre titlurile cele mai frecvente sunt: *Zis-a badea că c-a veni*; *De-ar fi mândra-n deal la cruce*; *Aseară la șezătoare*; *Bat-o focul lume rea*; *Hai, Ileano la poiană*; *Pe cărare sub un brad*; *La cișmele pe-nserat*; *La porțița mândrei mele*; *Mă du-sei și eu la moară* ș.a.

Toate cele șase specii, examinate mai sus, au intrat adânc în patrimoniul muzicii rurale din Basarabia, astăzi – Republica Moldova. Ele nu pot fi excluse și nici ignorate de către cercetătorii cântecului popular, fiindcă fac parte din repertoriul muzical general al satului.

Referințe bibliografice și note:

¹ Lovinescu, Eugen. *Istoria civilizației române moderne. III*. București, 1925, p. 83.

² Idem, p. 189.

³ Cimpoi, Mihai. *O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia*. București: Fundația Națională pentru Știință și Artă, 2009, p. 10 – 13.

⁴ Ștefănuță, Petre. *Hora în regiunea Iurcenilor*. In: *Folclor și tradiții populare*. Vol. 2. Chișinău: Editura Știința, 1991, p. 126 – 127.

⁵ Brăiloiu, Constantin. *Opere*, vol. IV. București: Editura muzicală, 1979, p. 36.

⁶ Idem, p. 229.

⁷ Enciu, Nicolae. *Populația rurală a Basarabiei în anii 1918-1940*. Chișinău: Editura Epigraf, 2002, p. 208.

⁸ Brăiloiu, Constantin. *Op. cit.*, vol. IV, idem, p. 106.

⁹ Brăiloiu, Constantin, *Op. cit.*, p. 210 – 211.

¹⁰ Idem, p. 161 - 162.

¹¹ Roșca, Maria. *Maria Tănase*. București: Editura muzicală, 1988, p. 44 – 46, 79, 81.

¹² Breazul, G.. *Muzica românească de azi*. In: *Muzica românească de azi*. Cartea Sindicatului Artiștilor instrumentiști din România. Ediție scoasă de Prof. P. Nițulescu, redactor G. Breazul. București: Editura Mărvan, 1939, p. 423 – 424.

¹³ Cf.: Ceaicovschi-Mereșanu, Gleb. *Mihail Bârcă compozitor și dirijor*. Chișinău: Editura Știința, 1995.

¹⁴ Bârcă, Mihail, Popovici, Vasile. *Cântece basarabene armonizate pe 2 și 3 voci egale*. Chișinău: Atelierele grafice Emil Grabovschi, 1939.

¹⁵ Culea, Ap. D.. *Corurile căminelor culturale*. In: *Muzica românească de azi*, op. cit, p. 1123.

¹⁶ Vezi: Programele „Radio Basarabia” sau „Radio Chișinău”, în paginile ziarelor „Adevărul”, „Universul”, „Gazeta Basarabiei”, publicate între 7 octombrie 1939 și 20 iunie 1940.

Liturghia lui Gavriil Musicescu – creuzet de tradiții și stiluri muzicale

Rezumat

Liturghia lui Gavriil Musicescu – creuzet de tradiții și stiluri muzicale

Articolul urmărește premisele formării stilului muzical religios al lui Gavriil Musicescu, gradul de interferență a elementului muzical slav-grecesc bisericesc, italian laic și german religios în creația acestuia cu tradițiile practicii muzicale-bisericești în Imperiul Rus și în Principatele Românești. Se neagă opinia unilaterală despre impactul exclusiv al stilului bisericesc rusesc asupra alcătuirii stilului componistic bisericesc al lui G. Musicescu ca unul dintre cele fundamentale în procesul creării școlii corale bisericești românești.

Cuvinte-cheie: școala corală bisericească românească, premisele formării, grad de interferență, stil muzical religios al lui Musicescu, stil muzical/componistic bisericesc rusesc, element slav-grecesc bisericesc, italian laic, german religios, fundamental, tradițiile practicii muzicale-bisericești, a se nega, opinia unilaterală, impact exclusiv, procesul creării, Principatele Românești, Imperiul Rus.

Summary

Liturgy of Gabriel Musicescu – melting pot of traditions and musical styles

The pre-conditions of the formation of G. Musicescu's music-religious style, the extent of interaction of Church Slavonic-Greek music element, secular Italian and religious German ones with traditional church-music practice of Russian Empire and Romanian Principalities in his work are studied in the present article. The one-sided opinion about Russian Church style exclusive impact upon G. Musicescu's church composer style is disproved, as being one of basic ones in the process of foundation of the Romanian Church choral school.

Keywords: the Romanian Church choral school, the pre-conditions of formation, the extent of interaction, Musicescu's music-religious style, Russian church music/composer style, Church Slavonic-Greek music element, secular Italian, religious German, basic, traditional church-music practice, to be disproved, the one-sided opinion, exclusive impact, the process of foundation, Romanian Principalities, Russian Empire.

În concepția muzicologică românească mult timp persista ideea, conform căreia Gavriil Musicescu a fondat „filonul rusesc” în muzica corală religioasă din Principate, lui Gh. Dima revenindu-i meritul de a fi unul dintre creatorii celui „german”¹. Această aserțiune se datora faptului că muzicianul izmailean, după studii la Seminarul teologic din Huși și o succintă practică în patrie, a fost recomandat, cu protecția episcopului Melhisedec, la stagiul în Capela Imperială din Sankt-Petersburg.

Studierea documentelor istorice demonstrează însă că influența stilului muzical bisericesc rus, în varianta lui pură, ar putea fi înregistrată în muzica românească de cult doar până în secolele XVI – XVII. În perioada între secolele XII – XVII în Rusia, într-adevăr, au existat un număr impunător de mănăstiri în care s-au format școli de compoziție cu un sistem propriu de notație, după care a și fost numit stilul cântărilor – „знаменное пение”. Axate pe tradiții bizantine, ace-

tea au elaborat stiluri muzicale cu o certă tendință de independență în exprimarea sonoră. La mijlocul secolului al XVI-lea s-a marcat o alianță între stilul kievean și cel grecesc nou, coexistența lor paralelă fiind aprobată de părinții patriarhi ai Ierusalimului².

Urmează o serie lungă de transformări stilistice în istoria muzicii sacre ruse. Prima este ruptura între cântările de rit vechi și nou, provocată de reforma nikoniană. După ea – infiltrările italo-polono-ukrainene. Deși nu erau atât de decisive, au marcat și ele un reper prompt, fiind prezente la maestrul apreciat în Europa de Vest, ulterior și în Rusia. Stilul italian, vechi și lejer, suprapus pe somptuoșitatea trufașă a celui polonez și îndulcit de lirismul ucrainean, a persistat în compozițiile ucraineanului Dmitri Bortneanski și rusinului Maxim Berezovski. Ca și muzicienii din alte țări europene, cum ar fi Germania, Austria ș.a., compozitorii din Rusia au trăit o etapă de influență determinantă a stilului muzical italian (anii cuprinși

aproximativ între 1730 – 1830 se vor numi *perioadă italiană* în istoria Capei corale imperiale). Modele de inspirație s-au căutat în stilul polifonic, în operă și romanță. Pe aceste tipare s-au transpus textele Liturghiei și Privegherii. Doar cântările neschimbate: stihirele, troparele, condacurile și majoritatea irmoaselor se mai interpretau pe vechi (pe o voce-două) de psalții bisericești. Tradițiile italiene conviețuiau în oficiile divine din Rusia în rând cu cele greco-kievene. Moartea prematură a curmat intențiile lui Bortneanski de a perfecta situația existentă³. La finele vieții, l-a preocupat problema incompatibilității stilistice a ritmurilor europene cu versetele sacre prozaice. Bortneanski încearcă armonizarea clasică a vechilor cântări și le supune unor rigori ritmice europene, care distrug prozodia. Dar și problema modurilor Octoiului nu a intrat încă în sfera atenției compozitorilor, și încercările lui Bortneanski, la fel și ale elevului său, Turceaninov, cu toate calitățile lor artistice indiscutabile, suferă eșec, în opinia fețelor bisericești, dar și a muzicologilor contemporani⁴. În pofida interdicțiilor din partea Sfântului Sinod din Rusia, entuziasmul profesorilor italieni i-a cucerit totalmente pe discipolii lor slavi și elementele sau chiar fragmentele din operele italiene (menționate cu indignare de protoiereul Dm. Razumovski) sunau în incintele sacre, în special din capitală, sub auspiciul puterii imperiale. Asemenea insinuări nu ne vor surprinde atât de mult, dacă ne vom aminti de procesul similar și simultan în bisericile bucureștene. Macarie Ieromonahul și Anton Pann atestau că în oficiile divine ortodoxe pătrundeau în masă elementele distinctive ale mehterhanelei și tabulhahelei turcești, componente ale tradiției laice ale unei protipendade a confesiei islamice⁵.

Contaminarea cântărilor ortodoxe cu elemente stilistice elaborate în mediul sonor catolic (organizarea discursului sonor, cu escaladarea normelor impuse de Octoih: canalizarea fluxului melodic cu polifonizarea facturii până la 8 voci, deși tradiția creștină prescria inițial psalmodiere unisonică; salturile la intervale largi, specifice atât gândirii muzicale slave laice, cât și noului stil *operistic* italian; impunerea grupurilor ritmice alogene; cadențele dictate de logica armonizării basului cifrat) este unul dintre contraargumentele promovării unui stil rusesc în arta sonică sacră românească de către G. Musicescu. Peste o sută de ani, fenomenul similar va fi reflectat în scrierile episcopului Melchisedec ce țineau de repertoriul Corului mitropolitan din Iași la momentul preluării acestuia de ilustrul dirijor⁶.

Un alt contraargument rezultă din faptul că în

partea europeană a Rusiei nu au dispărut definitiv nici cântările medievale, promovate, simultan cu cele kievene, în mănăstirile din Rostov și Novgorod. Erau însă păstrate într-un mediu ermetic al mănăstirilor și bisericilor din regiunile respective, fără a se răspândi la fel de larg, ca și cele kievene și grecești. Nu erau nici interzise, dar nici impuse melurgilor ca modele de referință⁷. Gavriil Musicescu, la fel ca și idolii lui, Bortneanski și Berezovski, nu avea șanse de a face cunoștință cu ele. Cântările novgorodene, cele care reprezentau stilul nordic rusesc propriu-zis, rămăneau să-l aștepte pe S. Rahmaninov pentru a fi valorificate.

Țarul Nikolai I a delimitat schimbul celor două perioade mari în istoria Capei Imperiale și, mai pe larg, a muzicii sacre ruse oficiale. Etapa *italiană* a cedat locul celei *germane*. Mihail Glinka a fost însărcinat cu misiunea dificilă de a îmbina muzica sacră tradițională rusă, compusă după sistemul glasurilor (acestea fiind, la rândul lor, o sinteză din elemente iudaice, siriene, grecești, romane, egiptene, din care a fost constituit stilul muzical sacru bizantin)⁸, cu normele de armonizare elaborate în Europa de Vest (o altă sinteză de arhetipuri muzicale italiene, franceze și germane cu infiltrări austro-moravo-cehe). Glinka, alături de profesorul său reputat Siegfried Dehn, a elaborat un suport metodic pentru soluționarea problemei. El respinge ideea armonizărilor în sistemul majorului și minorului european și cea a alterărilor treptelor, pentru înveșmântarea cântărilor bisericești ortodoxe în armonii adecvate, pur diatonice, supuse modalismului bizantin și rus medieval. Dar, la fel ca și Bortneanski, Glinka pleacă din viață subit, înainte de a-și realiza scopul. Ideile lor sunt însă susținute cu fermitate de principele Vladimir Fiodorovici Odoevski și protoiereul Dmitri Razumovski, înaintași cu autoritate indiscutabilă în sfera muzicii bisericești, în viziunea clerului rus ortodox⁹.

Unul dintre reprezentanții de frunte ai curentului anti-italian, care a marcat *perioada germană* în Capela Imperială, a fost A. F. Lvov, violonist cu reputație europeană și un mare promotor al stilului autentic *znameni* în biserica rusă. Bortneanski „perfectă” ritmica versetelor, iar A. F. Lvov, după cum remarcă N. S. Gulianîkaia, a ales direcția dezvoltării armonizărilor, care renăștea parametrul ritmic nesimetric. Această opinie o și susține în lucrarea sa teoretică *О свободном и несимметричном ритме* (1858). Sistemul înălțimii sunetelor care trebuia, după natura sa, să corespundă organizării ritmice a cântărilor, nu intră în cadrul atenției acestei direcții. „*Ba mai mult decât atât, ritmul „greșit” Lvov îl înveșmânta în*

armonie vestică „corectă”, mai precis, în una germană, de școală”¹⁰. Convergențele și divergențele în discuția lui A. F. Lvov și M. I. Glinka au devenit și câmp de dispută între Sankt-Petersburgul oficial, orientat după tradiția germană, și Moscova, vechea capitală ce menținea cu tenacitate tradiția străveche, susținută fiind și de populație, și de cler în opoziție cu puterea imperială¹¹.

Acest moment ne pare deosebit de important. Analiza proceselor similare în Rusia ortodoxă ne va elucida și cauzele confruntării dintre Gavriil Musicescu și adepții lui, pe de o parte, și Sf. Sinod din Principatele Românești, pe de altă parte.

Contemporanii, în frunte cu Ierarhul Filaret, care punea frâu reformei „nesăbuite” a lui A. F. Lvov, susținuți de analiștii reputați și reprezentanții Bisericii Ortodoxe Ruse din perioadele ulterioare, menționau armonizarea neadecvată a vechilor cântări znameni, kieveni, grecești etc. care le altera linia intonațională până a fi de nerecunoscut, armonia europeană umbrindu-i contururile¹². La fel ca și Bortneanski, Lvov aduce în Capela imperială și, respectiv, în toate bisericile ortodoxe din Imperiul Rus (cu excepția mănăstirilor) armonizările după reguli europene. Doar că locul clasicismului italian îl preia preclasicismul german, coralul protestantist fiind la fel de străin spiritului și esenței monodiilor medievale tradiționale ortodoxe, ca și aria italiană de operă. Melodica moștenită din *ariosi* italiene, suprapusă pe scriitura coralică germană nesofisticată nu se plia pe contururile *modale* ale monodiilor medievale și ale cântărilor postmedievale elaborate în cadrul școlilor mănăstirești. Melodia era deseori susținută în sexte sau terțe paralele. Se utiliza pe scară largă septacordul de dominantă cu răsturnări, la fel și cvintsextacordul treptei a II-a cu rezolvare stereotipă în trisonul de dominantă. Stilistica unor asemenea procedee componistice din a doua jumătate a secolului al XIX-lea corespundea gusturilor nepretențioase specifice școlii din Sankt-Petersburg¹³. În compozițiile lui A. F. Lvov se remarcă, de asemenea, utilizarea consunărilor disonante nepregătite, cum ar fi: nonacordul mare și mic, septacordul micșorat, sextacordul mărit etc. Perfecțiunea conducerii vocilor nu corespunde întotdeauna dezideratelor stilului sever¹⁴.

Echilibrul necesar în oficierea divină dintre textul sacru și muzică, menit să trezească în sufletele celor ce se roagă umilință, evlavie și revelație, se ruina și dispărea. Aceasta se producea în pofida entuziasmului sincer al reformatorului în tentativa de a supune toate cântările de peste anul bisericesc unei sistematizări stricte și riguroase, cu păstrarea ineditului vechi-

lor modele muzicale sacralizate. Inițiativă temerară și urgent necesară în acele condiții. După cum atenționa A. Preobrajenski, în biserici și chiar în mănăstiri se infiltrau masiv armonizări și chiar compoziții de tip concert ale compozitorilor laici, neautorizați și necunoscutori ai rigorilor muzicii *bisericești*. Austeritatea și blândețea *spirituală* a acesteia nu pot avea tangențe cu frumusețea *estetică* a muzicii *religioase*¹⁵. Problemele omiletice ale muzicii bisericești, sacralizate în favoarea „unificării și armonizării” la Sankt-Petersburg, se tratează oarecum identic și la Iași, după cum arată scrierile episcopului Melchisedec și ale lui G. Enaceanu¹⁶.

Aceste discuții puteau, posibil, să-i fie cunoscute și lui Gavriil Musicescu, deoarece ieromonahul Pavel (Korotkih) remarcă o sursă de specialitate, publicată anume în anii când viitorul dirijor de cor își perfecționa măiestria, pendulând între Sankt-Petersburg și Moscova¹⁷. Situația de ucenic nu i-a permis însă să se implice cu opinii proprii sau să ia partea vreunui din oponenti.

Pe G. Musicescu l-a impresionat profund însăși ideea „modernizării” cântărilor bisericești, problema armonizării acestora, precum și efortul colosal făcut de A. F. Lvov. Alături de el la armonizarea Octoihului, Rânduiei, Irmologhionului Prescurtat și a altor irmoase, a Utreniei au pus umărul P. M. Vorotnikov și Gh. I. Lomakin. Spre deosebire de Lvov, acești autori nu erau convinși, că armonizarea coralică germană ar fi ideal congruentă pentru toate cazurile și căutau soluții proprii pentru armonizarea vechilor cântări. La începutul sec. al XXI-lea teoreticianul de frunte al armoniei din Rusia, Iu. Holopov, va pune punctul final în aceste controverse¹⁸. Musicescu, împreună cu psalții Gh. Gheorghiu și Gh. Dima, va armoniza, în toate cele 8 glasuri, cântările de peste an, cu un cuprins total de 11 volume. Însă nu i se va permite de Sf. Sinod din Principate publicarea acestora din considerentul fundamental de imposibilitate de a reda cu fidelitate, prin notație guidonică, microintervalica psaltică tradițională. În Imperiul Rus protestele de acest ordin au rămas fără atenție. În ceea ce privește reprezentanții culturii din Moldova, îl remarcăm pe Dimitrie Cantemir care a elaborat un sistem propriu de notografie și a soluționat probleme similare pentru muzica turcească¹⁹. În România George Enescu va relua rezolvarea problemei pentru muzica violonistică, pe când pentru cea psaltică soluții vor fi găsite doar în a doua jumătate a secolului al XX-lea, după afirmarea sistemelor de muzicografie modernă, non-liniară.

În pofida faptului că transpunerile lui A. F. Lvov și ale colegilor lui nu au fost primite nici de biserică, nici de enoriași, cu excepția *publicului* din Sankt-Petersburg, N. I. Bahmetiev le-a publicat în redacția sa academizată, atribuindu-le o tentă și mai germanizată, și în această variantă ele s-au impus întregului spațiu ortodox rusesc pentru utilizare obligatorie. Rezultatul nu s-a lăsat așteptat prea mult: „Нужно отметить, что в 80-е гг. XIX века петербургские певчие, по выражению К. П. Победоносцева, «о стихирах и думать забыли, да певческие хоры не умеют и петь их»²⁰. Sub acest raport, „provincialismul” arealului românesc în Europa ne-a scutit de pericolul unei asemenea pierderi a tradiției cântării sacre, în pofida tuturor tentativelor de modernizare totală ale unor elemente alogene în componistica din Principate. Discernământul vigilent al lui Mihail Berezovschi a scutit Basarabia de același pericol cu un semi-centenar mai târziu²¹. Actualmente, în pofida unor opinii refractare²², după cum ne atenționează experții în domeniu Nicolae Ciolac și Parascovia Rotaru, *Glasurele* după Bahmetiev sunt păstrate, cu recunoștință pentru munca uriașă depusă, în repertoriul bisericesc din Republica Moldova ca un element muzical, sfințit de tradiția ortodoxă de rază slavă din toată lumea.

Gavriil Musicescu s-a format sub auspiciul restrictiv al unor viziuni prea „rectilini” asupra progresului european în muzica bisericească corală ortodoxă, care corespundeau perfect francheții sale. Spre regret, experiențele fructuoase în acest domeniu, înscrise în perioada între venirea în fruntea Capelei a lui M. Balakirev și premiera *Privegherii* lui S. Rahmaninov, s-au declanșat deja după stabilirea lui Gavriil Musicescu la Iași. În vechea capitală a Moldovei nu mai ajungeau ecourile acelor inovații, care au avut un efect atât de benefic asupra creației viitoarelor generații de melurgi din Rusia.

În schimb, Iașul asistă la un proces excepțional de sinteze între tradițional și modern: la primul grup se raportează preluările mostrelor celor mai distinse, care sunt aduse de G. Musicescu Corului mitropolitan din Iași de la Ismail și din Sankt-Petersburg. Tradiția transcrierilor și adaptărilor era din Evul Mediu apanajul copiștilor și tălmăcilor pe tot spațiul cult, inclusiv cel ortodox. Circumstanțele impun și transcrierea tuturor cântărilor

de peste an în notație guidonică (în Rusia a fost deja efectuată în 1830 pentru 2 voci, G. Musicescu propune o variantă de armonizare pentru 4). Musicescu ține foarte mult la vechea psaltichie, fapt demonstrat de *Doamne strigat-am*, de *Răspunsurile în Do*, de *Troparele Cununii* și de *Prohodul Mântuitorului*. Dorința generală a țării ce l-a adoptat este însă o europenizare cât mai rapidă. În aceste condiții pune la dispoziția discipolilor și publicului toate acele cunoștințe, pe care le-a acumulat în perioada stagierii în Capela Imperială din Sankt-Petersburg. Luptele patriotice pentru independență îi dictează adresarea la stilul impunător, strălucit, la realizările genuistice de ultimă oră din capitala nordică a Rusiei. Eleganța și grandoarea vor deveni emblemele stilului liturgic al lui G. Musicescu, pe prim loc fiind plasate de publicul entuziasmat și recunoscător, alături de Liturghie (cu atenție specială pentru Heruvice) și Concertele corale, genul cel mai popular al Sankt-Petersburgului pe timpul ilustrului dirijor. Fie că depășește normele muzicii bisericești propriu-zise, în muzica sa caută și obține un rezultat scontat – sinteza unor tradiții medievale ortodoxe cu realizările protestantismului german și barocului italian. Scapă de excesele armonizării rigide ale lui Lvov-Bahmetiev, reduce virtuozitatea și lirismul prea impunător pentru biserică al lui Bortneanski-Berezovski. Scriitura vertical-armonică este combinată atent cu cea polifonizată, nelipsite fiind și stilurile recitativic, stihiraric și irmologic. Stilul papadic nu este specific muzicii sacre din Moldova și Musicescu nu-l aplică nici în unison, nici în polifonie. Toate elementele sunt selectate cu discernământ. Ele imprimă o vioiciune și relevanță aparte pânzei sonore de la un număr la altul al liturghiei. Din nou, ca și în cazul lui Bortneanski și Glinka, moartea se implică în momentul cel mai nepotrivit. Orientările lui Musicescu în prelucrarea folclorului ne permit să presupunem că cunoașterea rezultatelor obținute de Lvov și de Rahmaninov i-ar sugera lui Musicescu o sondare mai adâncă și o valorificare fructuoasă a psaltichiei de la care l-au abătut dezideratele timpului în care trăia și lupta. Timpul îi și rămâne judecător suprem. Pe lângă popularitatea imensă în auditoriu, compoziția sa ridică din nou și din nou valul de interes și din partea cercetătorilor²².

Referințe bibliografice și note:

¹ Popovici, D.. *Muzica corală românească*. București: Editura muzicală, 1966; Popovici, D., Miereanu, C. *Începuturile muzicii culte românești*. București: Editura muzicală, 1967; Brâncuși, P. *Istoria muzicii românești*. București: Editura muzicală, 1969.

² Левашёва, О., Келдыш, Ю., Кандинский, А. *История русской музыки*, т.1. Москва: 1972; Николаев, Б., протоиерей. *Знаменный распев и крюковая нотация как основа русского православного церковного пения*. Accesibil din: <http://www.canto.ru/index.php?menu=public&id=bnikolaev.00> Adresare din 24. 09. 2012; Иеромонах Павел (Коротких). *Беседы о церковном пении*. Accesibil din: <http://www.mepar.ru/library/vedomosti/46/647/> Adresare din 5. 10. 2012.

³ Ливанова, Т.. *Русская музыкальная культура XVII века...* Москва: 1953.

⁴ Гуляницкая, Н. С.. *Русское гармоническое пение (XIX век)*. Москва: 1995; Лозовая, И. В., Шевчук Е. Ю.. *Церковное пение*. In: *Православная Энциклопедия*. Том «Русская православная церковь». Москва: 2000.

⁵ Ghircioașiu, R.. *Contribuții la istoria muzicii românești*. București: Editura Muzicală, 1963.

⁶ Melhisedec, Episcop. Cit. după: Moldoveanu N. Pr. Prof. Dr. *Cântarea corală în Biserica Ortodoxă Română. De la pătrunderea ei în cultul divin până la sfârșitul secolului al XIX-lea*. Accesibil din: <http://www.crestinortodox.ro/liturgica/viata-liturgica/cantarea-coral-biserica-ortodoxa-romana-70654.html>. Adresare din 16. 05. 2012.

⁷ Иеромонах Павел (Коротких). *Op. cit.*

⁸ Giuleanu, V. *Melodica bizantină*. București: Editura Muzicală, 1981; Ciobanu, Gh.. *Studii de etnomuzicologie și bizantinologie*. București: Editura Muzicală, 1979; Galaicu, V.. *Raporturile muzicii sacre de tradiție bizantină cu folclorul muzical românesc*. In: *Arta'94*. Anuarul Institutului de Istoria și Teoria Artei. Seria Teatru, Muzică, Cinematografie. Chișinău: 1994, p. 63 - 68.

⁹ *О русской церковной музыке XIX в.* Accesibil din: <http://www.canto.ru/index.php?menu=public&id=histor.xix> Материал взят с сервера “Большой Русский Биографический Словарь” (<http://kolibry.cyberpalm.com/01275012.htm>). Россия, разд. Церковная музыка (XIX век). Adresare din 25. 07. 2012; Гарднер, И. А.. *Богослужбное пение Русской Православной Церкви*. МДА, Сергиев Посад, Т. 2, 1998.

¹⁰ Гуляницкая, Н. С.. *Русская музыка: становление тональной системы XI – XX вв.* Исследование. Москва: 2005, p. 112.

¹¹ *История капеллы*. Accesibil din: capella-spb.ru/files/section_15/file_41.doc Adresare din 9. 10. 2012; Гарднер, И. А.. *Op. cit.*, p. 366.

¹² Преображенский, А. Львов Алексей Фёдорович. Accesibil din: http://www.hrono.ru/biograf/bio_l/lvov_af.php. Adresare din 11. 10. 2012. Сергеев, Ю. Ю.. «Чувствовать дух церковного пения»: святой Филарет (Дроздов) о церковном пении. In: *Труды московской регентско-певческой семинарии*. 2000-2001. Москва: 2002; Рахманова, М. П.. *Митрополит Филарет и церковное пение в Москве столетия*. In: *Труды московской регентско-певческой семинарии*. 2000-2001. М., 2002; Воронников, П.. *Заметки по поводу рассуждений о гармонизации церковно-русской мелодии*. In: *Труды археологического съезда в Москве (1869)*. Москва: 1871.

p. 474 - 475. Apud: Иеромонах Павел (Коротких). *Op. cit.*; Преображенский, А.. *Культовая музыка в России*. Ленинград: 1924. Cit. după: Гуляницкая, Н. С.. *Русское гармоническое пение (XIX век)*. Москва: 1995, p. 38.

¹³ Гарднер, И. А.. *Op. cit.*

¹⁴ *О русской церковной музыке XIX в.*, *Op. cit.*

¹⁵ Мельник, В. П.. *О чине богослужбного пения*. Accesibil din: <http://www.drevglas.ru/doc3.html>. Adresare din 23. 09. 2012; Popovici, C.. *Canonul euharistiei*. In: *Luminătorul*, 1923, 1 noiembrie, Nr. 24, 84 p, p. 13 - 33; *Tipicul arhieresc bizantino-slavon la sfintele liturghii*. Chișinău, 1943; Николаев, Б.. *Op. cit.*, *Придворный распев*. Сочинения Ф. П. Львова и Н. И. Бахметьева. Accesibil din: <http://www.canto.ru/index.php?menu=public&id=bnikolaev.00>. Adresare din 23. 09. 2012.

¹⁶ Аверкий. (Архиепископ Аверкий (Таушев). *Руководство по гомилетике*. М.: ПСТГ, 2001, 143 с. Accesibil din: http://www.pravlib.ru/averky_rukov_gomiletika.htm Adresare din 24.09.2012; Мельник, В. П.. *О чине богослужбного пения*. Accesibil din: <http://www.drevglas.ru/doc3.html> Adresare din 23. 09. 2012; Moldoveanu, N. Pr. Prof. Dr. *Cântarea corală în Biserica Ortodoxă Română. De la pătrunderea ei în cultul divin până la sfârșitul secolului al XIX-lea*. Accesibil din: <http://www.crestinortodox.ro/liturgica/viata-liturgica/cantarea-coral-biserica-ortodoxa-romana-70654.html> Adresare din 16. 05. 2012.

¹⁷ Воронников, П.. *Заметки по поводу рассуждений о гармонизации церковно-русской мелодии*. In: *Труды археологического съезда в Москве (1869)*. Москва: 1871, p. 474 - 475. Apud: Иеромонах Павел (Коротких). *Op. cit.*

¹⁸ Гуляницкая, Н. С.. *Русское гармоническое пение (XIX век)*, *Op.cit.*, Холопов, Ю. В.. *Структурные уровни гармонии*. Accesibil din: <http://www.kholopov.ru/holstr-harm.pdf>. Adresare din 24.09.2012.

¹⁹ *Музыкальная энциклопедия*, т. 2. Гонд - Корсов. Москва: Советская энциклопедия, 1974, col. 701-702; Ghilaș, V.. *Dimitrie Cantemir în istoria culturii muzicale*. Chișinău: Epigraf, 2004.

²⁰ Ne-a fost oferit cu mărinimie de către Nicolae Ciolac și de către Parascovia Rotaru *Обиход нотного церковного пения при Высочайшем дворе употребляемого*. Под. Ред. Н. И. Бахметева, СПб., 1869; Гарднер, И. А.. *Op. cit.*, p. 390 - 391.

²¹ Nagacevschi, E. *Mihail Berezovschi, dirijor de cor și compozitor*. Chișinău: Epigraf, 2002.

²² Ținem să remarcăm, între ultimele investigații la temă, alături de studiul muzicologului reputat din Iași: Ocneanu, G.. *Elemente stilistice în muzica corală românească religioasă. Liturgia de Gavriil Musicescu*. In: *Viața muzicală a Basarabiei în secolul XX (materialele conferinței)*. Chișinău: Î.E.P. „Știința”, 1993, p. 29 -31, și noile publicații ale cercetătorilor tineri din sec. al XXI-lea care vin să confirme interesul nepieritor pentru G. Musicescu și opera sa: *Valorificarea sursei bizantine și psaltice în creația compozitorilor din Moldova*. Accesibil din: http://www.arteiasi.ro/universitate/other/DR_REZUMAT_ZAMFIRA_RO.pdf. Adresare din 14. 06. 2012; *Cântecul liturgic ortodox în creația corală a compozitorilor Români*. Accesibil din: http://www.arteiasi.ro/universitate/other/DR_REZUMAT_DUMITRIU_RO.pdf. Adresare din 12. 06. 2012.

Muzicianul Dimitrie Cantemir reflectat în literatura universală din secolul al XX-lea – începutul secolului al XXI-lea

Rezumat

Muzicianul Dimitrie Cantemir reflectat în literatura universală din secolul al XX-lea – începutul secolului al XXI-lea

În literatura universală din secolul al XX-lea, în special în cea lexicografică, prestația de muzician a lui Dimitrie Cantemir a fost destul de bine reliefată. În fond, se poate vorbi despre o continuare a ecourilor apărute în secolele precedente privind locul lui Cantemir în istoria muzicii. O bună parte a literaturii universale a reflectat explicit sau implicit, a diseminat constant și consecvent imaginea unei personalități notorii, în special cea a unei figuri exponențiale, strâns atașată teoriei și practicii artistice sonore orientale, fapt ce i-a asigurat muzicianului vizibilitate, credibilitate, prestigiu și, în același timp, recunoaștere la nivel european și universal.

Totodată, sursele lexicografice din străinătate, în special cele din ultimele decenii, semnaleză, confirmă și nu-antează faptul că în preocupările sale Cantemir s-a axat nu doar pe universul sonor al orientului musulman așa cum s-a vehiculat inițial în muzicologie și în istoriografia muzicală europeană. Analiza lucrărilor sale dezvăluie clar asupra filiației directe cu muzica autohtonă, fie că e vorba de stratul sonor ancestral, fie că e vorba de cel organofon sau de cel religios, aserțiune prin care este demonstrată bogăția și profunzimea informării distinsului cărturar umanist asupra fenomenului muzicii naționale din perioada ei timpurie.

Cuvinte-cheie: Dimitrie Cantemir, muzică, compozitor, teoretician, tanbur, muzică turcească, muzică românească.

Summary

Musician Dimitrie Cantemir reflected in universal literature from XX century- the early XXI century

In universal literature, especially in that lexicographical, from XX century, the Cantemir's performance was exceptional. Actually we may talk about a continuity of some echoes appeared in previous centuries, according to the Cantemir's place in history of music. A big part of Universal Literature reflected explicit or implicit, shows a exceptional personality especially that of extraordinary, exceptional figure and this insured to musician credibility, visibility, prestige and at the same time universal and European recognition.

Lexicographical sources also establish that in his works Cantemir focused not only on Moslem sonorous universe so as he did initially in musicology and in European musical historiography. The review of his works clearly reveals assertion that demonstrate the richness and depth about national music in early time.

Keywords: Dimitrie Cantemir, music, composer, theoretician, tambour, Turkish music, Romanian music.

În perspectiva timpului, activitatea culturală a lui Dimitrie Cantemir se înscrie tot mai mult pe coordonatele cunoașterii umanistice, reclamând o comprehensiune și interpretare multiaspectuală. Personalitate complexă, de mare probitate științifică și de o temeinică anvergură a culturii și spiritualității naționale și universale, marcată de o evidentă inteligență, cugetătorul Cantemir a intrat în atenția exegeților încă în timpul vieții, continuând să fie menționat în literatura de specialitate și în secolele următoare. Ecolul activității artistice a înțeleptului domn al Moldovei are pronunțate reverberații și în secolul al XX-lea, din care nu au lipsit mențiunile despre preocupările sale muzicale.

Un prim studiu din secolul al XX-lea care certifică statutul de teoretician și compozitor al lui D. Cantemir îi aparține muzicologului Rauf Yekta Bey (1871 - 1935), redactor muzical al revistei *Ikdam* din Constantinopol. În paginile periodicului parisian *La Revue Musicale* din 1907, sub semnătura acestuia, este publicat articolul *Le compositeur du Pêchrev dans le mode Nihavend (Compozitorul Peșrev-ului în modul Nihavend)*, însoțit de textul unui peșrev în patru părți, construit pe calapodul ritmului *devri kebîr* și transcris în notație europeană de autorul studiului. Muzica, conform sursei citate, îi aparține lui „Démétrius Cantemir, Prince de Moldavie (1673 - 1723)”. Înainte de reprezentarea grafică a melodi-

ei, Rauf Yekta Bey întreprinde un excurs în biografia muzicianului, asamblând datele esențiale într-un portret unitar al fostului domn al Țării Moldovei. În mod special este evidențiat faptul că, în timpul aflării sale în capitala otomană, Cantemir studiază limba turcă și muzica. Despre progresele făcute în această din urmă știință se poate judeca, în opinia autorului, „după notele muzicale pe care el le-a introdus pentru prima oară la turci și prin mai multe piese de compoziție proprie, care sunt cântate încă și astăzi cu multă plăcere și sunt savurate de către cunosătorii națiunii” [9, p. 117]. În documentatul său studiu, muzicologul turc edifică cititorul și asupra altor detalii privind contribuția lui D. Cantemir în cultura muzicală turcească și anume: aportul său teoretic prin cele două lucrări elaborate – *Cartea de arii în conformitate cu muzica turcească* și *Introducere în muzica turcească* (informație extrasă din ediția franceză a *Istoriei Imperiului Otoman*); inventarea sistemului de notare muzicală în baza literelor arabe ale alfabetului turc, cu ajutorul cărora și-a scris compozițiile sale și cea mai mare parte a pieselor celebre din timpul său, sistem care, „spre regret (...), nu a putut fi acceptat de muzicienii turci și a căzut în desuetudine invenția sa”. Așa cum rezultă din textul studiului, „Exemplarele cărții de arii a lui Cantemir sunt extrem de rare. Nimeni nu știe unde se găsește exemplarul original scris de mâna autorului. (...) Sunt mai mult de 10 ani – scrie în continuare Rauf Yekta – de când am avut ocazia să găesc o colecție de note muzicale scrise pe timpul lui Cantemir, cu notația sa. Am găsit acest manuscris în biblioteca celui care a fost muzicianul Nédjib Pașa, șeful muzicii Gărzii imperiale, și eu l-am cumpărat la un preț destul de ridicat. *Peșrevul în modul Nihâvend* (...) este transpus din această colecție” [9, p. 118]. Următoarele pasaje ale studiului relevă fără echivoc perpetuarea în timp pe calea oralității, folclorizarea și popularitatea de care s-au bucurat creațiile muzicale cantemiriene în mediile culturale turcești, fapt remarcat chiar de exegetul turc: „Tradiția a păstrat cea mai mare parte a compozițiilor lui Cantemir și astăzi [începutul secolului al XX-lea – n.n.] se aud încă compozițiile lui cântate de muzicienii turci, dar așa cum cea mai mare parte dintre acești muzicieni cântă din inimă [la auz – n.n.] și nu pot citi și scrie muzica, aceste piese sunt atât de denaturate, încât nu pot fi recunoscute când le compari cu originalul” [9, p. 118]. Când privește autenticitatea *Peșrev-ului în modul Nihavend*, acesta, neîncredințându-l autorul studiului, indiscutabil, este inedit, el circulând altădată printre muzicienii orientali. Despre contribuția teoretică a lui Cantemir cercetătorul turc notează în continuare că acesta: „a scris un mic

tratat de muzică turcească, copia exemplarului pe care eu îl posed poate fi unică” [9, p. 118], dând de înțeles că se are în vedere volumul *Kitâb-ü'ilm-il mûsiki' alâ vedjh-il hurûfât* (*Cartea științei muzicii după felul literelor*). Informațiile relatate de Rauf Yekta prezintă interes, înainte de toate, prin faptul că sunt identificate trei lucrări muzicale ale savantului (două tratate teoretice și o culegere de melodii orientale), mai apoi îi este recunoscută și omologată invenția semnelor muzicii turcești și, în sfârșit, ne comunică direct (din surse credibile) despre compozitorul D. Cantemir, afirmație argumentată prin transcrierea și publicarea unei piese instrumentale a principelui moldovean. Pentru muzicologia modernă acest studiu a semnalat profilarea unor perspective mai largi în studierea muzicii clasice turcești, dar și a moștenirii artistice lăsată de fostul domn al Țării Moldovei. Este adevărat însă că, ulterior, Rauf Yekta își retrage o parte din afirmațiile sale, contestând sau ignorând contribuția originală a lui D. Cantemir în privința invenției semiografiei muzicale și opera lui teoretică.

Caracteristica sumară a contribuției științifice a lui D. Cantemir în contextul culturii universale este relatată într-o formă concisă în cea de-a unsprezecea versiune a celei mai faimoase ediții apărute până atunci a *The Encyclopædia Britannica Eleventh Edition* (1910 - 1911), în 29 de volume. Materialul lexicografic expus în redacția lui Moses Gaster (1856-1939) oferă sintetic o documentare generală asupra domeniilor de activitate a savantului nostru. Opera lui științifică însă este prezentată selectiv, fiind remarcată, în primul rând, *Istoria Imperiului Otoman* ca cea mai cunoscută lucrare. În secvența imediat următoare a materialului lexicografic, autorul studiului ține să relateze în mod special asupra faptului că Dimitrie Cantemir „a scris, de asemenea, o istorie a muzicii orientale, care nu a supraviețuit” („He also wrote a history of oriental music, which is no longer extant”) [3, p. 209]. Enciclopedia de limbă engleză nu face altceva decât să aducă la cunoștința cititorilor valoarea operei științifice și, nu în ultimul rând, pe cea muzicală a învățatului moldovean, în contextul artei sonore turcești, așezându-l, astfel, în rândul personalităților de vază care s-au afirmat deopotrivă atât în cultura europeană, cât și în cea orientală.

Un studiu științific amplu, dedicat istoriei muzicii turcești, este editat la Paris în *Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire* (*Enciclopedia muzicii și Dicționarul Conservatorului*), în anul 1922, cu denumirea *La musique turque* (*Muzica turcească*), semnat de același Rauf Yekta Bey, șef al biroului Divanului Sublimei Porți din Constantino-

pol. Cantemir-muzicianul este menționat în câteva rânduri. Mai întâi, în legătură cu binecunoscutul caz relatat de autor în *Istoria Imperiului Otoman* privind legendarul muzician Shah Kuli, a cărui sosire la Constantinopol, conform muzicologului turc, „a deschis o nouă eră în istoria muzicii turcești” [8, p. 2980]. Dacă în articolul precedent, publicat în periodicul *La Revue Musicale* din 1907, meritele științifice, culturale și artistice ale lui D. Cantemir sunt recunoscute și elogiare, de astă dată Rauf Yekta pledează de pe alte poziții, fiind mult mai rezervat în aprecieri. Acesta renunță și își retrace o parte din afirmațiile sale anterioare, renegându-i savantului contribuțiile reale în teoria muzicii turcești. Date fiind oscilațiile de interpretare ale muzicologului turc, redăm, pentru claritate, integral, un fragment din studiul acestuia: „Cantemir, domn al Moldovei, autorul istoriei de la care am împrumutat pasajul de mai sus, este, de asemenea, unul dintre cei care s-au remarcat la Constantinopol, în muzica turcească, sub împărăția lui Ahmed III. Cantemir își atribuie invenția unei notații muzicale, utilizând literele alfabetului turc. Totodată, (...) o astfel de notație era cunoscută pe timpul lui Abd al-Kadir și utilizată de acest autor în lucrările sale. În plus, Codexul nr. 1247, păstrat în biblioteca mănăstirii dervișilor învârtitori de la Yéni-Kapu (Constantinople) și care a aparținut celebrului neyst turc Nayi Osman Dédé, care a devenit mai târziu șeful mănăstirii dervișilor din Coulé-Capouci (Pera), demonstrează că acest muzician a scris compoziții muzicale ale timpului său cu un fel de notație ale cărei semne sunt împrumutate din alfabetul turc și, în același timp, biografia lui Nayi Osman Dédé asigură că el este inventatorul unui fel de notație proiectate în același mod. Mai mult, între semnele adoptate de Nayi Osman Dédé și de Cantemir vom vedea diferențe destul de substanțiale” [8, p. 2980]. Prin urmare, din citatul lui Rauf Yekta reiese că notația muzicii cu semne alfabetice în cultura turcă este anterioară celei inventate de D. Cantemir, el având doar meritul de a continua metoda predecesorilor, inclusiv pe cea aplicată la otomani în secolul al XV-lea de către Abd al-Kadir (1353 - 1435), nu însă și calitatea sa de inovator în semiografia muzicală. Un alt argument în baza căruia cercetătorul turc își revocă afirmațiile precedente provine din manuscrisul călugărului musulman Nayi Osman Dédé (1652-1730), care cuprindea o culegere de melodii orientale, notate cu litere, similară celei practicate de Cantemir. Totodată, compararea celor două sisteme notografice îl face pe Rauf Yekta să declare similitudinea acestora și să prezume prioritatea cronologică a semiografiei lui Nayi Osman Dédé în

fața celei a lui Dimitrie Cantemir, supoziție mai puțin convingătoare în lipsa unui exercițiu analitic, în care cele două repertorii de semne grafice convenționale nu sunt publicate în paralel, puse față în față și caracterizate simultan. Este greu de emis o explicație plauzibilă a unei asemenea oportunități ratate a semnatarului în situația în care era obligat să o facă, dar nu a făcut-o, pentru a avea acoperire logică în cazul unor afirmații atât de categorice, cu atât mai mult în situația anunțată de el că avea în posesie manuscrisul lui Nayi Osman Dédé, deși alte surse infirmă existența manuscrisului în discuție, neidentificat până în prezent. Cu toate acestea, Rauf Yekta susține: „Cantemir nu este, așa cum susține el, primul inventator al notației pentru turci. Potrivit documentelor pe care le avem, ne gândim mai degrabă că el reproduce un sistem particular de notație a cărui formă și baze ne întorc înapoi la turcii de la începutul secolului al IX-lea de la Hegira” [8, p. 2980]. Aceeași sursă documentară mai face o precizare asupra instrumentarului de fixare grafică a melodiilor celor doi muzicieni menționați anterior. Așa cum fusese epuizate resursele instrumentarului de fixare grafică a melodiilor în pragul secolului al XIX-lea, din ordinul sultanului Selim III, considerat „mecena muzicienilor în Turcia, (...) Abdül-Baki Dédé [1765 - 1821 - n.n.], șeful mănăstirii de la Yéni-Kapu, aparținând dervișilor Mevlevi (învârtitori), care ar putea da numele turcilor benedictini, a scris în 1207 [după calendarul Hegira, adică 1792 p. Hr. - n.n.] (...) un tratat practic de muzică; Selim I-a apreciat mult și, așa cum cele două sisteme de notație a muzicii turcești ale lui Nayi Osman Dédé și Cantemir au căzut în desuetudine și uitare completă, el i-a ordonat lui să compună o lucrare, care să poată conține regulile de urmat pentru scrierea muzicii” [8, p. 2890 - 2891]. Doi ani mai târziu, în 1924, Rauf Yekta publică la Istanbul lucrarea *Türk Musikisi Nazariyatı (Teorii despre muzica turcească)*, în care îl omite pe D. Cantemir din rândul teoreticienilor muzicii turcești, în schimb îi recunoaște meritele componistice, ceea ce nicidecum nu este de neglijat. Greutatea studiului muzicologului turc este dată de metoda critică pe care el o aplică în cercetările sale, chiar dacă pe alocuri ea ne apare deficitară în argumente și subiectivă în aprecieri. Dar și în aceste circumstanțe atenuante, savantul și cărturarul D. Cantemir apare ca o figură culturală, care a înscris o filă importantă în istoria muzicii, în special cea orientală.

Un studiu de inițiere în cultura sonoră turcească, destinat celor „care studiază muzica națională, în general, și pe cea orientală, în particular”, cu expunerea succintă a principiilor de bază pe care se sprijină această artă (scările sonore, sistemul modal, cadrul

ritmic, elementele formale), propune atenției muzicologului rus Victor Beleaiev (1888 - 1968). În intenția de a elimina unele confuzii și interpretări eronate asupra muzicii turcești, acesta publică în 1935 un bogat material analitic, intitulat *Turkish Music (Muzica turcească)*, în cea mai veche revistă academică americană de muzică *The Musical Quarterly (Trimestrial muzical)*, în care este citat numele lui Dimitrie Cantemir.

Reflectând asupra subiectului, cercetătorul rus evidențiază două categorii distincte în cadrul muzicii turcești: muzica clasică și muzica folclorică, care se deosebesc între ele prin calitatea scării sonore. Potrivit aprecierii acestuia, „sistemul muzical turcesc, în baza căruia este fondată și dezvoltată întreaga muzică clasică modernă, are la bază (...) scara diatonică cu un ambitus de două octave și jumătate. Nota fundamentală a acestei scări este [sunetul – n.n.] D. Este o construcție modală foarte veche și reprezintă scara naturală minoră cu o șesime mai mare (conform eclesiasticului dorian)” [1, p. 356]. Relevanța acestei constatări este completată de observația următoare, conform căreia structura sonoră menționată, având inițial un ambitus mai mic, dar augmentată pe parcurs cu trepte cromatice, constituie nucleul „multor cântece folclorice ale tuturor naționalităților”. Scara sonoră octaviană, scrie în continuare V. Beleaiev, „conform lui Dimitrie Cantemir [se prezenta – n.n.], la începutul secolului al XVIII-lea (...) în felul următor: În octava de jos erau 14 trepte, în cea de sus – 16. Între [treptele – n.n.] F și G, C și D, D și E erau inserate două intervale – semitonurile pitagoriene mai mici și mai mari” [1, p. 356 - 357]. Prin urmare, ordonarea materialului sonor după criteriul octavelor, divizarea inegală a structurii interne a acestora, prezența microintervalurilor, scara sonoră cu sunetul de pornire *d*¹ (din grav), ilustrate grafic în studiul autorului, reprezintă suficiente argumente care pledează în favoarea răspândirii sistemului intonațional valorificat de D. Cantemir în cultura muzicală turcă. În nota din subsolul paginii este amintit și faptul că „Dimitrie Cantemir (1673 - 1723), domn moldovean, tatăl satiricului rus din secolul al XVIII-lea Antioh Cantemir, [este – n.n.] autor al multor studii istorice și de alt gen, inclusiv al *Ghidului pentru studiul muzicii turcești*” [1, p. 356]. Cele relatate în textul semnat de Victor Beleaiev îi asigură lui Dimitrie Cantemir un loc onorabil în istoria muzicii orientale, care, concomitent, reprezintă expresia recunoașterii lui ca teoretician și creator original.

Cultura muzicală și educația aleasă ale lui Cantemir sunt consemnate literalmente în renumita *Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti (Enciclopedia italiană de științe, litere și arte)*, considerată, alături

de *The Encyclopædia Britannica Eleventh Edition*, *Grand Larousse encyclopédique* și *Enciclopedia universală ilustrată europeană-americană*, drept una dintre cele mai prestigioase ediții de acest fel din lume. Articolul enciclopedic redactat conține următoarea informație: „Cantemir, Dimitrie – domn al Moldovei și istoric, născut la 26 octombrie 1674 (sic!), mort la 21 august 1723 în Rusia. Fiul lui Constantin Cantemir, domnitor din 1685 până în 1693, a dat dovadă din tinerețe”, cu strălucite probe, de talent în multiple forme, manifestându-se în timp „ca un exemplu tipic de erudiție enciclopedică al secolului al XVIII-lea. A studiat filosofia, matematica, *muzica* [subl.n.] cu diferiți maeștri iluștri străini, printre care I. Cacavelas, poliglot, compozitor și desenator/caligraf abil” [2, p. 12]. Pragul de semnificație și relevanța acestor relatări incumbă, înainte de toate, ideea că Dimitrie Cantemir și-a început educația muzicală mult mai devreme decât se credea, adică la Iași, în orașul natal, avându-l ca dascăl pe Ieremia Cacavelas, „poliglotta famoso, compositore de musica e abile designatore”, informație care însă atrage și unele semne de întrebare. Dacă cunoștințele învățatului cretan în domeniul muzicii bizantine și gregoriene, în care el putea să-și inițieze discipolul, nu lasă loc de echivoc, preocupările lui componistice, consemnate de enciclopedia italiană, rămân până în prezent o necunoscută. Cu toate acestea, materialul lexicografic în discuție aduce servicii cunoașterii și punerii în circulație a numelui lui Cantemir-muzicianul în literatura italiană de specialitate din prima jumătate a secolului al XX-lea, impunându-l ca pe o personalitate europeană importantă din veacul al XVIII-lea.

Marea Enciclopedie Sovietică (Большая Советская Энциклопедия) îl pune în valoare pe Dimitrie Cantemir, ca unul din primii cercetători ai muzicii clasice turcești, în jumătatea a II-a a secolului al XX-lea. Raportată la alte activități cantemiriene, cele muzicale sunt evidente și substanțiale, incursiunea în opera eruditului principe venind să sublinieze ponderea acestor contribuții. Conținutul concis al articolului, inclus în volumul nr. 43 din 1956 al ediției menționate, redă esența acțiunii științifice și a implicării lui D. Cantemir în cultura otomană: „Din secolul al XVI-lea în Turcia a început să pătrundă muzica europeană (în cea mai mare parte italiană și franceză). (...) *Studierea istoriei muzicii turcești a fost inițiată de vestitul călător Evlia Célébi (1611-1681) și de domnul moldovean, savantul-enciclopedist D. C. Cantemir (1674 sic!-1723), tatăl vestitului scriitor satiric rus [subl.n.]*” [15, p. 512]. Factura concentrată a frazelor reproduse imprimă textului o suficientă

încărcătură de semnificații, dată fiind pregnanța lor. Conținutul expus reprezintă un argument relevant și demn de menționat în stabilirea locului și rolului pe care l-a ocupat muzica turcească în viața lui D. Cantemir, prin recunoașterea activității lui de pionierat în studierea acestei arte.

O interpretare de tip strict muzicologic privind personalitatea artistică a lui Cantemir întreprinde Israel Iampolski (1905 - 1976), muzicolog, violonist sovietic, în volumul *Музыкальная энциклопедия (Enciclopedia muzicală)*. Chiar din primele rânduri ale articolului este schițată figura plurivalentă a lui Cantemir – „scriitor, savant-enciclopedist, compozitor, teoretician muzical”, pentru ca mai apoi să fie pusă în evidență temeinica lui instruire profesională în spiritul tradiției orientale, cu studii muzicale la Constantinopol, avându-i ca dascăli pe „eminenții muzicanți turci, profesorul seraiului Kiemani Ahmed și învățatul grec Angeli”. Talent muzical excepțional, șlefuit în mediul surselor fundamentale ale artei orientale, și natură avidă de cunoaștere, „Cantemir a fost un virtuoz al tanbur-ului și al ney-ului, a studiat în profunzime bazele teoretice ale muzicii orientale, a fondat o școală muzicală în care preda după propria metodă. Printre elevii lui se numără renumiți muzicieni turci: Tașci-oghlu, Sinik Mehmed, Bardakci Mehmed Célebi ș.a.” [17, p.701]. Rafinamentul talentului cantemirean și-a pus amprenta și asupra altor activități de creație, impunându-se prin originalitatea ideilor practice și a gândirii teoretice, impresionante prin amploare, profunzime și elevație, meritul excepțional fiind întregit și de faptul că el a oferit un model semiografic culturii orientale. În virtutea acestor activități, „sub numele Cantemir-oghlu, el și-a dobândit reputația unui compozitor de vază al muzicii clasice turcești, teoretician al muzicii și inventator al unui original sistem de notație muzicală cu ajutorul literelor. A elaborat tratatele: *Edvâr-i musiki*, cunoscut în istoriografia românească cu titlul *Explicația științei muzicii într-un chip mai amănunțit*, și *Cartea științei muzicii după felul literelor (Kitâb-ü'ilm-il mûsiki' alâ vedjh-il hurûfât)*. Lucrarea lui Cantemir *Introducere în muzica turcească ...*, despre care amintește Fr.J.Fétis în *Biografia universală a muzicienilor* (tom III, Bruxelles, 1846 (sic!)), nu a fost găsită. Compozițiile muzicale ale lui Cantemir – continuă prezentarea autorului – au fost alcătuite în diferite genuri ale muzicii instrumentale turcești. Ele sunt notate conform propriului sistem de semiografie muzicală, fiind de mare popularitate până la sfârșitul secolului al XIX-lea. În prezent sunt interpretate uneori în concertele de muzică clasică turcească” [17, p.701]. După Teodor T. Burada, Erich

Schenk și George Breazu, muzicologul moscovit mai face o precizare, prima în istoriografia muzicală sovietică, privind ecoul opere muzicale cantemiriene în Occident: „De o popularitate aparte s-a bucurat *Aria Dervișilor (Chant des Derviches)*, editată în 1714 la Paris), care i-a servit lui W. A. Mozart ca mostră pentru „muzica turcească” din baletul *Gelozia din Serai* și singspielul operei *Răpirea din Serai*” [17, p. 701 - 702]. Cele expuse în articolul lexicografic conturează vocația artistică a lui Dimitrie Cantemir ca fondator de școală muzicală și pedagog, de asemenea, creator de muzică cu o impresionantă diversitate de genuri și forme muzicale, care a sintetizat expresia sonoră orientală prin valorificarea resurselor ei modale, ritmico-melodice specifice; teoretician și novator în notația sunetelor muzicale cu nominalizarea acestora prin literele alfabetice; instrumentist desăvârșit, de o spontaneitate artistică debordantă, cu impact major în timp asupra vieții artistice orientale și cu rezonanță în spațiul european.

Într-un alt articol al aceleiași ediții, de astă dată în volumul al V-lea, dimensiunea reală a rolului lui D. Cantemir la edificarea culturii sonore otomane este relatată în materialul despre muzica turcească, semnat de Zaur Pașa oghlu Rustam-zade: „O mare contribuție la dezvoltarea culturii muzicale turcești a înscris D. C. Cantemir (a trăit în Turcia din anii '80 ai secolului al XVII-lea până în anul 1710). El a obținut notorietatea de mare compozitor de muzică tradițională turcească și de teoretician muzical. Datorită sistemului de notație muzicală cu litere, creat de el, s-au păstrat o serie de creații de la sfârșitul secolului al XVII-lea – începutul secolului al XVIII-lea” [18, p. 642]. Din conținutul acestui pasaj se desprinde recunoașterea statutului de compozitor și teoretician al lui D. Cantemir, care s-a impus cu destulă autoritate, profesionalism, dăruire și strălucire pe firmamentul artei sonore otomane din pragul veacului al XVIII-lea.

Rămânând în continuare în câmpul de referință al literaturii enciclopedice ex-sovietice, vom mai cita o sursă care așează numele lui Cantemir în perimetrul culturii muzicale a Orientului musulman. Rostul acestei înscrieri vine să confirme datele esențiale despre vocația muzicală a lui Cantemir, însă fără vreun spor de cunoaștere semnificativ, așa cum aceasta este o informație ușor modificată, dar care, în fond, repetă unele date prezentate de ediția precedentă: „Un aport considerabil la dezvoltarea muzicii turcești l-a avut savantul-enciclopedist D. C. Cantemir (în anii 1687 - 1710 s-a aflat la Constantinopol). Lucrările sale, scrise în diferite genuri ale muzicii clasice turcești, s-au bucurat de mare popularitate până la sfârșitul secolu-

lui al XIX-lea” [15, p. 389]. Prin urmare, în aprecierile posterității muzicale, statusul de compozitor al lui Cantemir, conform publicației sus-amintite, este un fapt veridic, a cărui creație s-a impus pe cele mai înalte trepte ale culturii turcești într-o autentică culoare sonoră orientală.

Drept figură artistică reprezentativă a culturii muzicale turcești vechi este apreciat D. Cantemir în ediția de limbă spaniolă *Diccionario Oxford de la música* (*Dicționar de muzică Oxford*), apărută la Havana, Cuba (1980) în redacția lui Percy Alfred Scholes (1877 - 1958), muzician, jurnalist și scriitor englez. Spirit universalist cu virtuți novatoare și sugestii teoretice originale, care a propus fixarea ideilor muzicale cu soluții tehnice – reprezintă esența articolului lexicografic al autorului cu referire la marele enciclopedist: „O personalitate neobișnuită de la începutul secolului al XVIII-lea (...) este principele Dimitrie Cantemir. A fost pentru puțin timp, în epoca ocupației turcești, domnul Moldovei; vorbea unsprezece limbi, a introdus notele muzicale în Turcia (a pus muzica turcă pe note), fapt despre care s-a uitat repede, a scris în limba turcă un tratat de muzică, despre care se spune că a fost primul pe teritoriul țărilor române, și a lăsat un manuscris în limba română *Introducere în muzica turcească*” [13, p. 1068]. Prin aceste aprecieri, cronicarul englez îl înscrie pe D. Cantemir în breasla profesioniștilor de prestigiu ai culturii orientale, preocupați de latura sistematică a artei sonore otomane, așa cum gândirea și argumentele savantului nostru i-au permis să demonstreze cu documente sonore vechimea, continuitatea și originalitatea culturii muzicale turcești, activitate benefică pentru conservarea patrimoniului artistic din trecutul orientului și transmiterea lui posterității.

Câteva mențiuni lapidare privind prezența muzicii în viața lui D. Cantemir inserează în paginile sale ediția de limbă germană *Das Grosse Lexicon der Musik* (*Marele Lexicon de Muzică*) din anul 1987. Mai întâi, reputatul om de știință este invocat în contextul universului sonor românesc ca fiind unul dintre precursorii culturii noastre muzicale, fără ca subiectul să fie desfășurat în deplinătatea sa. „Operele lăutistului V.Bakfark din secolul al XVI-lea, după *Lexiconul* menționat, ale compozitorului și organistului Ioan Căianu din secolul al XVIII-lea și cele ale *teoreticianului muzicii și compozitorului Dimitrie Cantemir* [subl. n.] din secolul al XVIII-lea fac dovada unei arte

muzicale românești timpurii” [10, p. 158]. Următorul volum al publicației omonime aduce la cunoștința cititorului semiografia inventată de Cantemir pentru muzica turcească, care i-au asigurat notorietate autorului ei: „Turcia. (...) Arta muzicală (...). Secolul al XVII-lea. Trei mari muzicieni au marcat această perioadă: Hafiz Post, Osman Dédé și Buhürî-zade Mustafa Itrî. Demetrius Cantemir a inventat un sistem nou de notație muzicală” [11, p. 200]. Aceste două fragmente reproduse mai sus demonstrează un adevăr indubitabil, și anume: creația muzicală a lui D. Cantemir a fost ancorată nu doar în civilizația musulmană, ci a vibrat permanent cu spiritualitatea și cultura țării sale de origine, el valorificând-o în opera sa sub diferite forme. Totodată, îi sunt validate calitățile de teoretician, compozitor și inventator de semiografie muzicală.

O competentă incursiune de conformație lexicografică în opera muzicală a lui D. Cantemir este întreprinsă în *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (*Dicționar Grove nou de muzică și muzicieni*). Dincolo de datele biografice primare prezentate, conținutul textului semnat de Viorel Cosma se concentrează pe descrierea imaginii fostului domn al Moldovei, „savant român, enciclopedist”, care a avansat în domeniul muzicii în câteva direcții: componistica, folcloristica și teoria muzicală. Considerațiile preliminare din articol se referă la educația muzicală a lui Cantemir, începută în familie, „la Iași sub îndrumarea lui Ieremia Cacavelas” și apoi continuată „la Constantinopol cu Kiemani Ahmed și Angeli”, instruire care i-a asigurat o pregătire pe măsură pentru afirmarea profesională ulterioară. Perseverând în acest domeniu, „în capitala otomană el a studiat teoria muzicii orientale și a alcătuit un tratat de teorie a muzicii turcești, care conținea o inovație a lui, un nou sistem de notație muzicală, rezultat din adaptarea alfabetului turc și înregistrat în manuscrisul *Kitâbu ilmi'l- mûsiki alâ vedch'l- hurûfât* („Cartea de muzică explicată prin litere”). La sfârșitul acestui tratat muzical, *Edvâr-i musiki*, el a adăugat 365 de compoziții de muzică instrumentală (*peşrev, semâi*) și vocală - unele originale, altele luate din folclorul muzical turcesc - în propriul său sistem de notație” [4, p. 721].

Același muzicolog mai precizează că interesele științifice ale lui Cantemir nu s-au limitat doar la civilizația orientală. Posedând un bogat bagaj de cunoștințe despre fenomenele etnografice și folclorice

ale țării lui de origine, el explorează acest strat al culturii orale neaoșe, valorificându-l în lucrările sale, care vor rămâne surse de primă importanță pentru folcloristica românească, fără însă ca să abandoneze interesul pentru arta muzicală și după ce se refugiază în Rusia: „Întors în țară, investit domn al Moldovei (1710 - 11), el continuă studierea etnografiei și a muzicii folclorice, fapt consemnat în *Descrierea Moldovei* (1716). Fiind numit consilier al țarului Rusiei, Petru I, Cantemir se va stabili la Moscova. Dar el nu-și întrerupe activitatea muzicală și scrie (în limba română) *Introducere în muzica turcească*, face instrumente muzicale și își aduce contribuția la educarea artistică a fiului său (Antioh Cantemir a participat la spectacole și concerte la Paris și Londra și a avut relații de prietenie cu muzicienii din timpul său)” [4, p. 721].

Două idei ni se par demne de remarcat în legătură cu aprecierile făcute în articolul citat: a. Muzician de înaltă competență și probitate profesională, D. Cantemir a realizat, prin opera sa muzicală teoretică și practică, o sinteză originală a culturilor sonore orientale și europene, sesizând interferențele și deosebirile dintre acestea, performanță care i-a dat dreptul să fie considerat un autentic deschizător de drumuri în ambele culturi muzicale; b. Personalitate de formație enciclopedică și artistică de prestigiu internațional, care a stăpânit în măsură egală științele și artele, Cantemir a fost una dintre cele mai importante figuri ale culturii românești timpurii, care a semnat un capitol important privind formele de artă muzicală tradițională nonliterată.

Alte două scurte mențiuni despre domnitorul-muzician extragem din textul semnat de muzicologul german Kurt Reinhard (1914 - 1979), un nume cu autoritate în domeniul muzicii turcești, în care opera muzicală a lui D. Cantemir este integrată, alături de cea a cunoscuților compozitori Hafiz Post (1630 - 1694) și Buhûrîzade Mustafa Itrî (1640 - 1712), în contextul culturii sonore otomane ca parte organică a acesteia. În volumul nr. 19 al ediției *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, activitatea artistică cantemiriană este reliefată sub semnul creației: „Domnul român Dimitrie Cantemir (în turcă: Kantemiroğlu, 1673 - 1723), care a trăit pentru câțiva timp la Istanbul și a compus în manieră turcească, a dezvoltat un nou sistem de notație și a scris peste 350 de compoziții instrumentale ale timpului său” [5, p. 274]. Următoarele fraze subliniază preocupări-

le lui Cantemir pe segmentul sistematicii muzicale: „Din anul 1400 turcii au luat parte activă la dezvoltarea în continuare a teoriei muzicale arabe și persane. Cele mai vechi manuscrise nu au fost încă publicate (o listă a acestora este dată în Oransay, 1964). Printre teoreticienii cei mai cunoscuți sunt Abdülkadir [alias Abd al-Kadir - n.n.] și Kantemiroglu (...), Albert Bobovsky (în turcă Ali Ulki, 1610-1675), un muzician și fost sclav la curtea regală, și Nâsir Abdülbaki (1765 - 1821) [alias Nâsir Abdül-Baki Dédé - n.n.]” [5, p. 274 - 275].

Aprecierile exegetului-muzicolog german Kurt Reinhard sintetizează cu pregnanță activitatea complexă și de succes a lui D. Cantemir, ce comportă multiplele valențe ale contribuțiilor muzicale pe care le-a adus marele om de știință în lumea sonoră orientală de tradiție seculară.

O apreciere semnificativă a prezenței lui Dimitrie Cantemir în cultura muzicală otomană, demnă de luat în considerare, include o recentă ediție (din anul 1999) provenită din spațiul ex-sovietic *Беларуская энцыклапедыя (Enciclopedia Belarusă)*. „Om de stat moldovean și rus, istoric, filosof, scriitor, muzicolog și compozitor” – așa începe prezentarea lexicografică a voievodului Moldovei, redactată de către M. G. Nikitin. După enumerarea parțială a lucrărilor cu caracter istoric, geografic, filosofic, religios, literar ale savantului nostru, autorul încheie articolul cu specificarea, esențială pentru noi, că Dimitrie Cantemir a elaborat „un tratat de muzică (1704), în care a dat un sistem de notare muzicii turcești și peste 30 de creații de muzică clasică turcească” [14, p. 8]. Demersul științific cantemirian, pus în lumină de această ediție enciclopedică, poartă marca mai multor activități ale cărturarului, din care nu a lipsit arta sunetelor și două din elementele ei de bază: compoziția și teoria muzicii. Este una din primele mențiuni enciclopedice în literatura post-sovietică, care statornicește activitatea artistică a lui D. Cantemir la intersecția a două milenii.

În spirit de sinteză, reia datele esențiale despre muzicianul Cantemir în cea de-a doua ediție a sa *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2001). Comparabil ca volum cu ediția întâia, dar actualizat și completat la nivel de conținut, textul semnat de astă dată de Viorel Cosma și Owen Wright vine cu unele lămuriri suplimentare: „În Turcia, Cantemir este cunoscut sub numele de Kantemiroğlu. Deși apreciat cu o oarecare ambivalență, el se numără printre marii

compozitori clasici de muzică instrumentală și o parte din piesele sale sunt și acum interpretate. Piesele sale, văzute în comparație cu tradițiile stilistice ale generațiilor precedente, sunt în mod clar inovatoare: ele au o suprafață melodică destul de complexă, sunt mai puțin constrânse de norme melodico-ritmice ale congruenței ce caracterizau repertoriul anterior. Cantemir a fost, de asemenea, un influent teoretician. Chiar dacă o mare cantitate de informație din tratatul său nu este întotdeauna recunoscută, influențele lui pot fi observate deja în textele din secolul al XIX-lea. Cantemir a fost un desăvârșit interpret la tanbur (o varietate de lăută cu gât lung)” [6, p. 46]. Astfel, compozitor original și cu spirit inovator prin șarmul melodic al pieselor create, tanburist care s-a remarcat printr-o perfectă tehnică de interpretare la acest instrument muzical, strălucit teoretician (doctrinar) al muzicii turcești cu bătaie lungă în timp a doctrinei sale – acestea ar constitui câteva accente de nuanță noi, care aduc sporul de semnificație materialului lexicografic citat mai sus, relativ la cel publicat în paginile precedentei ediții de specialitate.

Articolul din volumul 25 din sursa sus-numită, deși nu diversifică substanțial fondul de idei referitor la muzica turcească și rolul lui D. Cantemir în edificarea acesteia, totuși, în anumite privințe, propune informații suplimentare la subiectul care ne interesează, fie prin evidențierea unor fațete complementare ale acestora, fie prin reaşezarea lor într-un anumit raport cu alți factori. Bunăoară, aici se precizează faptul că în literatura muzicologică „sistemul *makam* are o documentare istorică complexă”. Dacă până la mijlocul secolului al XVI-lea, discuția asupra conceptului *makam* s-a bazat expres pe sistematica filosofilor arabi, ulterior situația se schimbă, fapt ce se vedește în gândirea și creația muzicală din Turcia. În această ordine de idei, „un set clar de principii modale noi a început să se releve în colecția de piese (cca 1550) de Post Hafiz și în textele teoretice și colecțiile de la mijlocul secolului al XVII-lea (în principal, în cele ale lui Cantemir și Ufki ...). În special, divizarea canonică a modurilor în 12 *şudud* și *söz*, secundarul *avaz*, a fost înlocuită cu o nouă ierarhie definită prin *makam* și *terkib*. *Terkib*-ul constă dintr-o zonă modală pe care o bucată compusă sau dispusă improvizației în cursul modulațiilor este destinată pentru un *makam* specific” [7, p. 915]. Judecând după conținutul relatării din dicționar, semnată de

cunoscutul muzicolog, menționat anterior, Kurt Reinhard, la care subscrie și etnomuzicologul britanic de la Universitatea din Oxford, Martin Stokes, noul concept al *makam*-ului în teoria muzicală turco-orientală „a apărut, în forma sa incipientă, în tratatul domnului moldovean Dimitrie Cantemir”, care, în perioada aflării sale la Constantinopol, între 1687-1710, „a scris aproximativ peste 350 de compoziții instrumentale. În lucrarea sa, modulațiile prescrise (*seyir*) se relevă a fi importante și este evident că abilitățile de compoziție și improvizație au fost, în mod necesar, legate de capacitatea muzicianului de a stăpâni cu dibăcie procedeele experimentate de organizare printr-o gamă largă de *makam*-uri și *terkib*-uri atât în cadrul elementelor individuale ale repertoriului, cât și în întreaga arhitectură a suitei instrumentale sau vocale (*fasıl*). Sistemul lui Cantemir este, în mare măsură, recunoscut în practica actuală a artei muzicale turcești, deși calitățile modale specifice ale unor *makam*-uri s-au schimbat, unele *terkib*-uri au dispărut, iar altele au devenit *makam*-uri în dreptul lor propriu [în realitate – n.n.]” [7, p. 915 - 916].

În intenția de a evidenția rolul semiografiei în redarea, conservarea și promovarea artei sonore otomane, transformată în documente de cultură, autorii articolului acreditează ideea că notografia muzicală „a fost deosebit de semnificativă în formalizarea sistemului *makam* practicat astăzi”, iar „Cantemir a fost unul dintre teoreticienii din Turcia, care au folosit notația alfabetică” [7, p. 916]. Este adevărat însă că „În cercurile muzicale urbane din Turcia – remarcă Kurt Reinhard și Martin Stokes – componistica și interpretarea rămân strâns legate de activitățile conexe și la fel de privilegiate. De-a lungul secolelor, compozițiile au fost conservate prin mijloace de transmitere orală, datorită supravegherii întreținute cu atenție de autorități (*meşk*). Cu toate acestea, pentru perioada de până la 1650 este practic imposibil de a fi stabilit autorul vreunei piese muzicale, cu toate că știm din textele melodiilor că a existat un nucleu de compoziții canonice. Chiar și după 1650 identificarea paternității este problematică. (...) Existența unui repertoriu foarte mare de compoziții de artă muzicală poate fi dedusă din textele cântecelor lirice din secolul al XVII-lea (inclusiv cele proprii lui Hafiz Post) [și din – n.n.] cele mai importante colecții ale lui Ali Ufki (de după 1650) și Cantemir (între 1687 și 1710) ... Ambele texte ofe-

ră dovezi valoroase cu privire la apariția unui nou stil de muzică la curtea otomană, care reflectă, printre altele, un stil muzical mai localizat în preferința pentru muzica anterior dominantă a compozitorilor arabi și persani” [7, p. 917].

Următoarea observație din *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, care marchează etapa Cantemir în istoria muzicii turcești, are în vedere tratarea principiilor formei de *makam* ca suită vocală sau instrumentală cu specific oriental. Referindu-se la nomenclatorul tipologic al acestei compoziții muzicale, ediția de limbă engleză vine cu precizarea că primenirile ciclului vocal-instrumental de referință intervin în cultura artistică turcească aproximativ la mijlocul secolului al XVII-lea, iar „Tratatul lui Cantemir și culegerea de piese instrumentale [din partea a II-a a tratatului – n.n.] indică asupra etapei finale de schimbare de la vechea suită orientală *nawba* la cea contemporană *fasıl*” [7, p. 917].

Așadar, prin prisma prestigiosului dicționar englez, Dimitrie Cantemir este evocat ca un fenomen artistic de o intensitate spirituală deosebită, cu o biografie muzicală bogată în conținut și semnificații, care, prin contribuții realizate din îmbinarea teoriei și practicii muzicale (doctrinar novator și compozitor de mare capacitate inspirațională), s-a încadrat plener, alături de alte câteva somități culturale ale timpului, în curentul oriental de gândire muzical-artistică. O apreciere demnă de toată considerația din partea unei ediții de specialitate la început de secol XXI, care se pliază completamente pe subiect, ilustrează și consună cu multitudinea rezonanțelor literare de recunoaștere a meritelor artistice ale lui Dimitrie Cantemir, induse de apariția, prestația și personalitatea sa excepțională în cultura muzicală universală.

O informație de proporții și conținut sobru, dar revelatorie, care reiterează calitățile de muzician ale lui D. Cantemir, publică în paginile sale ediția de limbă italiană *L'Universale Grande Enciclopedia Tematica (Marea Enciclopedie Universală Tematică)*, apărută la Milano în anul 2005: „ (...) teoretician muzical român. A trăit un timp îndelungat la Constantinopol. Autor al valoroasei lucrări *Istoria Imperiului Otoman*, el s-a dedicat studiului muzicii turcești, propunând un sistem de notație bazat pe literele alfabetului arab” [12, p. 134]. Mențiunea inserată în prestigioasa ediție circumscrie doar o parte din bogata activitate de muzician a fostului domn al Moldovei. Deși este un articol cu mai puțină profunzime în detaliu și nu pune în evidență un material inedit, vom menționa totuși că această infor-

mație se conexează la altele publicate anterior, esența ei demonstrând că personalitatea muzicală a lui Cantemir rămâne în atenția literaturii de specialitate universale și la începutul secolului al XXI-lea.

Concluzii. Spectrul consemnărilor incluse în literatura de specialitate din secolul al XX-lea – începutul secolului al XXI-lea, dedicate de autorii și/sau edițiile din străinătate muzicianului Dimitrie Cantemir, confirmă importanța operei sale științifice și artistice și, totodată, locul pe care îl ocupă savantul în istoria muzicii orientale, a celei naționale și universale.

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

Nu mai puțin adevărat însă este faptul că preocupările cantemirene s-au axat nu doar pe universul sonor al orientului musulman așa cum s-a vehiculat inițial în muzicologie și în istoriografia muzicală europeană. Analiza lucrărilor sale dezvăluie, fără putință de tăgadă, asupra filiației directe cu muzica autohtonă, fie că e vorba de stratul sonor ancestral, fie că e vorba de cel organofon sau de cel religios, aserțiune prin care este demonstrată bogăția și profunzimea informării distinsului cărturar umanist asupra fenomenului muzicii naționale din perioada ei timpurie. Sursele lexicografice din străinătate, în special cele din ultimele decenii, semnaleză, confirmă și nuanțează această relație.

Indiscutabil rămâne faptul că publicațiile din literatura muzicală (și nu numai) de factură enciclopedică, lexicografică, teoretică, culturologică, apărute în edițiile din străinătate în limbi de largă circulație internațională (engleză, franceză, germană, italiană, rusă, spaniolă), precum și în cea de circulație regională sau locală/rațională (belarusă, cehă, greacă, poloneză), au contribuit substanțial la crearea unei imagini de mare anvergură, cu orizont public larg a lui Dimitrie Cantemir, consacrandu-i calitatea de profesionist în diferitele ipostaze ale domeniului artistic practicat, cu înscrierea acestui statut în istoria muzicii universale.

Referințe bibliografice și note:

¹ Belaiev, Victor. *Turkish Music*. In: *Musical Quarterly*. Carl Engel, Editor. Vol. XXI, No.1. New York: Oxford University, 1935, p. 356 - 367.

² Cosma, Viorel. *Contribuții inedite la studiul moștenirii muzicale a lui Dimitrie Cantemir (I)*. In: *Muzica*, 1973, nr.7 (248), p.10 - 23.

³ *The Encyclopædia Britannica a Dictionary of Arts, Sciences, Literature and General Information*. Eleventh Edition. Volume V, Calhoun to Chatelaine. Cambridge, England: at the Univessity Press, New York, 35 West 32nd Street, 1910.

⁴ *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Edited by Stanley Sadie. Vol. 3. Bollioud-Mermet – Castro. London: Macmillan Publishers Limited, 1998.

⁵ *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Edited by Stanley Sadie. Vol. 19. Tiomkin – Virdung. London: Macmillan Publishers Limited, 1998.

⁶ *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Second Edition. Edited by Stanley Sadie. Executive Editor John Tyrell. Volume 5. Canon to Classic rock. London: Macmillan Publishers Limited, 2001.

⁷ *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Second Edition. Edited by Stanley Sadie. Executive Editor John Tyrell. Volume 25. Taiwan to Twelve Apostles. London: Macmillan Publishers Limited, 2001.

⁸ Yekta, Raouf. *La musique turque*. In: *Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire*. Première partie. Histoire de la musique. Paris: Librairie delagrave, 15, rue Soufflot, 15, 1922, p. 2845 - 3064.

⁹ Yekta, Raouf. *Musique orientale. Le compositeur*

du Péchrev dans le mode Nihavend. In: *La Revue Musicale*. Paris: 16, Quai de Passy, 16, № 5 (septième année), 1^{er} Mars 1907, p.117 - 121.

¹⁰ Honegger, Marc, Massenkeil, Günther. *Das Grosse Lexicon der Musik*. Volumen 7. Ran-Ste. Frieberg-Basel-Wien: Herder, 1987.

¹¹ Honegger, Marc, Massenkeil, Günther. *Das Grosse Lexicon der Musik*. Volumen 8. Sti-Z. Frieberg-Basel-Wien: Herder, 1987.

¹² *L'Universale – La Grande Enciclopedia Tematica*. 12. *Musica*. Volume I. A-O. Milano: Editore Garzanti, 2005.

¹³ Percy, Alfred Scholes. *Diccionario Oxford de la música*. Tomo II. Ciudad de la Habana: Editorial Arte y Literatura, 1980.

¹⁴ *Беларуская энцыклапедыя*. Том 8. Канто – Кулі. Мінск: «Беларуская энцыклапедыя», 1999.

¹⁵ *Большая Советская Энциклопедия*. Том 26. Тихорецк – Ульяново. Третье издание. Москва: Издательство «Советская Энциклопедия», 1977.

¹⁶ *Большая Советская Энциклопедия*. Том 43. Топсель – Уженье. Второе издание. Москва: Государственное научное издательство «Большая Советская Энциклопедия», 1956.

¹⁷ *Музыкальная энциклопедия*. Том 2. Гондольера-Корсов. Москва: Издательство «Советская энциклопедия», 1974.

¹⁸ *Музыкальная энциклопедия*. Том 5. Симон – Хейлер. Москва: Издательство «Советская энциклопедия», 1981.

Octoihul – model și disciplină a gândirii în muzica de cult

Rezumat

Octoihul – model și disciplină a gândirii în muzica de cult

Cărțile de rit ale Bisericii Ortodoxe dețin un loc aparte în evoluția cultului divin. Secole la rând au trudit sfinții părinți la întocmirea lor. *Octoihul* este una din cele mai importante și mai vechi cărți bisericești, în care sunt prezentate, în ordin succesiv, cântările slujbelor rânduite pentru fiecare zi a săptămânii. Cartea are la bază vechiul sistem musical bizantin, structurat pe opt *ehuri* sau glasuri grecești, de unde provine și denumirea ei. Prin stabilirea clară a ordinii de întrebuițare a *glasurilor* pentru întreg anul bisericesc, *Octoihul* a însemnat structurare și armonie în cadrul slujbelor divine.

Cuvinte-cheie: octoih, cult divin, glas, ritm, formule melodice, interval.

Summary

Octoihul - model and discipline of thinking in the music of worship

Rite books of the Orthodox Church take up a special place in the evolution of divine worship. Holy Fathers toiled for centuries at their elaboration. The *Hymn Book* is one of the most important and oldest church books, in which are successively arranged the psalms of services appointed for each day of the week. The book is based on the old Byzantine musical system, structured by eight *ehs* or Greek voices, hence the name of it. By clearly setting the order of use of the voices for the entire church year, the *Hymn Book* meant structuring and harmony in divine services.

Keywords: hymn book, divine worship, voice, rhythm, melodic formulas, interval.

Nimic din cele ce se oficiază în activitatea liturgică a Bisericii Ortodoxe nu este întâmplător. Rânduiala serviciilor religioase se compune din rituri liturgice complexe, alcătuite, la rândul lor, din rugăciuni și formule verbale stabilite, cântări sub diverse forme și numiri, lecturi din cărțile sfinte, mișcări și gesturi anumite. Toate aceste forme generale de exprimare a cultului public se desfășoară într-o ordine strictă și obligatorie. Așa se întâmplă secole la rând.

Însă, la începuturile creștinismului lucrurile aveau o altă înfățișare. Modul de oficiere a slujbelor divine se deosebea de la o comunitate la alta, de la o regiune la alta. Chiar dacă aveau la bază părți și forme fundamentale, parvenite de la biserica primară, desfășurarea serviciului liturgic se făcea într-un mod liber, cu elemente de improvizație, în lipsa unei rânduieli comune.

Biserica, care a manifestat o grijă permanentă pentru cultul său, a întreprins eforturi enorme în vederea uniformizării acestuia. Prin hotărâri și canoane sinodale au fost stabilite rugăciunile și imnurile sacre în formulări fixe, precum și ordinea lor succesivă, neadmițându-se nici cele mai mici abateri de la *Tipic*.

În acest scop au fost întocmite cărțile bisericești, avându-i drept autori pe sfinții părinți ai Ortodoxiei, care în viața lor spirituală atinseseră desăvârșirea.

Din aceste considerente, textele scripturistice formulate de ei se prezintă ca opere literare cu o individualitate distinctă, însuși ritualul cultului divin rămâne a fi unul de o înaltă valoare artistică, marcat de grandoare înălțătoare și ademenitoare.

Ritualul cultului ortodox s-a dezvoltat în timp, treptat au apărut *Octoihul*, *Tipiconul*, *Liturghierul*, *Trebnicul*, *Mineul*, *Triodul*, *Penticostarul* – acestea fiind doar o parte din cărțile de bază ale bisericii, în paginile cărora este exprimat explicit scopul primordial al fiecărei slujbe în parte. De aici și valoarea inestimabilă a acestor cărți, țesută din pânza exigenței timpurilor.

Dintre toate, *Octoihul* rămâne a fi una dintre cele mai vechi cărți de rit a bisericii creștine. În istoria întocmirii acestei culegeri imnografice s-au conturat, în linii mari, câteva etape. *Prima* se referă la secolele V-VII, când în Palestina apăruse unul din primele și principalele genuri ale muzicii sacre – *troparul* și când se încercase introducerea unor reguli de cântare a lor. *A doua* etapă, cea mai importantă, se referă la secolul al VIII-lea, când sfântul Ioan Damaschin (676-760) a realizat, nu prin reguli abstracte, ci prin exemple concrete, scopul major al cărții, care se exprimă printr-o perfectă organizare muzicală a slujbelor sacre. Secolele IX-XI marchează cea de *a treia*

etapă, distinctă prin completarea cărții cu imnuri noi, apărute între timp și indicate pentru a fi incluse în ritualul liturgic. Secolul al XII-lea este *etapa* de finalizare a cărții, de apariție a culegerii într-o redacție finală efectuată la Ierusalim, ceea ce a însemnat și răspândirea *Octoihului* în toată biserica de Răsărit.

Această operă fără egal prin bogăția ei imnografică a însemnat, mai întâi de toate, o reformă radicală a muzicii de cult. Înмănunchind în cuprinsul său formele principale ale muzicii sacre bizantine, Ioan Damaschin stabilește și o regulă de cântare a lor. Astfel, în *Octoih* imnurile sunt prezentate în ordine succesivă, pentru fiecare zi a săptămânii. El a rânduit ca toate slujbele ce au loc într-o săptămână să fie cântate pe aceeași melodie, adică pe același *glas*, de toate opt la număr. Prin urmare, după scurgerea a opt săptămâni și, bineînțeles, și a celor opt *glasuri*, ele sunt reluate, procedându-se astfel pe întreg parcursul anului bisericesc.

Glasurele preluate de către sfântul Ioan Damaschin provin din teoria muzicii grecești care, la acea vreme, era foarte avansată. Din cele 15-16 *glasuri*, utilizate de către greci, Ioan Damaschin a ales doar opt, de unde provine și denumirea cărții: în limba greacă *octoehos* – înseamnă opt ehuri (octo – opt, ehos, eh – glas). Autorul culegerii nu întâmplător s-a limitat la doar opt *glasuri*, opt variante melodice. Mai întâi de toate au fost selectate doar melodiile capabile să exprime cel mai reușit sentimentul corespunzător spiritului creștinesc. În al doilea rând, Ioan Damaschin nu a vrut ca cei aflați la rugăciune să se desfete cu bogăția și varietatea melodiilor, ci să-și concentreze cât mai mult atenția la cele citite și cântate. În fine, un număr mai mic de melodii poate fi mai ușor memorizat, excluzând posibilele improvizații, după cum se și întâmpla în acele timpuri. Introducând regula de cântare a imnurilor prevăzute în *Octoih*, s-a obținut o bună organizare și armonie, atât de mult râvnite în cadrul ritualului liturgic.

Ca muzician bine instruit, cu studii de specialitate în domeniu, Ioan Damaschin a purces la realizarea mai multor reforme în muzica de cult. Astfel, pentru ca melodiile *glasurilor* să poată fi însușite corect, autorul le-a notat, folosindu-se de cea mai veche notație muzicală – *neumatică*, care se afirmase încă în secolul al VI-lea. Dar nici în acest caz nu a fost o simplă preluare a semnelor deja existente care, în linii generale, indicau doar direcția mișcării fluxului melodic. A redus numărul semnelor care se înmulțiseră între timp și le-a simplificat pentru o mai ușoară citire a lor. Iar pentru ca semnele muzicale să fie însușite nu numai ușor, dar și corect, sfântul Ioan

Damaschin a scris și cărți de teorie muzicală. Una din ele se numește *Aghiopolitis*, despre care se spune că în bibliotecile mănăstirilor de pe muntele *Athos* se mai păstrează mici fragmente ale gramaticii muzicale damaschiniene, scrise pe foi de pergament.

Deși *Octoihul* a fost întocmit parțial, abia în secolul al VIII-lea, prin conținutul său cartea este mult mai veche. Afirmăm aceasta deoarece, muncind asupra culegerii, Ioan Damaschin a păstrat multe din cântările înrădăcinate de secole în bisericile creștine și pe care autorul doar le prelucrase în vederea armonizării lor cu celelalte imnuri ale *Octoihului*. Drept exemplu aducem imnul vecerniei *Phos Hilaron*, ce se traduce *Lumină lină*, a cărui existență este atestată încă în secolul al IV-lea și *O Monogenes Yios*, adică *Fiule, Unu-le născut*, apărut în secolul al VI-lea și făcând parte din secțiunea de început a liturghiei. Tocmai din aceste considerente putem afirma cu certitudine că biserica zilelor noastre cântă multe din imnurile consfințite de credința primilor creștini.

O calitate cu totul deosebită a *Octoihului* decurge din conținutul dogmatic al imnurilor. Pline de afirmații de credință, ele vădesc o bogăție profundă a învățăturilor creștine. În mod deosebit se impun cântările glasului al VII-lea, despre care teologii mărturisesc că ar cuprinde toată învățătura dogmatică a Ortodoxiei. Iar repetarea cu regularitate a *glasurilor*, în circuitul slujbelor divine pe parcursul anului, nu face decât să reînnoiască aceste învățături, date lumii de însuși Mântuitorul Iisus Hristos.

Din punct de vedere muzical, trăsătura cea mai de preț a *glasurilor* constă în structura lor melodic-ritmică, care asigură multă libertate în avansarea melodică. Prin folosirea acestui mod de organizare muzicală, Ioan Damaschin a urmărit un scop forte: ca melodia să pună în valoare cât mai mult posibil sensul textului. Așa se explică faptul că modul de cântare, introdus de autorul *Octoihului*, este silabic, înaintând în mișcare numai după accentul textual, numai după valoarea silabelor și a cuvintelor scripturistice. În limbajul bisericesc acest fel de cântare se numește *irmologic*. Prin urmare, *Octoihul*, chiar de la începuturi, s-a impus ca valoare netrecătoare prin realizarea unității ideale dintre cuvânt, text și melodie, care în ansamblu reprezintă expresivitatea ideală a rugăciunii.

Făcând referință la linia melodică a *glasurilor*, vom menționa că, de obicei, ea se bazează pe o mișcare treptată, lentă, articulată din obișnuitele *secunde* ascendente și descendente care, periodic, sunt întrerupte de salturi la interval de *terță*, *cvartă* sau *cvintă* și, mai rar, la alte intervale. Melodiile sunt bine rit-

mate, se desfășoară în fraze melodice laconice, ceea ce ușurează memorizarea lor. Drept exemplu aducem câteva formule melodice care stau la baza *glasurilor* compuse de Nicolai Bahmetiev, folosite, de altfel, în toate bisericile situate între Prut și Nistru. (Ex. 1)

Același caracter liniștit, aceeași înaintare melodică treptată se păstrează și prin sumarea formulelor melodice în structuri de dimensiuni mai mari. În acest caz, formulele melodice vecine se completează reciproc, formând o mișcare echilibrată a discursului muzical: dacă prima formulă melodică poartă un caracter descendent, cealaltă se mișcă, neapărat, în direcție inversă, procedându-se astfel până la sfârșitul *glasului*. Ca rezultat, i-au naștere melodii ușor ondulate prin succedarea urcușurilor și revenirilor lente. (Ex. 2)

În acest exemplu formulele melodice de bază se desfășoară în limitele intervalului de *cvintă perfectă* (*fa – do*), dar cu sunete stabile diferite: *la* – în prima formulă, *si* și *fa* – în celelalte două. Menționăm faptul că, sunetele stabile de la finele fiecărei formule revin diferitor trepte. Acestea apar, de cele mai multe ori, doar la sfârșitul formulelor melodice sau, în cazul cântărilor mai voluminoase, ale rândurilor. Vis-a-vis de sunetele stabile, celelalte se situează pe poziție de subordonare. La prima vedere s-ar părea că este vorba despre lipsa unor reguli referitor la aceste trepte, însă tocmai aceste „instabilități” provoacă un joc de nuanțe modale, care imprimă melodiilor *glasurilor* un colorit viu și o bogăție interioară aparte, ceea ce și formează elementul lor distinctiv, risipind gândul că ar fi vorba doar despre niște melodii simple, sobre și nimic mai mult.

Structura imnurilor *Octoihului* se profilează nu atât principiului de strofă, cât grație confruntării unor rânduri melodice diferite ca dimensiuni. Volumul lor și raportul dintre ele decurg, direct proporțional, din conținutul textului scripturistic, care stă la baza unui sau altui *glas*. Prin urmare, numărul rândurilor textuale, dar și dimensiunile lor, pot fi variate. Fiecărui rând de text îi corespunde un rând melodic. Aceste rânduri, în imnurile mai mari ca volum, se unesc după două principii: fie după asemănarea lor, fie prin contrast. În acest caz, pilonii de bază în jurul cărora cântarea respectivă capătă o structură integră, rămân aceleași formule melodico-ritmice, care pot fi uneori identice, alteori asemănătoare, adică cu mici schimbări. (Ex. 3)

În momentul formării rândurilor, formulele melodice sunt prezentate în diverse variante: ori mai desfășurate ori, dimpotrivă, în descreșterea lor, totul fiind dictat de textul utilizat. Formulele melodice nu

sunt folosite la întâmplare, ci decurg dintr-un anumit raport: rândurile 1, 3, 5, 7 – au la bază prima formulă, rândurile 2, 4, 6 – pe cea de a doua. Situația este mai deosebită în cazul *glasurilor* care au la bază trei formule melodice. Alternarea intonațiilor formulelor de bază, diferența dintre ele ca durată de timp, conturul ritmic „desenat” de rândurile textului, același joc stabil al sunetelor – imprimă mișcare și dinamică lăuntrică. Fiind structurat conform regulilor prevăzute, *Bogorodicina troparului glasului 7* reprezintă o pânză muzicală bine încheată, marcată de o linie melodică ușor ondulantă, de la sine curgătoare, care inspiră liniște și bucurie.

Menționăm și un alt moment deosebit de important, poate chiar mai important decât altele. Este vorba despre interpretarea corectă a formulelor melodice de încheiere, căci tocmai această formulă finală constituie elementul distinctiv dintre melodiile *glasurilor*.

Din cele relatate, s-a putut observa că formulele melodice ale *glasurilor* se mai numesc și ritmice, și nu întâmplător. Planul ritmic al melodiilor este raportat atât la curgerea textului literar, cât și la genul abordat. Acest lucru este valabil nu doar în cazul melodiilor vechi, bizantine, ci și pentru cele apărute mai târziu, compuse în baza legilor muzicii omofono-armonice. Prin urmare, *glasurile* bisericesti se axează pe melodii silabice, mono-ritmice, derulate în tempo vioi, cu accente pe silabe sau cuvinte dictate de sensul textului. Iată de ce organizarea ritmică a imnurilor respective se exprimă prin libertatea înlănțuirii duratelor, prin prezența formulelor asimetrice. Lipsa barei de măsură nu face decât să asigure cât mai multă libertate în desfășurarea firească a melodiilor, care pornesc de la îngemănările ingenioase ale formulelor melodico-ritmice specifice fiecărui *glas* în parte.

Calitățile *glasurilor*, enumerate mai sus, au facilitat utilizarea sistemului muzical al *Octoihului* de către multe popoare încreștinate între timp. Dacă la începuturi în bisericile ortodoxe din România, Bulgaria, Rusia, Serbia, dar și altele, textele sacre circulau fie pe melodii simple, autohtone, fie pe figuri melodice preluate de la greci, apoi cu timpul, fiecare popor și-a creat propriile cântări, izvorâte din straturile muzicale specifice, în strânsă legătură cu limba vorbită. Astfel, chiar dacă varietatea melodică a *glasurilor* a crescut considerabil, în structura lor inconfundabil se evidențiază principiul de organizare melodică, elaborat de către sfântul Ioan Damaschin – cel de neîntrecut între teologi, muzicieni și oameni de știință.

Realizând prin *Octoih* schimbările esențiale în cântarea sacră, schimbări care se impuneau drept

Exemple muzicale

Exemplul 1.

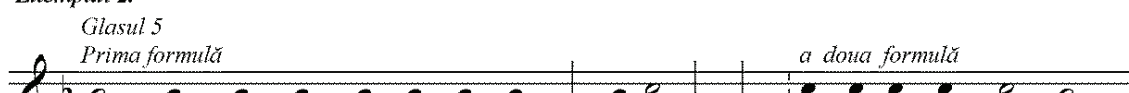
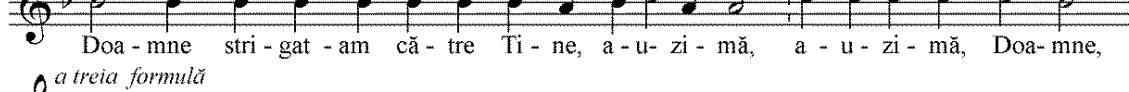
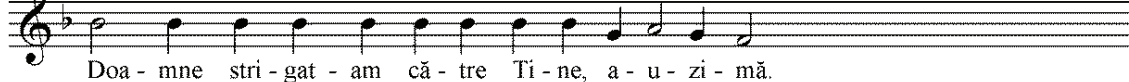
Glasul 1

Glasul 3

Glasul 5


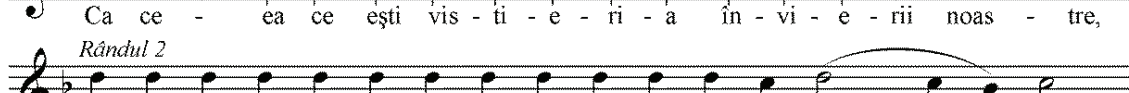
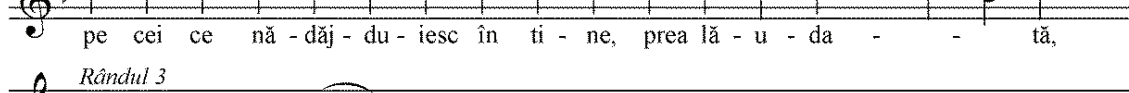


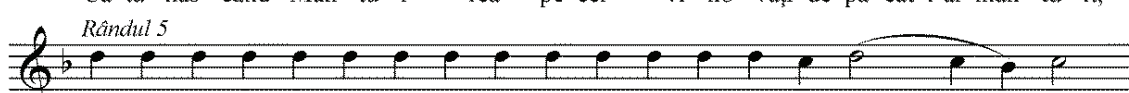
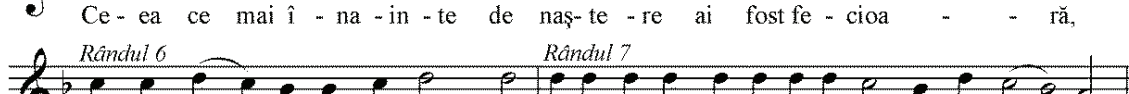
Glasul 8


Exemplul 2.

Glasul 5
Prima formulă

 Doa - mne stri - gat - am că - tre Ti - ne, a - u - zi - mă, a - u - zi - mă, Doa - mne,
a doua formulă

a treia formulă

 Doa - mne stri - gat - am că - tre Ti - ne, a - u - zi - mă.

Exemplul 3.

Bogorodicina troparului, Glasul 7

Rândul 1

 Ca ce - ea ce ești vis - ti - e - ri - a în - vi - e - rii noas - tre,
Rândul 2

 pe cei ce nă - dăj - du - iesc în ti - ne, prea lă - u - da - - - tă,
Rândul 3

 scoa-te-i din pră- pas - ti - e și din a - dâ- cul gre - șe - li - lor,
Rândul 4

 Că tu nă - când Mân - tu - i - rea pe cei vi - no - vați de pă - cat i - ai mân - tu - it,
Rândul 5

 Ce - ea ce mai î - na - in - te de naș - te - re ai fost fe - cioa - - - ră,
Rândul 6

 și în naș - te - re fe - cioa - ră, și du - pă naș - te - re ai ră - mas tot fe - cioa - ră.
Rândul 7


stricte necesități în practica ecleziastică a secolelor trecute, Ioan Damaschin a reușit să creeze modele de cântări devenite clasice în domeniu. Cele menționate mai sus ar fi o primă încercare de a explica importanța cărții, care a rămas să fie un veritabil izvor de

inspirație din care-și trag rădăcinile toate melodiile cântărilor sacre ale Bisericii Ortodoxe, cântări care, peste veacuri, au păstrat pecetea unei profunzimi interioare și a unui caracter unitar, exprimat prin ceea ce se numește *stil sobru bisericesc*.

Referințe bibliografice și note:

¹ Braniște, E.. *Liturgica generală*. București: Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Române, 1993.

² Bria, I.. *Dicționar de teologie ortodoxă*. București: Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Române, 1994.

³ *Настольная книга священнослужителя*. Москва: Издание Московской Патриархии, 1977.

⁴ *Исторический обзор песнопевцев и песнопения греческой церкви*. Санкт Петербург: Типография Эдуарда Праца, 1860.

Unele aspecte semantice ale rock-ului autohton din anii 2000

Rezumat

Unele aspecte semantice ale rock-ului autohton din anii 2000

Articolul prezentat are ca scop evidențierea unor constante semantice ale rock-ului autohton din anii 2000. Bazându-se pe patru coduri semantice ale muzicii rock (verbal, non-verbal, temporal și spațial), V. Tcacenco schițează speci-
fiul ontologic al rock-ului național din primul deceniu al secolului al XXI-ea (desfășurarea festivalelor de muzică rock, activitatea cluburilor, formarea spațiului virtual). Autoarea analizează patru dintre cele mai reprezentative compoziții de muzică rock din perioada vizată, compuse de *Snails*, *Alternosfera*, *Gândul Mâței*, *Cuibul*, dezvăluind astfel de trăsături ca gândirea postmodernistă, multiculturalismul, aspectul etic bine pronunțat.

Cuvinte-cheie: cultura rock-ului, coduri semantice, multiculturalism, postmodernism.

Summary

Some semantic aspects of Moldovan rock-music of the 2000s

The aim of the article is to highlight some semantic constants of Moldovan rock-music of the 2000s. Based on four semantic codes (verbal, non-verbal, temporal and spatial) author V. Tcacenco analyses the ontological specificity of national rock in the first decade of the 21st century (development of rock-music festivals, clubs activity, the formation of cyberspace). The author examines four the most representative rock-compositions of this period, written by *Snails*, *Alternosfera*, *Gândul Mâței*, *Cuibul*, revealing such features as postmodernist thinking, multiculturalism, underlined ethical aspect.

Keywords: rock-culture, semantic codes, multiculturalism, postmodernism.

Cultura rock-ului universal la momentul actual demonstrează trăsături de unicitate și unitate, devenind un fenomen, pe de o parte, organizat și bine structurat, și, pe de altă parte, foarte variat și eterogen, integrând în mod organic un sistem ideatic avansat, structuri proprii genuiste și stilistice, forme ontologice stabile care au căpătat o răspândire globală. Nu face excepție și evoluția rock-ului din Republica Moldova. Pe parcursul formării sale destul de scurte (dar concomitent intense și fructuoase), rock-ul autohton a legitimat statutul său ontologic, a asimilat mai multe concepte caracteristice acestei culturi, a dezvoltat un profesionalism aparte de interpretare vocală și instrumentală.

În acest proces un rol semnificativ îi aparține formării *sistemului semantic* al rock-ului moldav, care nu doar a moștenit unele forme „genetice” ale acestei culturi, ci și a trasat niște particularități proprii, trăsături individuale (cum ar fi reflectarea evenimentelor și stărilor de spirit a populației țării, forme de sinteză a stilurilor și genurilor muzicii rock cu folclorul autohton). Ne vom adresa la studierea unor particularități semantice ale rock-ului autohton, bazându-ne pe producția artistică apărută pe parcursul anilor 2000.

În tratarea semanticii rock-ului o mare impor-

tanță are cercetarea T. Nevskaia *Evoluția culturii rock în Rusia*, care studiază specificul rock-ului sub aspect semiotic, dându-i calitatea de „unitate semantică” [1]. În acest context cultura rock-ului se tratează prin următoarele coduri semiotice și anume: *codul verbal*, *codul non-verbal*, *codul spațial* și *codul temporal*. Ne vom referi succint la semnificația fiecăruia. *Codul verbal* al rock-ului include elemente de argou al teenager-ilor, cuvinte împrumutate din limba engleză, elementele *slang*-ului muzical, utilizarea deliberată a limbajului brut și ofensator. *Codul non-verbal* subliniază spiritul de protest cu abundența accesoriilor de metal în design vestimentar, un machiaj simbolic al culturii rock-ului și altor subculturi neformale. *Codul spațial* marchează teritoriul specific rock-ului (locurile unde se organizează festivaluri și concerte de muzică rock, cluburi, magazine specializate etc.), în 2000 acesta fiind completat cu o topografie virtuală (adresele electronice ale paginilor web, portaluri și cluburi de rock în *Internet*). *Codul temporal* este prezentat de caracterul repetat al festivalurilor de muzică rock, aniversări ș.a.

Deși conceptul propus are un anumit potențial cognitiv în studierea fenomenelor muzicii rock din Moldova, totuși facem unele precizări pe marginea

acestui. După cum se vede din semnificația codurilor semantice formulate de cercetător, codurile spațial și temporal se referă la aspectele exterioare, *ontologice* ale culturii rock-ului, în timp ce codurile verbal și non-verbal țin de nucleul *gnoseologic*, interior al culturii rock-ului. Din această cauză este logic să îmbinăm patru coduri în două perechi: *spațial-temporal* și *verbal-nonverbal*.

Codul *spațial-temporal* al rock-ului autohton în realitățile Republicii Moldova din anii 2000 se regăsește în apariția (și dispariția) cluburilor specializate de muzică rock. Evident, pentru menținerea și dezvoltarea muzicii rock autohtone se cere un sistem de industrie și de infrastructură, care, în afară de crearea produsului muzical propriu-zis, presupune „funcționarea cluburilor, scenelor destinate muzicii rock cu condițiile respective, organizarea studiourilor de înregistrare, sălilor de repetiții dotate cu echipament performant, susținerea festivalurilor, care, pe de o parte, ar uni adepții acestei culturi, iar pe de altă parte, ar consolida cei mai buni rockeri autohtoni” [2]. În anii 1990-2000 la Chișinău existau două centre principale de cultură rock: *Black Elephant* și *Yellow Submarine*. T. Panteleev, liderul formației *Timur i ego komanda*, menționează că „aceste două locuri de cult au fost cunoscute în întreaga țară, dezvoltând o concurență sănătoasă” [idem]. Actualmente nu există nici o scenă specializată destinată muzicii rock. Doar câțiva ani în urmă a apărut clubul *Albion*, care poate găzdui 200-300 de ascultători. După cum afirmă practicienii din domeniu, „crearea unei scene specializate rămâne actuală până acum ... nu poate fi vorba de organizarea acțiunilor de proporții. O singură soluție poate fi întoarcerea la practica sovietică și arenda caselor de cultură sau cinematografele abandonate” [idem].

Referindu-ne la festivalurile de muzică rock ca un component important al codului *spațial-temporal*, se constată că deși se organizează festivalurile cum ar fi *Vadul lui Woodstock* și *Forest Kap*, totuși aceste evenimente au un caracter sporadic și nu atrag un număr mare de spectatori. În 2004 a avut loc prima ediție a festivalul *Старый мельник*, un eveniment de proporții, unind zeci de mii de ascultători. Acest festival a rezistat doar 3 ediții: programul lui îmbina evaluările formațiilor autohtone și vedetelor de muzică rock din Rusia, Ucraina și alte țări. Pe 28 februarie 2010 în clubul *Booz Time* din Chișinău a fost organizat primul festival de muzică *Indie Rock¹* din Republica Moldova, găzduit de formația *Snails*, iar printre invitații de onoare se numărau trupe din România *The Amsterdams*, *The Mood*

și *Les Elephants Bizarres* [3]. Interesul producătorilor față de generația tânără a rockerilor s-a manifestat în apariția culegerii de cântece *Rock în Moldova* în 2007, prezentată de legendarul rocker Ruslan Țăranu.

Muzica rock din Republica Moldova în anii 2000, promovată de generația tânără de muzicieni, demonstrează o tendință depistată de I. Alexeev, autorul lucrării *Cultura rock-ului în spațiul public al Sankt-Petersburgului din anii 1990*. Tânăra generație a rockerilor, menționează cercetătorul, are „o capacitate de auto-organizare. În lipsa accesului la spațiul public ocupat de generația mai în vârstă”, tinerii își organizează un spațiu propriu (mai întâi de toate, este vorba de cluburi de noapte, cluburi muzicale)” [4]. În comparație cu concertele de muzică rock prezentate pe scene mari în cadrul festivalurilor (care totuși au loc rar și sporadic), activitatea muzicală în cluburi capătă un caracter mai sistematic.

Putem constata cu certitudine, că la momentul actual în Republica Moldova s-a creat un sistem de informare și sprijinire a culturii rock: în afară de mass-media tradițională, rolul major îl are *Internetul*: portalurile specializate, rețelele de socializare devin cea mai operativă sursă de informație despre evenimentele din lumea muzicii rock. Acest fapt se confirmă prin crearea unor societăți neformale (atât reale, cât și virtuale), în cadrul cărora se organizează spontan un schimb de opinii despre procesele în muzica rock universală și națională. Ca exemplu putem menționa un blog al lui S. Ceban, liderul formației *Cheka* [5] sau o pagină web dedicată muzicii rock naționale *www.rupere.md* [3]. Îmbinarea mecanismelor formale și non-formale, oficiale și neoficiale contribuie la conștientizarea specificului ontologic al culturii contemporane a rock-ului din Republica Moldova, care funcționează concomitent și ca industrie culturală, și ca subcultură.

Analiza codului *verbal – non-verbal* în cadrul articolului de față se realizează pe baza celor mai reprezentative compoziții create de rockerii autohtoni din ultima perioadă. Reieșind din sincretismul îmbinării aspectelor verbale, auditive și vizuale ale rock-ului, ne vom adresa la studierea textului literar, a conceptului muzical și a ideilor realizate prin mijloace vizuale ale cântecelor. Am selectat patru dintre cele mai reprezentative compoziții: piesa *Superbasuri* semnată de formația *Snails* (2007), faimosul cântec *La Ciocana* al formației *Gândul mâței* din albumul *Cu gândul la Ea* (2000), cântecul *Wamintirile* din repertoriul formației *Alternosfera* care face parte din albumul *Orașul 511*, lansat în 2005, și *Колыбельные сны* interpretat de formația *Cuibul* (din albumul *Ключи от ванной*, 2001).

¹ *Indie Rock* (din engleză – *independent*) s-a dezvoltat prin anii 1970 în Marea Britanie când tinerii muzicieni cântau în garaje, subsoluri, studiouri mici. Exponenții acestui stil nu colaborează cu label-urile mari, refuză de comercializarea produsului muzical. Muzica lor este plină de zgomote, experimente sonore etc. O altă trăsătură a acestui curent este o melodicitate de tip britanic. În Republica Moldova *Indie rock* se dezvoltă în creația formațiilor *Snails* și *Monroe*.

Sub aspect stilistic creația formației *Snails* tinde spre *brit-pop*, *pop-rock*, *indie rock*, iar idiomatizarea muzicală a acesteia este extrem de internaționalizată. Cele mai reprezentative și valoroase aspecte ale creației *Snails* se manifestă în sonoritatea memorabilă a formației, într-un instrumentalism performant al tuturor membrilor. Un loc aparte are și conceptul vizual al exemplului vizat, care se bazează pe fuziunea diferitor simboluri ale realității de azi, pline de comism și parodie.

Pentru analiza planului poetic al piesei *Superbasuri*, ne vom adresa la studierea textului literar. În primul rând, menționăm abordarea ironică a valorilor esențiale ale culturii pop (ridicularizarea simbolismului de dragoste, nuanțele erotice subliniate, accentuarea lipsei spiritualității în relațiile personajelor convenționale). Ca argument vom cita următoarele fragmente din textul poetic:

„Sunt bine și astăzi am noroc.
Nucăvreau nimic mai mult.
Te văd și tu îți spui OK.
Te-ntreb și iar îmi spui că vrei
Ochi în ochi tăcuți privim,
Ne potrivim și asta știm” [6].

Un alt motiv constă în ironia autorilor textului vis-à-vis de „avantajele” civilizației moderne, lumii „stereoscopice” lipsite de un simț adevărat, în care valorile eterne sunt substituie cu comoditățile tehnice:

„Se aprind și se sting stereolumini,
Te iau și te strâng de stereomâini,
Nu vreau nimic mai mult.
Aprinzi și arzi stereoțigări,
Repeți și înveți stereomișcări,
Când basuri se aud” [idem].

Cântecul *Superbasuri* se bazează pe forma strofică (*strofă – refren*), încadrată în preludiu și postludiu instrumental (ceea ce reprezintă o structură destul de tipică pentru *rock-song*). În preludiu și postludiu sunt utilizate zgomote naturale (greier), precum și un mixaj al sunetelor electronice. Acest procedeu are unele trăsături comune cu experimentele formației *Beatles* din perioada târzie a creației sale. Spre exemplu, putem observa elemente sonore comune cu *Revolution Number 9* din *The White Album* înregistrat în 1968, care a utilizat tehnologia a. n. *musique concrète* a cărei ideologi erau Edgard Varese și Karlheinz Stockhausen.

Introducerea instrumentală a piesei pare destul de simplă, dar logică grație unei succesiuni armonice lipsită de banalitate: *t-VI-III-S7*. Melodia secțiunii in-

troductive se dezvoltă pe baza secvenței, a cărei lanț coincide cu celula muzicală inițială:

Exemplul 1



Influența major-minorului paralel adaugă acestei teme o nuanță modală tipică muzicii rock. Merită să fie apreciată integritatea intonațională a cântecului, refrenul căruia se construiește pe materialul melodic și armonic al introducerii:

Exemplul 2



Aspectul vizual al compoziției în cauză a fost influențat de artele vizuale: aici prevalează stilurile timpurii ale experimentelor rockerilor de la începutul anilor 1970 (este vorba de *Beatles* sau de cultura rock din Rusia, spre exemplu, visurile lui *Bananan* din filmul lui S. Soloviov *Assa*). Videoclipul este plin de simboluri amuzante, îmbină diferite straturi temporale, reprezentând un dialog semantic cu subtext ironic.

Astfel, inscripțiile introduc telespectatorii și ascultătorii într-o atmosferă glumeată, a cărei țintă este cultura pop. Concomitent apar și mai multe simboluri vizuale ale culturii sovietice: o inscripție *Дружба* pe clădirea unui cinematograful stilizat din epoca sovietică sau un autoturism vechi. Aceste elemente ale culturii vizuale din trecut completează anturajul gangsterist din anii 1990, fiind combinate cu o reprezentare deformată a atributelor vieții de azi și ducând la concluzia că noi ca societate n-am plecat departe de acea perioadă.

Menționăm multilingvismul videoclipului. Deși aici predomină limba română, engleză și rusă, putem găsi și cuvinte scrise cu ieroglife sau expresii în spaniolă. Versurile românești interpretate cu voce sunt completate cu reproducerea „tăcută” a elementelor din alte limbi prin sloganuri expresive, care uneori reprezintă traducerea mot-à-mot (*Where is glamour? Filter the market, I'll be back, Bratello, I need help etc.*). Inscripția *José Manuel Barroso* apare doar pentru o clipă și spectatorul nu prea înțelege ce anume e scris acolo: *José Manuel Barroso* sau *Jos Manuel Barroso*). Prin aceasta se realizează (foarte naiv) un potențial ideologic protestatar al culturii rock-ului. Toate aceste procedee sunt concepute pentru un recipient multicultural, sensibil către mediul lingvistic actual. În plan conceptual este o viziune eclectică, infantilă și ironică asupra vieții contemporane, un concept tipic pentru cultura rock.

Cântecul *La Ciocana* al formației *Gândul mâței* este un exemplu elocvent al tratării *hard-rock-ului* care se manifestă la toate nivelele, fie aspectul compozițional, specificul timbral sau dinamic. Vom cita un fragment al textului poetic:

„Sparg... la Ciocana
 La Ciocana se bea vin cu cana
 La Ciocana fetele sunt blană
 La Ciocana eu ascult Nirvana
 La Ciocana mă bate mama
 La Ciocana țigara americana
 La Ciocana tu mănânci banana
 La Ciocana La Ciocana de la Mariana
 Nu cumpărați, nu cumpărați marijuana” [idem].

Sub aspect structural textul se bazează pe principiul de repetare a frazelor, din care se construiește o formă întregă. Primul element este cuvântul „Sparg”, cel de-al doilea – „La Ciocana”. Acest procedeu se realizează la nivelul arhitectonic superior – la nivelul strofelor. În cadrul strofelor de asemenea are loc repetarea sintagmelor și cuvintelor (aceeași sintagmă *La Ciocana* ca începutul fiecărei fraze în cadrul strofei, în timp ce toate liniile se încheie cu același tip de rimă provocată de cuvântul *Ciocana* care devine o sursă de rime, de cuvinte-cheie ale textului poetic etc.).

Textul piesei se bazează pe un procedeu de reevaluare a sensului: dacă în prima strofă afirmațiile autorului au un caracter pozitiv, în cadrul strofei următoare ele sunt negate creând o lume relativistă. În versiunea piesei pe baza căreia este realizat videoclipul, cuvântul *marijuana* nu se pronunță, dar din context totuși acest cuvânt devine clar. Acest joc al sensurilor tabuizate și codificate este tipic pentru cultura lingvistică a rock-ului: ca exemplu reamintim legendara piesă *Lucy in the Sky with Diamonds* din albumul formației *Bealtes Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967) ca o aluzie la drogul *LSD*.

Sub aspectul muzical procedeul de concentrare la un număr limitat de elemente cu scopul creării unui efect magic, sugestiv se realizează pe deplin și în conceptul muzical al piesei. Deja în cadrul introducerii instrumentale solistul formației Nicu Țărnă repetă de mai multe ori cuvântul „Sparg”, fiind interpretat într-o manieră *shout*, pe baza unor *riff*-uri instrumentale în stilul *hard-rock* cu folosirea cvintei coborâte (a.n. *blue fifth*).

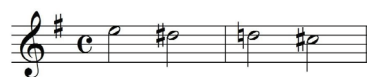
Exemplul 3



Accentuăm faptul că acest strigăt se realizează în afară de tonalitate, acordaj, temperație, introducând un efect specific rock-ului: strigăt ca un echivalent, un simbol sonor al pericolului, anxietății existențiale, reacției dureroase la imperfecțiunea lumii.

Ca un semnal alarmant la începutul discursului muzical-poetic propriu-zis apare cuvântul-cheie „La Ciocana”. Fundalul instrumental se îmbogățește prin utilizarea resurselor jazz-ului grație sunetului specific al trompetei. Apar și niște aluzii la sound-track-uri ale filmelor americane din viața gangsterilor din Chicago din anii 1930, care exploatează elementele jazz-ului clasic (stilul *swing*).

Exemplul 4



Strofa se structurează ca repetarea frazelor muzical-verbale scurte. Îmbinarea elementelor „Sparg” și „La Ciocana” apare ca un interludiu, căpătând nu doar specificul *ostinato* tipic pentru stilul *hard-rock*, dar devenind un semn de punctuație, care divizează deferite secțiuni ale formei. Merită să fie menționată dezvoltarea factuală în cadrul strofei a doua, cu partida trompetei mai desfășurată.

Exemplul 5



Așadar, structura compozițională a cântecului îmbină diferite procedee de repetare, cum ar fi *riff*-urile în partida chitarei bas, care sunt completate de partida trompetei cu sonoritatea ei jazzistică, contribuind astfel la crearea unei facturi multistratale, unde toate procesele se desfășoară simultan. Dacă vom compara diferite versiuni ale strofelor sau refrenurilor, putem observa folosirea principiului variațional, care contrabalansează repetitivitatea textului muzical.

Videoclipul accentuează niște semne de gangsterism conturate la nivel muzical: vestimentația, atributele vizuale redau atmosfera mafiei americane din anii 1920-30, iar erotismul deschis al subiectului se referă la senzualitatea rock-ului. Cel mai puternic element totuși rămâne planul muzical al acestei piese, care provoacă o mulțime de aluzii – verbale, sonore, vizuale.

Textul literar al piesei *Wamintirile* (formația *Alternosfera*) schițează problematica ecologică a spiri-

tului uman, condamnând influența dezastruoasă a civilizației moderne asupra conștiinței omului. Piesa poate fi tratată ca un rebel împotriva *societății de consum*, manipulării informaționale. Acest motiv se încadrează perfect în estetica și istoria rock-ului universal. Nu întâmplător autorii textului folosesc cuvântul *Wamintirile*, subliniind astfel că viața omului, sentimentele lui se denaturează în lumea informatizată.

„Ochii sunt în televizor
Noapți întregi fără de somn
Și mă îneacă lacrimile
Când ne terorizează știrile” [idem].

La nivel muzical merită să fie subliniate câteva momente: este vorba de introducerea instrumentală cu sonoritate agresivă și iritantă, cu nuanță timbrală rece, „metalică”. Aici se folosește un sunet electronic, împrumutat din stilul *tehn*o din anii ’90 ai secolului trecut, ca o nuanță timbrală caracteristică acestei piese.

Exemplul 6



Refrenul cântecului se bazează doar pe fraza *Mă omoară, wamintirile!* interpretată cu folosirea cântării introsilabice, cu un sunet mai lung la sfârșitul fiecărei fraze muzicale:

Exemplul 7



Acest procedeu devine un echivalent sonor al tristeții existențiale a personalității în lumea modernă, care nu se simte firesc în acest val de informații agresive și politizate. Videoclipul tratează niște idei vizuale deja răspândite în cultura rock-ului, cum ar implicarea fragmentelor din programe TV, tratarea cvasi-documentară.

Compoziția *Колыбельные сны* reprezintă un curent *art-rock* în muzica autohtonă, fiind sub aspect conceptual și stilistic un ecou al ultimei piese *Good Night* din renumitul *White album*, semnate de J. Lennon și P. McCartney. Versiunea creată de Igor Dânga demonstrează o similitudine cu textul lui *Beatles*:

„Now it's time to say good night
Good night, sleep tight
Now the sun turns out his light
Good night, sleep tight” [7].

„Колыбельная будет звучать
Колыбельная песня для дома
Сни, мой милый друг, засыпай
Сны волшебные уже готовы” [8].

În ambele cazuri textul poetic se realizează la nivel muzical ca un *cântec de leagăn* susținut de sonorități orchestrale, cu abundența instrumentelor de coarde, cu vocile feminine calde și catifelate. Preludiul orchestral al piesei lui I. Dânga introduce instrumente de coarde susținute de chitară, expunând o temă muzicală, plină de farmec. Totodată, sub aspect stilistic se identifică o diferență destul de semnificativă: dacă în compoziția formației *Beatles* este vorba de un stil sintetic, care integrează stilistica romantismului cu unele trăsături ale muzicii pop, în cazul piesei semnate de *Cuibul* accentul se pune pe stilistica barocului.

Exemplul 8



Pe marginea analizei efectuate facem unele concluzii. Calitatea și varietatea conceptelor verbale, sonore și vizuale, manifestate în cele mai reprezentative exemple ale rock-ului național din anii 2000 servesc drept dovadă a maturității fenomenului vizat, a asimilării creative a celor mai importante idei și curente, care aparțin rock-ului universal. Prin aceasta se confirmă o tendință, despre care E. Kasianova în lucrarea sa *Rock-ul în contextul culturii contemporane* scrie: „Pe parcursul unei perioade îndelungate de timp, aflându-se la periferia atenției oamenilor de știință ca un fenomen subcultural al tinerilor occidentali, și fiind evaluat preponderent negativ, ca un fenomen marginal, nesemnificativ din punct de vedere istoric și cultural, astăzi cultura rock apare ca unul dintre cei mai pregnanți factori determinanți ai culturii mondiale” [9].

Nu poate fi lăsat neobservat și *aspectul etic* al culturii rock-ului, viziunea asupra lumii a adeptilor ei. Luptându-se împotriva relelor societății burgheze din timpul său, tinerii protestatari din anii 1960-70 au atras atenția asupra pericolului *societății de consum*, sărăcirii vieții spirituale a omului sub presiunea pragmatismului, au subliniat importanța valorilor umane, precum libertatea, altruismul, integritatea și dragostea. Acest mesaj se descifrează cu ușurință în creația noilor generații de rockeri autohtoni.

Cultura rock-ului a legitimat toleranța față de culturile altor oameni, popoare și civilizații, „a demonstrat posibilitatea de co-existență armonioasă a

diferitor culturi și respectul față de reprezentanții lor” [10]. Acest *multiculturalism* a fost introdus de rockeri în agenda culturală ca o valoare universală, fiind reprezentat pe larg și în genurile și formele artei elitiste. După cum afirmă M. Țapko, „*sinteza diferitelor culturi, care până acum n-au fost îmbinate, au avut un impact semnificativ asupra formării culturii moderne eclectice și pluraliste. Caracterul mozaic al gândirii societății informaționale se reflectă ca în oglindă în cultura rock-ului*” [idem].

La etapa actuală în rock-ul autohton pe prim-plan se află conceptul *post-modernist* care

corespunde esenței rock-ului universal și care se bazează pe „*principiul pluralității radicale, refuzul de la conflictul opozițiilor binare, principiul relativismului cognitiv, neoarhaism*” [11]. Trăsăturile de bază ale gândirii post-moderniste, cum ar fi „*ambiguitatea, decenterarea discursului, decanonizarea, decenterarea subiectului și ironie, hibridizarea diferitor coduri genuistice, carnavalul ca o formă de apreciere a lumii-textului prin joc*” [idem] se manifestă pe deplin în cele mai inovatoare și talentate produse literare, sonore și vizuale ale rock-ului național.

Referințe bibliografice și note:

¹ Невская, Татьяна. *Эволюция рок-культуры в России*. In: <http://www.dissercat.com/content/evolyutsiya-rok-kultury-v-rossii>

² <http://www.uprc.net/publications/est-li-rok-v-moldove/>

³ www.rupere.md

⁴ Алексеев, Илья. *Рок-культура в публичном пространстве Санкт-Петербурга 1990-х годов*. In: <http://www.dissercat.com/content/rok-kultura-v-publichnom-prostranstve-sankt-peterburga-1990-kh-godov>

⁵ http://sergiuceban0410.narod2.ru/zdelano_v_moldove.html

⁶ <http://www.versuri.ro>

⁷ http://www.lyrics.deviant.ru/text_pesni/84/the_beatles/8314_the_beatles_good_night.htm

⁸ <http://joov.org/text/6911843/kuybul-kuybul.htmls>

⁹ Касьянова, Екатерина. *Рок-культура в контексте современной культуры*. In: <http://www.dissercat.com/content/rok-kultura-v-kontekste-sovremennoi-kultury>

¹⁰ Цапко, Мирослава. *Рок как социокультурный феномен*. In: <http://www.dissercat.com/content/rok-kak-sotsiokulturnyi-fenomen>

¹¹ Тугушева, Алиса. *Философско-культурологический аспект анализа молодежной рок-культуры*. In: <http://www.dissercat.com/content/filosofsko-kulturologicheskiy-aspekt-analiza-molodezhnoi-rok-kultury>

Operele compozitorilor din Moldova pe scena Liricului chișinăuian (3). Zlata Tcaci: *Capra cu trei iezi (Lupul mincinos)*

Rezumat

Zlata Tcaci: *Capra cu trei iezi (Lupul mincinos)*

Acest articol este consacrat operei pentru copii *Capra cu trei iezi* de Zlata Tcaci, creație ce a fost montată în trei variante.

Autorul vorbește despre fiecare variantă în parte. Premiera absolută a avut loc în 1967. Echipa de montare a fost alcătuită din regizorul E. Platon, dirijorul L. Gavrilov, scenograful F. Hămuraru și maestrul de balet A. Bihman. Menționați fiind interpreții rolurilor principale, se face o trecere în revistă și asupra calității muzicii, îndeosebi a modului de folosire a citatelor folclorice în caracterizarea unor personaje.

A doua montare a operei *Capra cu trei iezi* de Z. Tcaci a realizat-o, peste zece ani, în 1977, aceeași echipă, cu excepția dirijorului, în viziunea muzicală a lui D. Goia. În spectacol au fost introduși noi soliști, iar compozitorul a intervenit cu unele schimbări în partitură, contribuind astfel la dinamizarea spectacolului.

În 1984 a avut loc premiera operei *Lupul mincinos* de Z. Tcaci, care constituia, de fapt, o nouă redacție a *Caprei cu trei iezi*, redacție ce reieșea în mare măsură din observațiile criticilor de specialitate asupra primelor două variante. De data aceasta copiii s-au bucurat de spectacolul aranjat de dirijorul I. Ianache, regizorul L. Alioșina, scenograful V. Ocunev și I. Press, maestru de balet A. Karpuhin. Un binemeritat succes l-au obținut în acest spectacol S. Burghiu, V. Calestru, B. Materinco, B. Raisov, C. Cramarciuc ș.a.

În articol s-a mai amintit de încă două spectacole pentru copii montate la Opera din Chișinău: *Karlson, care locuiește pe acoperiș*, muzică de A. Gherșfeld și *Tândală și Păcală*, muzică de V. Verhola.

Cuvinte-cheie: operă, regizor, dirijor, scenograf, capră, iezi, variantă, redacție, spectacol, partitură, copii, premieră.

Summary

Zlata Tcaci: *Goat with three goatlings (The Liar wolf)*

This article is dedicated to opera for children *Goat with three goatlings* by Zlata Tcaci, creation that was set up in three versions.

Author speaks in part about each section. The first run was in 1967. The team was made up of stage manager E. Platon, conductor L. Gavrilov, scenographer F. Hămuraru and ballet master A. Bihman.

The second setting of *Goat with three goatlings* by Z. Tcaci was realized over ten years, by the same team. This time musical vision belonged to D. Goia. It was introduced new soloist, but composer intervened with some changes in score making a real treasure.

In 1984 was the premiere of the performance *The liar wolf* by Z. Tcaci, that represented a new editorial *Goat with three goatlings*, editorial that came from authors' remarks upon two versions. This time children enjoyed the performance settled by conductor I. Ianache, director L. Alioșina, scenographer V. Ocunev and I. Press, ballet master A. Karpuhin. In this performance a great success was got by S. Burghiu, V. Calestru, B. Materinco, B. Raisov, C. Cramarciuc etc.

In article was mentioned other two spectacles for children mounted to Opera from Chișinău: *Karlson, that lives on the roof*, music by A. Gherșfeld and *Tindală and Păcală*, music by V. Verhola.

Keywords: opera, conductor, scenographer, goat, goatlings, version, editorial, spectacle, score, children, premiere.

Abia peste zece ani după înființarea Teatrului de Operă și Balet, adică în 1967, Liricul chișinăuian a propus pentru prima dată (premiera a avut loc la 19 ianuarie) o creație semnată de un compozitor autohton predestinată copiilor. Muzica, scrisă de o mână profe-

sionistă, într-un limbaj modern, accesibil (chiar dacă nu din prima audiție), era ascultată cu interes și de cei maturi, compozitoarea oferind o partitură ce vorbea de un autor talentat, cu o gândire originală și un deosebit simț al genului pe care îl abordează. E vorba de opera

Capra cu trei iezi de Zlata Tcaci, pe un libret de Gr. Vi-
eru, despre care muzicologul I. Miliutina menționează
că „*Din scurta poveste a lui Ion Creangă libretistul a re-
ușit să obțină un material bogat pentru două acte, care
sânt pline de scene captivante și pitorești*”¹.

Zlata Tcaci, după numele de acasă Zlata Berih-
man, s-a născut la 16 mai 1928 în satul Lozova, ra-
ionul Nisporeni. Stabilită de mic copil, cu părinții, la
Chișinău, a cunoscut urgiile evacuării în Asia Mijlo-
cie, apoi după terminarea Războiului se întoarce în
Moldova, pentru a se consacra muzicii: mai întâi ob-
ține diploma de muzicolog (1952), iar apoi de com-
pozitor (1962), mentor fiindu-i, în ambele cazuri,
unul din cei mai cu autoritate profesori ai Conserva-
torului, Leonid Gurov.

Am afirma cu certitudine că în arealul fostului
spațiu sovietic, dar și în toată Europa de Est, vom
găsi foarte puține femei-compozitoare de talia Zlatei
Tcaci, dacă ne referim la nivelul de gândire în dimen-
siunile muzical-filosofice, la originala construcție
dramaturgică a creațiilor sale, la limbajul modern, în
care autoarea noastră își expune conținutul lucrării,
dar și la diversitatea de genuri pe care le abordează.
A scris muzică simfonică, de cameră, cantate, coruri,
concerte instrumentale (flaut, pian, vioară) cu or-
chestra, romanțe etc. Un loc aparte, însă, în creația
compozitoare, îl ocupă creația pentru copii, cărora
le-a propus numeroase piese instrumentale, dar în
primul rând – opere și balet. La Opera moldove-
nească, în afară de *Capra cu trei iezi*, a mai fost mon-
tat baletul *Andrieș*. Însă în variante de concert, în ra-
dio-înscenări, s-au interpretat un șir de opere pentru
micii spectatori, creații asupra cărora ar fi bine să se
revină, pentru a le propune copiilor, care astăzi nu
sunt prea alinați cu muzică venită din inima și cre-
ier. Din lucrările de muzică pentru copii ale Z. Tcaci
mai amintim de *Florică-floricea* (libretul de V. Ciu-
din, după V. Kataev), *Tomciș-Kibalcîș* (libretul de I.
Vekșego va, după K. Cerneak), *Un pas în nemurire* (li-
bretul de Em. Bucov), *Unchiul meu din Paris* (libretul
de V. Ceaikovski, după A. Busuioc), *Lenoasa* (libretul
A. Ciocanu), *Micul prinț* (libretul de I. Vekșegonova,
după A. Saint Exupery), *Ziua de naștere a elefantului*
(libretul de A. Chicu) ș.a.

Primele repetiții ale operei *Capra cu trei iezi* a
cam „speriat” interpretii de pe scenă, dar și pe cei din
fosă. Un cu totul alt limbaj decât cel puccinian, chiar
și decât cel din partiturile „Aureliei” sau „Baladei
eroice” le-a dat serioase bătăi de cap ansamblului de
artiști îndrumat de dirijorul L. Gavrilov, care înțele-
gea foarte bine că este vorba de o partitură extreme
de complicată, dramaturgic bine gândită și numai în-

deplina cu multa precizie a tot ce se cere în ea, poate
duce la succesul scontat. Se făceau corectări de către
autor chiar pe parcursul repetițiilor. Până în ultimul
moment, adică până cu puțin timp înainte de premi-
eră, erau revăzute caracteristicile muzicale ale unor
personaje, se scoteau sau se adăugau episoade întregi
dacă aceasta o cerea logica desfășurării acțiunii.

Printre cele mai reușite „portrete sonore” sunt
considerate leitmotivele Lupului, Ursului, tema Vul-
pii. Ingenios a fost introdus în libret doctoral „Auleu”,
care este caracterizat de autoarea muzicii printr-o
melodie lentă, duioasă.

Mai puțin convingătoare, pe alocuri au părut a fi
replicile iezilor, cărora le lipsea un cântec zglobiu, un
dans mai energic.

Din punct de vedere vocal cea mai complicată,
dar și cu mai mari posibilități de întruchipare scenică
este partida Caprei. De aceste posibilități s-au folosit
regizorul E. Platon și scenograful F. Hamuraru, care
au creat o atmosferă de basm pe placul celor prezenți
în sală. Era ceva neobișnuit ca pe fundalul muzicii, pe
parcursul spectacolului, în văzul tuturor, să se schim-
be decorul pe scenă, să se creeze senzația de partici-
pare într-un caleidoscop continuu.

Un cuvânt aparte merită de spus despre frag-
mentele corale, în special corul pasărilor, de o can-
tabilitate splendidă, cu multă inspirație pregătite de
maestrul Gh. Strezev, care a avut grijă să reliefeze
în locurile potrivite și în măsura cuvenită nelipsitul
colorit național prezent în întreaga lucrare. Nu prea
impresionați au rămas copiii, dar nici cei maturi, de
dansurile (coregraf A. Bihman) ce se doreau a fi fol-
clorice, însă departe de a produce o cât de cât satis-
facție.

Printre interpreții operei a fost menționat, în pri-
mul rând, F. Cuzminov (Lupul), care s-a prezentat nu
numai ca un admirabil baritone, dar și ca un tâlmă-
citor original al personajului său, apreciat la justa va-
loare atât de spectator cât și de critica de specialitate.
Un chip inspirat a fost creat și de soprana A. Șevenco
(Capra), care se impuse printr-un joc rafinat, expresiv
și convingător atât în cazul când era în rolul unei
mame gingașe și grijulii, cât și atunci când a fost nevoi-
tă să dea dovadă de tărie de caracter și curaj pentru a-și
salva copii. Nu au rămas fără atenția spectatorilor nici
iezii (R. Esina, L. Alioșina, L. Oprea), nici Moș Martin
(M. Cilipic), dar nici Iepurașul (A. Litvinenko), Vulpea
(M. Eșanu) sau doctorul Auleu (V. Ioniță).

Deși opera *Capra cu trei iezi* a fost adresată co-
piilor, compozitoarea Z. Tcaci înțelegea foarte bine că
în nici un caz nu are voie să scrie o lucrare simplistă,
îmbibată cu melodii „ieftine” numai ca să placă din

prima audiție. Talentul, profesionismul, gândirea muzicală modernă a autoarei a dat naștere unei creații ce chema spectatorul spre noi imaginații artistice, spre armonia viitorului, spre o nouă filosofie de percepere a culorii sunetului.

După mai multe reprezentații Z. Tcaci și-a propus „revizuirea” lucrării, înlăturând unele neajunsuri de ordin dramaturgic (în special a scurtat câteva scene, care i s-au părut prea lungi), revenind și la observațiile specialiștilor, dar și ținând cont de percepția spectatorului a diferitelor episoade, care se vroiau mai dinamice, mai zgłobii.

În 1971 noua variantă a operei, pe un text în limba rusă, semnat de I. Semeonov, a fost finisată. „Auzită” de dirijorul D. Goia și „regândită” pentru scena de același regizor E. Platon, *Capra...* este prezentată în premieră la 3 mai 1977. S-au făcut mai multe modificări. Compozitoarea s-a concentrat asupra orchestrării, dându-i pe-alocuri o culoare mai transparentă, o armonie mai accesibilă pentru urechea micului spectator, au fost înlocuite câteva personaje, schimbate cu locurile unele episoade. De data aceasta opera începea cu o uvertură, în care se auzeau principalele teme atât ale eroilor pozitivi, cât și al „răufăcătorilor”. Drept refren a scenei de început servește corul *Bună ziua, Curcubeu* (Maestru de cor V. Condrea), pe fundalul căruia are loc o veselie generală a vietăților pădurii.

În primul tablou sunt prezentați și caracterizați prin muzică adecvată eroii principali ai operei: Capra, Lupul, Ursul, Moș Martin. Inspirare sunt scenele vrăjii la Baba-Cloanța, unde dansează șerpilor și cântă „cu limba ascuțită” (adică cu voce deghizată) Lupul.

Evenimentul principal are loc în tabloul al cincilea, când pe fundalul unor scene intermediare de mare învâlmășeala, sunt răpiți cei trei iezi. Urmează un episod dramatic legat de disperarea Caprei, (tabloul al șaselea), care plânge în stilul unui bocet popular.

Totul se termină cu bine, când Lupul, din cauza durerii din burta, ce i-o provoacă coarnele iezielor pe care i-a înghițit, îi întoarce Caprei odraslele. Lupul este pedepsit, răsună o muzică veselă subsumând din temele de pe parcursul acțiunii opera încheindu-se cu cunoscutul, deja, cor despre curcubeu și cântecul iezielor auzit în Uvertură.

În 1984, Ministerul culturii aprobă propunerea Teatrului de a monta o nouă variantă a operei *Capra cu trei iezi*. Această variantă se numea *Lupul mincinos* și a fost pregătită pentru scenă de cunoscuta mezzo-soprană Ludmila Alioșina, care avea deja în palmares reușita montare a operei pentru copii *Foișorul* de I. Polski. Din echipa de montare mai făceau parte dirijorul I. Ianache, scenograful V. Okunev și I. Press, ma-

estru de balet A. Karpuhin. Din cele mai vizibile și mai auzibile schimbări ale noii prelucrări, observăm imediat lipsa corului, care avea, uneori, intervenții destul de inspirate. Însă pentru a contura mai clar linia dramaturgică a spectacolului, s-a recurs la unele prescurtări ale diferitor scene, în alte cazuri s-au introdus episoade de pantomimă și dansuri populare, au fost revăzute unele partide vocale (Capra, Baba-Cloanța, Lupul) în direcția accesibilității auzului copiilor. Coloritul național s-a făcut mai pronunțat (actul doi) prin folosirea unor instrumente populare, prin costumele și decorul realizate cu mult gust și profesionism. Nu putem să nu fim de acord cu G. Kuzmina, când afirmă că „Începând cu opera *„Capra cu trei iezi”*, Zlata Tcaci preferă prezentarea „mascată”, voalată a chipurilor muzicale din popor. În afară de aceasta, impulsionează dezvoltarea genului de operă pentru copii, autoarea întreprinde noi căutări active în domeniul formei și dramaturgiei”².

În anul premierei (1984), Opera moldovenească a întreprins un amplu turneu la Kiev. Printre spectacolele prezentate a fost și *Lupul mincinos*. Era important să auzim părerea unui alt public despre o lucrare pentru copii, pe un subiect național, scrisă într-un limbaj muzical modern. Autorul acestor rânduri a asistat la unul din acele spectacole, bucurându-se în final de aplauzele furtunoase a celor prezenți în sală, adresate artiștilor din Moldova. Au fost publicate câteva cronici elogioase în presa locală, iar în „Вечерний Кишинев”, doctorul în studiul artelor din Kiev, M. Zagaikevici, scria: „Succesul prezentației este determinat în cea mai mare parte de faptul că asupra spectacolului a lucrat o echipă cu viziuni artistice de înaltă clasă. Deși subiectul operei este destul de simplu, cu o dramaturgie muzicală clară, regizorul a dat dovadă de multă ingeniozitate în organizarea acțiunii scenice, în reliefarea caracterelor eroilor basmului. Artistul popularului Ludmila Alioșina, regizorul spectacolului, a intuit cum nu se poate mai bine talmăcirea partiturii”³. Pe merit au fost apreciați dirijorul și scenograful spectacolului. Un succes deosebit le-a revenit atât în turneu, cât și acasă interpreților V. Calestru (Capra), B. Materinco (Lupul) și I. Gheil (Baba Cloanța).

Peste patru ani, pentru vacanța elevilor din primăvara anului 1988, Teatrul a pregătit un spectacol vesel pe subiectul renumitului *Carlson care locuia pe acoperiș*. Muzica era semnată de dirijorul reprezentației, A. Gherșfeld, regia îi aparținea E. Constantinova, scenografia – neobosiților V. Okunev și I. Press, iar coregraf a fost A. Karpuhin.

A treia și ultima operă pentru copii a fost semnată de V. Verhola și se numește *Tândală și Păcală*,

operă montată de K. Alioșina (regizor), L. Gavrilov (dirijor) și V. Ocunev (scenograf) în februarie 1989. Nu prea există explicații serioase de ce această operă a dispărut din repertoriu după două

sau trei reprezentări, materialul muzical fiind destul de interesant.

Iată, deci, că de aproape douăzeci și cinci ani, copiii noștri așteaptă o nouă operă...

Referințe bibliografice și note:

¹ Militina, I.. *Cadou pentru copii*. In: *Cultura*, 01.02.1967.

² *Folclorul muzical din Moldova și creația componisti-*

că. Chișinău: „Știința”, 1993.

³ Zagaikевичi, M.. *Прекрасная Сказка*. In: *Вечерний Кишинев*, 03.08.1984.

Tipăritura religioasă din secolele XVI-XVII – un agent al tranziției spre cântarea de strană în limba română

Rezumat

Tipăritura religioasă din secolele XVI-XVII – un agent al tranziției spre cântarea de strană în limba română

În studiul cu acest titlu autoarea își propune să analizeze premisele românizării serviciului divin și a muzicii integrate acestuia.

După mai multe secole de dualism liturgic greco-slavon (în Țara Românească și Moldova) și trilingvism liturgic latino-greco-slavon (în Transilvania) limba română intră în scenă ca limbă de cult, își întărește progresiv poziția, se generalizează și învinge, în cele din urmă, în competiția pentru supremație. Printre catalizatorii procesului de naționalizare a ritului bisericesc și a cântării aferente se numără: curentul reformator venit din Apus prin Ardeal, apariția tiparului în teritoriile locuite de români, cristalizarea limbii literare românești și traducerea textelor sacre în această limbă.

Autoarea insistă asupra incunabilelor românești legate de numele călugărului Macarie (*Litughierul*, 1508, *Octoihul*, 1510, *Evangheliarul*, 1512), asupra prodigioasei activități de tipograf a diaconului Coresi și a fiului său Șerban (în perioada 1557-1583), asupra cărților de slujbă ieșite din tiparnițele lui Matei Basarab și Vasile Lupu (între 1635 și 1654), asupra strădaniei cărturărești a mitropolitului Dosoftei (în răstimpul 1671-1686), încununată cu tălmăcirea, adaptarea și multiplicarea celor mai importante cărți de cult.

Frământarea literară și eforturile iluministe din secolele XVI-XVII s-au repercutat asupra muzicii religioase. Transpunerea cugetărilor și imaginilor biblice a făcut posibilă geneza cântării de strană în limba română, care s-a angajat, la rândul-i, pe un sinuos drum al evoluției și perfecționării.

Cuvinte-cheie: Moldova, Țara Românească, Transilvania, naționalizarea serviciului divin, românizarea cântării liturgice, apariția tiparului, cristalizarea limbii literare românești, traducerea textelor sacre, primele tipărituri religioase, călugărul Macarie, diaconul Coresi, mitropolitul Dosoftei.

Summary

Religious scripts of 16th-17th centuries – transitions agents to choir singing in Romanian

In this work, the author tries to analyze the pre-requisites of the Romanization of the religious services and of the integrant music.

After many centuries of Greco-Slavic liturgical dualism (in Wallachia and Moldova) and Latin- Greco-Slavic trilingualism (in Transylvania), the Romanian language comes into the arena as a language for worship, strengthens its position, generalizes and wins the competition for supremacy. Among the triggers of the nationalization of the religious services and of the additional singings was the reformation wave that came from the West via Ardeal region, the occurrence of typography in the territories inhabited by Romanians, the development of the literary Romanian language, as well as the translation of religious texts into this language.

The author focuses on the Romanian incunabula of the monk Macarie (*Liturgist*, 1508, *Octoych*, 1510, *Evangelyst*, 1512), on the prodigious activity as printer carried out by deacon Coresi and his son Serban (in the period of 1557-1583), on the religious books printed in the typographies of Matei Basarab and Vasile Lupu (between 1635 and 1654), as well as on the efforts of Dosoftei Metropolitan (1671-1686) that resulted in the translation, adaptation and multiplication of the most important religious books.

The literary movements, as well as the Illuminist efforts of the 16th-17th have reflected upon the religious music. The transposition of the religious cogitations and images contributed to the creation of the Romanian choir, which at its turn, embarked on a difficult path of evolution and enhancement.

Keywords: Moldova, Wallachia, Transylvania, nationalization of the religious services, romanization of the religious singing, appearance of printing, formation of literary Romanian language, translation of religious texts, first religious printings, Monk Macarie, Deacon Coresi, Dosoftei Metropolitan.

În acest studiu ne vom fixa asupra unui segment controversat al parcursului muzicii de filiație bizantină în teritoriile românești – sfârșitul secolului al XVI-lea – secolul al XVII-lea.

Din prospectarea istoriografiei perioadei ne alegem cu impresia unui hiatus în evoluția propriuzisă a cântării psaltice, sau, cel puțin, a intrării ei pe un tronson tenebros, abscons. Impresia e dată de lipsa unor prefaceri stilistico-semanticte spectaculoase, dar și de absența (mai degrabă – neconsemnarea) unor personalități creatoare marcante. Este greu de crezut că între Evstatie de la Putna lui Ștefan cel Mare și Filotei sin Agăi Jipei, creator de prestigiu din perioada domniei brâncovenești (secolul al XVIII-lea), nu s-au lansat muzicieni de calibru. Dar, cum documentele nu dezvăluie numele unor astfel de muzicieni și chiar cercul dascălilor și al copiștilor identificați este foarte restrâns (iată câteva nume: Sturza Dascălul Vasile, ardelean, autorul unui *Ceaslov* și al unui *Octoih*, Sturze, tot ardelean, autorul unui *Slujebnic* și al unui *Octoih*, Ion Dascălul din Moldova-Vaslui, autorul unei *Psaltiri*, Toma Popa, transilvănean, autorul unui *Octoih*¹) specialiștii² admit că a existat o anumită stagnare a muzicii de sorginte bizantină în răstimpul analizat.

Totuși, cursul evolutiv al cântării psaltice românești pare să se fi moleșit doar la suprafață, în adâncuri înregistrându-se mișcări de mare importanță pentru viitor. Printre acestea e de menționat în primul rând declanșarea procesului de afirmare a limbii materne în serviciul divin. Schimbarea de optică asupra limbii în care se slujește și se cântă a condiționat o mai fructuoasă interferare a melosului bizantin cu cel autohton³, interferare ce a facilitat românirea ulterioară a patrimoniului cultic.

De înscris în șirul mișcărilor de care vorbeam și tentativa (localizată în ultimul pătrar al secolului al XVII-lea) de revoluționalizare a notației uzuale. La Putna, ieromonahul Ghervasie transcrie în notație liniară toate cântările necesare slujbei, întreprinderea sa neavând, însă, sorti de izbândă în condițiile dominației unui puternic spirit conservator, specific domeniului⁴.

Spectrul genuistic al cântării psaltice nu se modifică vizibil, supremația deținând-o, ca și mai înainte, troparele, irmoasele, canonul și condacul. Cu toate acestea, paleta genurilor se îmbogățește prin recrudescența axionului (imn adresat Fecioarei, plasat în oda a IX-a a canonului utreniei învierii), doxologiei (imn de preamărire a lui Antinogen, cântat la sfârșitul utreniei), catavasiei (prima

strofă din peasna sau oda unui canon interpretat la utrenie la sărbătorile împărătești ale maicii Domnului)⁵.

În secolul al XVII-lea intervin anumite schimbări și în topografia centrelor de iradiere a muzicii bizantine din spațiul românesc. Activitatea muzicală (interpretativă, didactică și – în accepția restrictiv-bizantină – creatoare) irupe din localități noi, în timp ce unele dintre vechile focare trec în conul de umbră al istoriei. Astfel, către sfârșitul secolului al XVII-lea se afirmă centrele din Sudul Moldovei și Țara Românească, în special școlile de la București, Hurezu, Râmnic⁶.

În sfârșit, tot secolul al XVII-lea, mai exact – răspântia secolelor XVII-XVIII – a pus la încercare și a reconfirmat vigurozitatea rădăcinilor tradiției bizantine în arealul locuit de români. Ne referim la actul unirii cu Roma a unei părți a românilor din Ardeal, soldat cu apariția greco-catolicismului – formulă de compromis doctrinar care conjugă învățătura bisericii apusene cu apanajul ritualic al ortodoxiei.

Or, să ne întoarcem la obârșia celei mai de seamă cuceriri a secolului al XVII-lea – naționalizarea serviciului divin și a veșmântului său sonor.

După mai multe secole de dualism liturgic greco-slavon (în Țara Românească și Moldova) și trilingvism liturgic latino-greco-slavon (în Transilvania) limba română intră în scenă ca limbă de cult, își întărește progresiv poziția, se generalizează și învinge în cele din urmă în competiția pentru supremație. Printre catalizatorii procesului de naționalizare a ritului bisericesc și a cântării aferente se numără: curentul reformator venit din Apus prin Ardeal, apariția tiparului în teritoriile locuite de români, cristalizarea limbii literare românești și traducerea textelor sacre în această limbă. Să le luăm pe rând.

Chiar dacă nu au aderat la reformă, românii – cu precădere cei transilvăneni – au știut să profite de avantajele culturale ale acesteia⁷. În orice caz primele cântări sacre cu text românesc se desprind din colecția *Odae cum harmoniis* (1548), culegere de melodii aranjate polifonic pentru patru voci, atribuită lui Iohannes Honterus, promotorul reformei în rândul sașilor din Transilvania. Antologia a fost întocmită pentru uzul școlii brașovene, iar piesele pe care le include sunt preluate din culegeri apusene de melodii pe metrii antici⁸. V. Tomescu înclină să creadă că o parte din piesele asociate metrilor antici este scrisă de autori transilvăneni⁹. Polifonia cântărilor „este redusă la forma primitivă izoritmică a vechilor laude și frottole populare. Scopul acestei

simplicități era didactic și propagandistic. Școlarii învățau să scandeze odele lui Horațiu și Virgiliu cuprinse și ele în colecție. Prevăzute apoi cu versuri propagandistice religioase, ele (melodiile – n.n.) puteau fi cu ușurință cântate de masa credincioșilor¹⁰. Și cum prozelitismul luteran și calvin miza pe avantajele cântării în limba enoriașilor, au fost elaborate versiuni românești ale unor piese din colecție, acestea fiind marcate – după cum era de așteptat – de anumite stângăcii și inadvertențe prozodice¹¹. Una dintre cântările care a circulat cu versuri românești – oda *Ia de pre noi tu, Doamne, mânia ta* – a fost depistată și apoi transcrisă de R.Ghircoiașiu¹².

Tot un produs al mișcării de reformare în Ardeal este și colecția cunoscută sub numele „Fragmentul Teodorescu”, având doar 8 pagini și cuprinzând cântări traduse în limba română (dar ortografiate în maghiară) din *Cartea de cântece calvine* a lui Francisc David, care, la rândul-i, a fost inspirată din *Cartea de cântece* a lui Szegedi Gergely¹³.

O serie de mențiuni arată că la Brașov, pe la mijlocul secolului al XVI-lea, se citea românește *Evangelia* și *Apostolul*, se rostea în limba enoriașilor *Crezul* și *Tatăl nostru* (pe acesta din urmă îl aflăm tipărit în *Întrebare creștinească*, Brașov, 1559¹⁴). La biserică și la școala din Șchei se cânta după *Octoihul mic* (sau *Octoihul românesc*), transcris de Oprea Diacul la 1570 (vezi mai sus) și tradus, după unele supoziții, între 1566 și 1571¹⁵, iar după altele – în prima jumătate a secolului al XVI-lea¹⁶. *Octoihul românesc* a tins să înlocuiască la strănă (și chiar a înlocuit cu timpul) *Octoihul slavonesc*, Brașovul afirmându-se, astfel, ca unul dintre primele centre care a contribuit susținut la încetățenirea cântării sacre în limba română¹⁷.

Despre grija românilor transilvăneni pentru introducerea limbii materne în cultul ortodox ne vorbește și următorul fragment din prefața *Psaltirii românești*, tipărite la Alba-Iulia în 1651: „...*Rugăciunile și cântările și alte slujbe... cu vină se vor păgubi ceia ce slujesc... în limbă străină, neînțelegându-o*”¹⁸.

Pentru Țara Românească și Moldova cele din urmă atestări care probează practicarea cântării sacre în limba locului sunt de dată mai recentă. Printre aceste atestări se numără cea a călugărului misionar Marco Bandini, care în jurnalul său de călătorie prin Muntenia și Moldova pomenește de ziua de Bobotează din anul 1647, zi în care „un copil de șapte ani cu înfățișarea frumoasă... cânta cu o voce răsunătoare în limba valahă: „Slavă întru cel de sus”¹⁹.

O altă mărturie vine de la Arhidiaconul Paul de Alep, care a însoțit pe Patriarhul Antiohiei în călătoria acestuia prin țările române între 1650 și 1660. Conform relatării Arhidiaconului, la biserică Domnească din Târgoviște, în 1653, „în ziua de Paști, *Canonul învierii* a fost cântat pe psaltichie în mod foarte plăcut la strana dreaptă grecește, iar la strana stângă – românește”²⁰.

Afirmațiile lui Paul de Alep coincid cu cele ale lui Dimitrie Cantemir, care, în *Descrierea Moldovei* susține că se obișnuia ca la Curtea domnească să cânte în strana dreaptă corul cântăreților moldoveni, iar la strana stângă, corul cântăreților greci, în amândouă limbile²¹.

O contribuție magistrală la oficializarea limbii române în biserică a avut-o și apariția tiparului în teritoriile locuite de români, chiar dacă primele imprimate care au circulat la noi au fost slavone. Nu toate circumstanțele legate de începuturile tipografiei în țările române sunt elucidate, de aceea aserțiunile istoricilor se arată, uneori, contradictorii. Astfel, dacă autorii scrierilor istorice la temă²² sunt solidari în a afirma că tiparul este adus din Veneția, prin meșteri tipografi sârbi, că introducerea lui răspundea unei necesități imperioase de multiplicare a cărților de cult într-o epocă în care turcii nimiciseră și împrăștiaseră vechile manuscrise, nu mai aflăm aceeași concordanță de păreri în ceea ce privește locul în care au ieșit de sub teasc cele dintâi tipărituri românești.

În „Istoria literaturii române vechi” N. Cartoian face următoarea reconstituire a evenimentelor.

„Încă din 1483, călugărul Macarie, care însoțea în Italia pe tânărul principe muntenegrean Gheorghe Crnojević, supraveghea la Veneția tipărirea unui liturghier slav. Câțiva ani mai târziu, G. Crnojević, care văzuse înflorirea culturală a Italiei și care era căsătorit cu o nobilă venețiană..., urcându-se pe tronul tatălui său și dorind să răspândească lumina culturii în țara sa, aduce tiparul din Veneția și-l instalează în preajma Cetiniei, în mănăstirea întemeiată de tatăl său. Acolo, sub supravegherea călugărului Macarie, apar trei cărți religioase: un *Molitvenic*, un *Octoih* în 1494 și o *Psaltire* în 1495; dar, în 1496, pătrunderea turcilor în munții Muntenegrului distruge aceste începuturi culturale.

[...] ...Călugărul Macarie, rămas fără protectori și urmărit de turci, a luat ... drumul pribegiei spre Veneția, ... și de-acolo, mai târziu, fiindcă singurele țări ortodoxe peste care nu se întinsese stăpânirea turcească erau principatele române, aici la noi, în Muntenia, pe vremea când domnea Radu cel

Mare, și-a găsit adăpost pentru munca lui culturală.

[...] Aci, cu o tipografie cumpărată de Radu cel Mare, poate din Veneția – și nu cu vechile buchii de tipar din Cetinje, care se rătăciseră – și-a început călugărul Macarie noua sa activitate.

Din tipografia lui Macarie, pe timpul lui Radu cel Mare și al urmașilor săi, au apărut numai trei cărți bisericești: *Liturghierul* început sub Radu cel Mare și încheiat sub Mihnea cel Rău, la 10 noiembrie 1508, un *Octoih* în 1510, în domnia lui Vlad-Vodă, și un *Evangheliar* în 1512, sub domnia lui Neagoe Basarab. Tipografia funcționează deci patru ani, între 1508-1512; apoi, în împrejurări care nu ne sunt cunoscute, încetează²³.

Pe aceleași date se întemeiază referirile la incunabilele românești în lucrările muzicologilor²⁴. Or, V. Tomescu, bazându-se pe cercetările efectuate de Virgil Molin și Dan Simionescu²⁵, susține că nu în Țara Românească, ci la Veneția au fost tipărite cele trei cărți bisericești, *Liturghierul*, *Octoihul* și *Evangheliarul*, citate pretutindeni²⁶. „Imprimarea a fost executată cu tiparul uneia dintre marile case de editură din Veneția, după toate probabilitățile la Torresani-Aldus Manutius, casă specializată deosemeni în tipărirea în glagolitică. [...] Cele trei cărți ale lui Macarie au la bază cărți-manuscrite românești realizate de autori cunoscuți ca tipici pentru arta caligrafică și a miniaturii, cultivată în școlile din mănăstirile moldovenești (creație denumită „sursa moldovenească”). [...] Materialul de tipar (litere și clișee xilografiate) a fost creat ad-hoc grație tehnicității absolut neîntrecute a specialiștilor din Veneția în epoca incunabilelor. Hârtia este deosemeni autentic italiană²⁷. Funcția lui Macarie pare să se restrângă, în acest caz, la avizul unei autorități din ritul ortodox, precum și la atribuția auxiliară de a prospecta piața în interesul editurii Torresani – Manuzio²⁸.

Aceiași V. Tomescu face și o succintă caracterizare a fiecărei cărți din triadă. Se știe, deci, că *Liturghierul* în 16 caiete, terminat de tipărit în 1508 „cuprinde tipicul slujbei divine din care face parte și slujba diaconului, precum și liturghiile Sfântului Ioan Gură de Aur, Sfântului Vasile cel Mare și Sfântului Grigore Dialogul²⁹. *Octoihul* în 25 de caiete, tipărit din porunca lui Ioan Vlad Voievod în 1510 „cuprinde cântările utreniei și vecerniei de fiecare zi ca introducere la liturghie pe opt glasuri, care se orânduiesc în opt săptămâni consecutive și ca adaos 11 cântări ale lui Leon Despotul cel Înțelept. Particularitatea *Octoihului*... constă în faptul că cuprinde numai Glasul 1 pentru toate zilele săptămânii,

iar Glasurile 2-8 numai pentru cântările zilelor de sâmbătă și duminică, fiind astfel un *Octoih* mixt³⁰. În prefața *Octoihului* se spune că acesta este adresat celor tineri, maturi și bătrâni „care citesc sau cântă”. *Evangheliarul* în 37 caiete, tipărit în 1512, se remarcă prin faptul că expune, în Epilog, opinia domnitorului țării, care consideră o binefacere apariția unor „cărți pentru slăvirea și folosul cititorilor³¹.”

Oricare ar fi fost locul tipării primelor cărți sacre românești, nu se dezmente rolul lor major (în special al *Octoihului*) în unificarea practicii de cult și a cântării religioase de pe tot întinsul teritoriilor românești.

S-au mai făcut tentative de înființare a unor tipografii la Sibiu, în 1529, la Brașov, în 1539 (tipografia lui Honterus), la Târgoviște, în 1545 (tipografia lui Dimitrie Liubavici)³². La tipografia de la Brașov a fost imprimată, în 1548, antologia *Odae cum harmoniis*, la care ne-am referit ceva mai sus și care este și prima tipăritură de note muzicale, realizată în spațiul românesc³³.

După o perioadă de tatonări, meșteșugul tipăriturii se va împământeni la noi grație activității prodigioase a diaconului Coresi³⁴, pe care îl aflăm la mijlocul secolului al XVI-lea la Brașov. Identitatea diaconului Coresi mai este o problemă pentru istorici, dar cercetările documentare par a susține ipoteza conform căreia familia Coresi, chiar dacă se trage din neam străin, a intrat, prin căsătorii și înrudiri în rândurile localnicilor. Diaconul Coresi a putut să învețe arta tiparului de la călugării sârbi (sau ucenicii lor) care, luând drumul exilului, au adus în țările române literele de tipar lucrate la Veneția.

La o jumătate de an după definitivarea imprimării *Octoihului slavonesc* la Brașov (ianuarie 1557), Coresi pleacă la Târgoviște, unde, pe parcursul unui an (iulie 1557 – iulie 1558) lucrează pentru a scoate un *Triod-Penticostar*. În 1559 diaconul Coresi revine la Brașov (cu material de tipar chirilic) pentru a edita, pe parcursul a mai bine de 20 de ani, cărți de slujbă în limba română. Cel care l-a susținut, moral și material, în această întreprindere a fost Hanăș Benkner, primarul orașului Brașov, tot el și proprietarul primei fabrici de hârtie din Ardeal.

Pentru ca ideea naționalizării serviciului divin, pusă în circulație de reformă, să prindă, ea trebuia răsădită cu grijă în școală. De aceea șirul tipăriturilor românești începe cu un *Catehism* menit a fi predat în școlile din zonă și, în primul rând, în școala de pe lângă biserica ortodoxă din Șchei. *Catehismul*

coresian are câte ceva în comun cu *Micul Catehism* al lui Luther și cu *Catehismul* unguresc al lui Batizi, fără, însă, să le corespundă întocmai. În special, textul unguresc, tradus în română, este revizuit, Coresi căutând a-l ajusta la normele tradiției ortodoxe. După *Catehism* (1559) au urmat: *Tetraevangheliarul* (1561), *Lucrul apostolesc* (1563), *Cazania și Molitvenicul* (1564), *Liturghierul* (1570), *Psaltirea* (1570), *Psaltirea slavo-română* (1577), *Pravila* (între 1570-1580), *Evanghelia cu tâlc* (1581). După cum constată N. Cartoian, *Lucrul apostolesc* și *Psaltirile* reproduc o copie de pe vechile traduceri maramureșene, precum și *Tetraevangheliarul* este retipărirea unei traduceri anterioare. Celelalte cărți sunt traduse pe vremea lui Coresi.

Chiar dacă au apărut pe valul mișcării lutherane și clavine din Ardeal, majoritatea cărților de ritual, imprimate de Coresi, nu conțin derogări vizibile de la tipicul ortodox. Or, prefața *Cazaniei* și *Molitvenicul* din 1564 avansează anumite inovații, care nu mai concordă cu dogmele ortodoxiei. Astfel, în prefața *Cazaniei* se strecoară idei ale reformei, precum ideea naționalizării ritului bisericesc, ideea separării puterii spirituale, date slujitorilor cultului, de cea materială, hărăzită voievozilor și dregătorilor, ideea suprimării cultului sfinților și al Sfintei Fecioare. *Molitvenicul* vine cu o serie de modificări de ritual.

Atent la revirimentul conștiinței ortodoxe a românilor ardeleni, susținut de întărirea ortodoxiei de formă slavă în Țara Românească, Coresi reia (după *Evangheliarul* slavon din 1562) publicarea (începând cu 1568 și timp de aproape 15 ani) cărților de slujbă în limba slavonă. Printre acestea se numără un *Evangheliar* (1562), un *Sbornic*, cuprinzând culegeri din viețile sfinților (1568), un *Octoih* (în 1574-1575), o *Psaltire* (în 1577), un *Triod* cuprinzând cântările din postul mare (în 1578), un *Evangheliar*, imprimat de Coresi în colaborare cu alt meșter tipograf, Mănăilă (1573), un *Sbornic* (1580) și, în sfârșit, un *Evangheliar* (1583), acesta fiind ultima carte scoasă de Coresi.

După tipărișurile lui Coresi urmează *Palia* de la Orăștie (1582), publicată de către fiul diaconului Coresi, Șerban, în tovărășia lui Marian diacul și cu cheltuiala lui Francisc Geszty, comandantul militar al Hunedoarei. Cercetările au stabilit că *Palia* este o traducere după textul unguresc al Vechiului Testament, traducătorii (în număr de patru, în frunte cu Mihail Tordaș, episcopul românilor din Ardeal) bazându-se și pe un text latinesc al Vulgatei, într-o ediție corectată. *Palia* de la Orăștie (printre tradu-

cerile românești din secolul al XVI-lea ea ocupă un loc aparte grație frumuseților lingvistice pe care le conține) încheie seria tipărișurilor românești din Ardeal.

Activitatea tipografică e suspendată de instabilitatea politică și războaiele dezlănțuite în toate cuprinsurile românești (e suficient să amintim, în acest context, epopeea militară a lui Mihai Viteazul). Ea se va relansa, peste o jumătate de veac, dincoace de Carpați, în timpul domniilor lui Matei Basarab și Vasile Lupu.

Matei Basarab și Vasile Lupu au preluat misiunea de protectori ai creștinătății din Balcani, misiune asumată de predecesorii lor. Curțile domnești din Târgoviște și Iași au găzduit numeroși călugări și prelați din tot Orientul. Dintre aceștia cea mai mare parte o constituiau cărturarii greci, urmează apoi fețele bisericești originare din țările slave sud-dunărene, călugării ruteni din mănăstirile Galiției și, în sfârșit, călugării ruși. Referirea la locul de origine al clericilor repatriați o facem pentru a arăta principalele surse din care se alimenta cultura ortodoxă a vremii, inclusiv arta cântării sacre.

La solicitarea lui Matei Basarab, Petru Movilă, mitropolit al Kievului, trimite în Țara Românească meșteri tipografi și o tiparniță complet înzestrată, de sub teascurile căreia ies: un *Molitvenic* (1635), un *Antologhion* (1643), o *Psaltire* (1637), *Liturghierul* (1646), *Imitația lui Hristos* (1647), *Slujebnicul* (1646), *Triodul pentecostar* și *Triodul postului* (1649), toate în limba slavonă, precum și două *Cazanii* (1642, 1644), traduse în limba română. Spre sfârșitul domniei lui Matei Basarab, sub supravegherea mitropolitului Țării Românești, Ștefan, apar o serie de cărți de ritual bilingve, cu textul în limba slavonă și lămurirea formelor exterioare ale cultului în limba română.

Analiza tipărișurilor din timpul lui Matei Basarab relevă istoricilor următoarea contradicție, sub semnul căreia a stat întreaga epocă (prima jumătate a secolului al XVII-lea): deși limba slavonă devenise mult prea străină atât enoriașilor, cât și slujitorilor bisericii, și unii și ceilalți se îndârjeau în a o menține în virtutea tradiției și a inerției. Schimbarea limbii de oficiere a serviciului divin se asocia, pentru moment, cu o alunecare în erezie și de aceea naționalizarea ritualului, resimțită ca o iminență, se înfăptuia atât de ezitant. Despre atitudinea credincioșilor față de înnoirile din sfera cultului ne poate face o idee notița lăsată de popa Constantin din Dorna pe una din filele *Codiceului Voronețean*: „Această carte este scrisă pe rumânie și nu-i bună de nimic”³⁵.

Cărțile multiplicare în tipografiile lui Matei Basarab se adresau, după cum o spun și prefețele lor, nu numai „evlaviosului neam al patriei noastre, ci și neamurilor înrudite cu noi după credință... și cu deosebire ... bulgarilor, sârbilor...”³⁶. Și dacă mila domnitorului Țării Românești se extindea și peste alte seminții, de ce nu ar fi atins pe frații ortodocși de dincolo de munți, pe românii din Ardeal? Susținut în intențiile lui de iluminare religioasă de Petru Movilă, Matei Basarab va acorda, la rândul-i, asistență credincioșilor transilvăneni. Astfel, cu material tipografic primit de la domnul Țării Românești, prin osârdia mitropolitului Simeon Ștefan, mișcarea cărțurărească se relansează, după o perioadă de mocnire, și în Ardeal.

Același Petru Movilă, care l-a ajutat pe Matei Basarab, se angajează să doteze imprimeria lui Vasile Lupu de la Iași, precum și să contribuie la organizarea unui colegiu teologic. În acest scop el trimite în Moldova material tipografic și o misiune de profesori ruteni în frunte cu Sofronie Počapski, rectorul colegiului din Kiev. Tipografia, prevăzută la început doar cu litere chirilice, a fost completată în 1642 cu caractere grecești. Instalată în chiliile mănăstirii Trei Ierarhi și călăuzită de mitropolitul Varlaam, tiparnița a scos doar cărți românești printre care *Cazania*, *Cele șapte taine*, *Răspunsul la Catehism* (1645).

Către 1671, când, pe timpul celei de a doua domnii a lui Duca-Vodă (Gheorghe Duca), pe firmamentul vieții religioase românești apare o nouă personalitate carismatică, mitropolitul Dosoftei, tipografia instalată la Trei Ierarhi se ruinase. Astfel că Dosoftei, care tradusese *Psaltirea în versuri*, s-a văzut silit să-și trimită manuscrisul în Polonia, la mănăstirea ruteană din Uniew, ca să-l vadă tipărit.

La ideea *Psaltirii în versuri* (tipărită la Uniew în 1673), Dosoftei pare să fi ajuns cu ajutorul lui Ioan Kochanowski, marele poet polon care, în spiritul curentului reformator, a realizat o traducere inspirată a psalmilor în limba polonă. Or, influența lui Kochanowski se limitează la oferirea modelului și a formelor de versificație în general, căci în amănunte (de versificație, imagistică etc.) *Psaltirea* lui Dosoftei prezintă numeroase abateri de la antecedentul său. Adaptarea imaginilor biblice la specificul locului (înțeles și ca peisaj, și ca modalitate de gândire și simțire), precum și amplificarea sugestivă sau intensificarea lirică a unor pasaje ale originalului, au făcut ca traducerea lui Dosoftei să trezească un viu ecou în sufletul contemporanilor săi, fapt probat, inclusiv, de pătrunderea *Psalmilor*

în cântecele de stea, iar de aici – în țesătura dramei religioase populare a Vicleimului.

Cum interesele culturale ale țării revendicau tot mai insistent revirimentul tipăriturii autohtone, Dosoftei încearcă să refacă tipografia lui Vasile Lupu, punând, după unii istorici, să se toarne noi matrițe, iar după alții, aducând material tipografic nou de la mănăstirea din Uniew. Din tipografia reanimată apare la 1679 *Liturgierul* lui Dosoftei. Dar literele cărții erau greoaie, iar tipăritura – lipsită de eleganță. Dosoftei se adresează prin intermediul unei scrisori patriarhului moscovit, Ioachim, pe care îl roagă să-i trimită un teasc de tipografie și slovele necesare pentru a putea tipări cărțile traduse de el din limba greacă și din limba slavonă. Cu materialul primit de la Moscova mitropolitul Dosoftei renovează tipografia lui Vasile Lupu, apoi pune sub tipar textele tălmăcite din vreme.

În timpul domniei lui Matei Basarab și Vasile Lupu dintre cărțile bisericești de primă necesitate se tipăriseră doar *Cazaniile*, care țineau locul predicilor de la sfârșitul serviciului divin. Dintre cărțile de ritual, în Muntenia apăruseră trei – *Pogribania*, *Mystirio* și *Târnosania bisericilor* – cu indicațiile tipicului în românește și cu rugăciunile în slavonește. Aceasta înseamnă că efortul de completare a corpusului de cărți cultice în limba română, precum și desăvârșirea operei de naționalizare a ritului îi revine lui Dosoftei.

După ce dăruise românimii *Psaltirea în versuri* el tipărește, în același an, 1673, și tot la Uniew, în Polonia, *Acatistul născătoarei de Dumnezeu*. Câțiva ani mai târziu, în 1679, Dosoftei scoate *Dumnezeiasca liturghie* (retipărită în 1683), cuprinzând liturghia Sfântului Vasile cel Mare și a Sfântului Grigore Dialogul, la care s-au mai adăugat slujbele obișnuite: la aducerea primelor fructe în biserică, la aria cea de pâine, la culesul viilor, la rânduiala daniilor ș.a.

În 1681 Dosoftei tipărește *Molitvenicul de-nțăles* – adică pe înțelesul vorbitorilor de limbă română – care cuprinde rugăciunile și slujba obișnuită la logodnă, cununie, botez și înmormântare. Între 1682-1686 apar *Viețile Sfinților*, o colecție de legende hagiografice, și la 1683 vede lumina tiparului *Octoihul*, cuprinzând cântările slujbelor duminicale (așa cum ni le-a lăsat Ioan Damaschinul) și creațiile diversilor imnografi bizantini.

Motivația gestului de traducere și tipărire a celor mai importante cărți de cult se profilează în prefețe, unde se spune: „*Cela ce prorociaște, adecă*

spune de-nțales oamenilor, grăiaște zidire și mângâiere, îndemnătură și dojană. Cea ce grăiește în limba (neînțeleasă de popor) pre sine zideaște; iară cea ce spune de-nțales, bisearica zidiaște. Că mai mare-i cea ce spune de-nțales, decât cea ce grăiaște în limbă... Că în biserică mai voia mi-i cinci cuvinte cu mintia mia să grăiescu, ca și pre alții să învăț, decât ziace mii de cuvinte într-altă limbă”³⁷. În altă parte Dosoftei reproduce întrebarea adresată de Marcu, patriarhul Alexandriei, lui Theodor Balsamon, patriarhul Antiohiei: „Cuvine-se oare ca preoții ortodocși din Siria, din Armenia și din alte țări ortodoxe să liturgisească în limbile lor proprii?” împreună cu răspunsul lui Balsamon, întemeiat pe paseje din scrisorile apostolului Pavel: „Ceea ce-s pravoslavnicii întru tot, de vor fi de elinească limbă nepartnici, pre limba (lor) să slujească Sf. Liturghie”³⁸.

Excursul nostru în lumea literaturii religioase a timpului vizează direct problematica genezei cântării sacre în limba română. Dat fiind că, înainte să apară o asemenea cântare, trebuia să se fi înfiripat însăși limba literară a românilor, a cărei devenire a urmat, după cum am văzut, un drum sinuos. Pentru a rezuma: „Sub influența ideilor puse

în circulație de reformă, maramureșenii au pus în secolul al XV-lea temeliile literaturii românești, talmăcind Sfintele Scripturi în graiul strămoșesc. Traducerile lor, răspândite în copii manuscrise, au fost tipărite de către diaconul târgoviștean Coresi în a doua jumătate a secolului al XVI-lea. Textele maramureșene erau scrise într-o limbă noduroasă, cu caractere arhaice și dialectale. Coresi a înlăturat, cât a putut, particularitățile arhaice și dialectale, transpunând textele în graiul muntean, care se ridică astfel la rangul de limbă literară. Textele lui Coresi au intrat la rândul lor în mâinile mitropolitului Varlaam și astfel de la Varlaam la Simeon Ștefan, de la aceștia la mitropolitul Dosoftei și în sfârșit până la Biblia lui Șerban și până la Antim Ivireanu, timp de două veacuri și jumătate, a fost o continuă elaborare a textelor sacre, o continuă frământare de a găsi, pentru cugetarea biblică în formă națională, nu numai cuvântul cel mai expresiv și cel mai precis, dar cuvântul care să fie în același timp înțeles în toate ținuturile românești...”³⁹.

Limba literară românească a pătruns în cântarea de strană care, pentru a se armoniza cu noul său veșmânt, a intrat, la rândul-i, într-un complex proces de ajustare și transformare.

Referințe bibliografice și note:

¹ Vezi: Cosma, O. L. *Hronicul muzicii românești*. Vol. 1, București: Editura Muzicală, 1973, p. 251 - 253.

² Vezi: Idem, p. 251 și Ciobanu, Gh. *Studii de etnomuzicologie și bizantinologie*. Vol. 1, București: Editura Muzicală, 1974, p. 300.

³ A se vedea: Petresco, I.D. *Etudes de paleographie musicale bizantine*. Bucarest, 1967, p. 130, nota 1; Ciobanu, Gh. *Op. cit.*, vol. 1, p. 300 și Cosma, O.L. *Op. cit.*, vol. 1, p. 251.

⁴ Vezi: Ciobanu, Gh. *Op. cit.*, vol. 1, p. 300 și Cosma, O.L. *Op. cit.*, vol. 1, p. 251.

⁵ Vezi: Cosma, O.L. *Op. cit.*, vol. 1, p. 251.

⁶ Vezi: Idem, p. 253-255.

⁷ Vezi: Ghircoiașiu, R.. *Contribuții la istoria muzicii românești*. Vol. 1, București: Editura Muzicală, 1963, p. 100.

⁸ Vezi: Tomescu, V.. *Muzica românească în istoria culturii universale*. București: Editura Muzicală, 1991, p. 270 - 274; Ghircoiașiu, R. *Op. cit.*, p. 101 - 103; Brâncuși, P.. *Muzica românească și marile ei primeniri*. Vol. 1, Chișinău: Editura Lumina, 1993, p. 119 - 120; Cosma, O.L. *Op. cit.*, vol. 1, p. 156 - 158.

⁹ Vezi: Tomescu, V. *Op. cit.*, p. 271.

¹⁰ Ghircoiașiu, R. *Op. cit.*, p. 102.

¹¹ Vezi: Idem, p. 101.

¹² Vezi: Idem, p. 102.

¹³ Vezi: Barbu-Bucur, S.. *Cultura muzicală de tradiție bizantină pe teritoriul României în secolul XVIII și începutul secolului XIX și aportul original al culturii autohtone*. București, Editura Muzicală, 1989, p. 92.

¹⁴ Vezi: Ibidem.

¹⁵ Vezi: Mareș, A.. *Un Octoih românesc din secolul al XVI-lea*. In: *Limba română*, București, 18, nr. 3, 1969, p. 239 - 251; Mareș, A.. *Precizări în legătură cu prima traducere românească a Octoihului*. In: *Limba română*, București, 22, nr. 3, 1973, p. 249 - 254, și Mareș, A.. *Critica autenticității și a datării textelor vechi. Pe marginea a două articole recente*. In: *Limba română*, București, 27, nr. 5, 1978, p. 555 - 560.

¹⁶ Vezi: Roman, I.. *Un manuscris din secolul al XVI-lea: Micul Octoih brașovean*. In: *Studii de slavistică*, vol. 2, București, 1971, p. 101 - 106, și Roman, I. *Structura hârtiei și vechimea manuscriselor nedatate*. In: *Limba română*, București, 23, nr. 5, 1974, p. 443 - 446.

¹⁷ Vezi: Barbu-Bucur, S. *Op. cit.*, p. 93.

¹⁸ Apud: Idem, p. 94.

¹⁹ Apud: Idem, p. 93.

²⁰ Apud: Idem, p. 94.

²¹ Cantemir, Dimitrie *Descrierea Moldovei* (ed. D.M. Pipidi). București, 1973, p. 229.

²² Vezi: Cartoian, N.. *Istoria literaturii române vechi*. București: Editura Fundației Culturale Române, 1996, p. 96-97; Brâncuși, P. *Op. cit.*, vol. 1, p. 104-105; Ciobanu, Gh. *Op. cit.*, vol. 1, p. 282.

²³ Cartoian, N. *Op. cit.*, p. 96-97.

²⁴ A se vedea, spre exemplu: Ciobanu, Gh. *Op. cit.*, vol. 1, p. 282, și Brâncuși, P. *Op. cit.*, vol. 1, p. 104.

²⁵ Vezi: Molin, V. și Simionescu, D. *Tipăriturile ieromonahului Macarie pentru țara Românească*. In: *Biserica Ortodoxă Română*, București, LXXXVI, octombrie-noiembrie, 1958, p. 1008.

²⁶ Vezi: Tomescu, V. *Op. cit.*, p. 226.

²⁷ Ibidem.

²⁸ Vezi: Ibidem.

²⁹ Ibidem.

³⁰ Ibidem.

³¹ Apud: Ibidem.

³² Vezi: Idem, p. 268 și Cartoian, N. *Op. cit.*, p. 97.

³³ Tomescu, V.. *Op. cit.*, p. 270.

³⁴ Datele cu privire la viața și activitatea lui Coresi sunt recoltate din: Cartoian, N. *Op. cit.*, p. 97-108.

³⁵ Apud: Idem, p. 161.

³⁶ Apud: Idem, p. 149.

³⁷ Apud: Idem, p. 189.

³⁸ Apud: Idem, p. 189-190.

³⁹ Idem, p. 203.

Анимационный персонаж: проблемы типологии ¹

Rezumat

Personajul din filmul de animație: probleme de tipologie

În acest studiu sunt analizate diverse abordări ale tipologiei personajului din filmul de animație. Sunt determinate trăsăturile caracterologice și particularitățile personajelor din punctul de vedere al limbajului figurat și expresiv al animației și al specificului său. Autorul propune o clasificare a personajului din filmul de animație bazată pe considerarea sa drept o imagine referențial-realistă și complexă.

Cuvinte-cheie: animație, personaj, tipologie, eroul și personajul colectiv, imagine referențial-realistă, imagine complexă, personaj antropomorfic, personaj zoomorfic, personaj-obiect.

Summary

Animated character: the problem of typology

The article is devoted to consideration of the various approaches in building a typology of the animated character. The paper dwells on the characteristic and distinguishing features of the cartoon character on the basis of the figurative-expressive language and specific of animation. We propose a classification of the animated character based on considering of it as referentially realistic and composite images.

Keywords: animation, the character, typology, the main and minor character, referentially realistic image, composite image, anthropomorphic character, zoomorphic character, object-character.

Анимация – это особая область аудиовизуального искусства, культуры и производства. В центре любого анимационного произведения будь то фильм, реклама, сериал или телевизионное шоу стоит персонаж, обладающий характерным набором черт и неразрывно связанный с системой анимационной образности. Анимационный персонаж неназойливо вводит зрителя в художественное пространство фильма, дарует ему новое видение и философское осмысление мира. По мнению Томашевского «Персонаж является руководящей нитью, дающей возможность разобраться в нагромождении мотивов, подсобным средством для классификации и упорядочения отдельных мотивов»².

В литературе сформировалось устойчивое определение персонажа как действующего лица, героя художественного произведения, воплощающего в себе характерные черты, сформированные на основе синтеза индивидуального и типического. Эта характеристика в полной мере может относиться и к анимационному персонажу.

Однако, анимация с ее условностью и образностью, склонностью к аллегории, метафоре

и гротеску, близостью к вымыслу, философскому обобщению и сфере комического, обладает своей особой системой персонажей, созданных с учетом ее природы и выразительных средств. Поэтому персонажи анимационного фильма могут быть самыми различными, но их первый признак – действенная роль в структуре экранного произведения.

Анимационный персонаж принимает то или иное участие в действии и исполняет в сюжете определенные функции. Вопрос функции образа внутри сюжета является принципиальным для его дифференциации как персонажа или элемента художественного пространства и вычленения из общей среды. Функциональная активность в структуре сюжета и занимаемая образом позиция становятся маркером, отличающими его от объекта или элемента среды и определяющим его как персонаж. Потому мера, определяющая разницу между персонажем и объектом среды, зависит не от внешнего облика, а от той роли, которую выполняет объект в сюжетном действии. Причем, в анимации грань между объектом среды и персонажем достаточно подвижна. В про-

цессе развития действия один и тот же образ может работать и как объект среды, и как персонаж. Это наглядно видно на примере эпизода «Ученик чародея» из диснеевской *Фантазии*. Здесь есть образ метлы, которая в начале сюжета является объектом среды, не участвуя в действии, но в ходе развития сюжета и волшебства, вызванного Микки, она из пассивного объекта превращается в действующего. Аналогичный пример, когда объект становится персонажем, представлен в фильмах *Розовая кукла* В. Ольшванга, *При выходе не забывайте свои вещи* Н. Бисьяриной. Превращение персонажа в объект, а объект в персонажа становится основой сюжета в ленте *Девочка для зайчика* С. Разгуляевой.

Одной из существенных функций анимационного персонажа является его манипулятивность. Он способен выполнять любые, даже невероятные, с точки зрения логики и объективной реальности, действия. Создавая анимационный образ, человек ощущает себя демиургом с неограниченными возможностями. Моделируя его, наделяя его качествами и способностями, делая его абсолютно свободным в придуманном им мире, художник одновременно ощущает безграничную власть над ним. Однако подобный подход позволяет рассматривать само творение анимационного произведения как вид аутистической³ по своей природе деятельности, в основе которой лежит стремление приспособить внутренний психологический мир к окружающей реальности. Если встать на позицию, что анимационный персонаж это alter ego автора, создающего художественный мир, то через этот персонаж могут находить реализацию подавляемые социумом и табуированные желания и аффекты.

Анимационный персонаж всегда будет одним из аудиовизуальных воплощений «Другого» его создателя. При этом, он будет и этноспецифичным, поскольку является выразителем мировоззренческих позиций и базовых ценностей, свойственных той или иной культуре. Анимационный персонаж не только транслирует определенную культурную модель, но и участвует в формировании, поддержании и передаче традиции, существуя в пространстве аудиовизуальной культуры не одно десятилетие. Сегодня уже можно сказать, что некоторые анимационные персонажи оказали влияние не на одно поколение людей. Достаточно вспомнить, что тому же коту Феликсу уже почти сто лет, чуть моложе его Микки Маусу, Бетти Буп или Морячок Папай,

если говорить об отечественных героях, то уже третье поколение растет с Вини Пухом, Бонифацем, Чебурашкой и Карлсоном.

Характер анимационного персонажа выражен сложной системой художественных средств. Анимационный персонаж, явленный в пространстве экрана, раскрывается через движение и слово. Так как анимация – это пространственно-временное искусство, соответственно временной фактор определяет длительность не только самого экранного произведения, но и каждой его сцены, обуславливая меру обобщения, степень художественной условности и разработки образа персонажа. Поскольку анимационный персонаж в художественном пространстве является иконическим знаком-символом, то при его оценке и характеристике оказывается важна степень условности. В анимационном фильме степень условности персонажа имеет достаточно большую амплитуду разброса. Анимационный персонаж может быть максимально условен и абстрактен по форме, весьма удален от первоначального прототипа (антро- или зооморфного образа) и представать в виде точек, линий, геометрических фигур, как это показано в фильме *Перемена* (Жень-Шер Гур, 2008), *Пограничные линии* (Ф. Стапп, 1946), плазматических форм *Фантазия* (Н. Мак-Ларен, 1952), *Поверь в это* (М. Йонешко, 1998). В этих фильмах есть лишь знак действующего, в его образе отсутствуют какие-либо визуальные признаки, свидетельствующие о его принадлежности к какой-либо культуре и антропоморфной или зооморфной природе. Данный тип персонажей – это визуализированные идеи, представляющие тот или иной концепт бытия. В других лентах персонажами становятся обычные предметы, будь-то веревочки *Брак* (Г. Бардин, 1987), спички *Конфликт* (Г. Бардин, 1983), камни *Ромео и Джульетта* (Б. Кэлинеску, 1968) или пуговицы *Осторожно, двери открываются* (А. Журавлева, 2005). Но и они лишь знаки действующего, его метафорически-образные воплощения. Несмотря на отсутствие в них какого-бы то ни было внешнего подобия прототипа, в контексте сюжета они воспринимаются как живые существа, своеобразные «квази-персонажи». В структуре экранного образа такие персонажи являются полноценными заместителями антро- или зооморфного образа, получая полномочия на действия, которые обычно не совершаются неживыми объектами.

В качестве персонажа могут выступать пиктограммы человека или животного. Подобное решением анимационного персонажа представлено в ленте *Дрозд* (Н. Мак-Ларен), *Дон Кихот* (Вл. Кристл, 1961), *36 китайских героев* (А Да, 1985), *На ниточке* (К. Мустеця, 1967), *Миметизм* (Дж. Сибиану). В этих работах персонажи – это обобщенные образы, возникшие на основе синтеза самых типологических черт.

В других же фильмах персонажи некие иконнограммы. Они абсолютно реалистичны и могут быть созданы на основе фотографических образов *Соседи* (Н. Мак-Ларен, 1952), *Танго* (З. Рыбчинский, 1980), *Альбатрос* (П. Буш, 1998), и даже иметь своих реальных или исторических прототипов, что стало основой появления таких лент как *Человек с луны* (О. Черкасова, 2002), цикл *Сказки старого пианино*⁴, *Заснеженный всадник* (А. Туркус, 2012). Но и здесь в решении персонажей присутствует своя мера условности, позволяющая представить их не копией реальности, а художественным образом.

Анимационный персонаж является знаково-символической формой, он позволяет прояснить семиологические смыслы культуры, представить модель сложного многомерного мира, его сакральные и символические сущности как индивидуально-значимые, так и социально-актуализируемые. Анимационный персонаж объект виртуальной коммуникации, созданных экранной культурой диалоговых пространств. В нем находят воплощение не только архетипы культуры и образы культурных героев, но и образы-манипуляторы, образы-симулякры, разрушающие традиционную архитектуру культуры.

Многообразие форм и жанров анимации, вариативность ее произведений, представляет зрителю невероятно обширную галерею самых разнообразных персонажей.

Для того чтобы разобраться во всем этом многообразии и понять, что составляет специфику и особенность анимационного персонажа необходимо построение некой системы (классификации), позволяющей упорядочить существующее бесконечное многообразие, выделяя в нем некие аспекты, общности, группы на основе выявления общих принципов, характерных черт. Только такой, в определенной степени условный подход, связанный с каким-либо ограничением и искусственным упорядочиванием, позволяет выработать некую начальную платформу для познания и исследования персонажа анимационно-

го фильма. Естественным ограничением и будет попытка создания основ для построения типологии и классификации анимационного персонажа. «*Типология (классификация)*, – по мнению Д. Лалетина, – вообще представляет собой действенный инструмент познания, когда необходимо внести порядок в некоторую совокупность объектов»⁵. Подходов, на основе которых происходит разбиение, упорядочивание имеющегося разнообразия и составление неких групп, может быть несколько. При этом, сравнение отдельных групп невозможно без выявления различных аспектов внутри этих групп. Соответственно возникают большие группы исследуемых персонажей, формирующие устойчивые образования на основе жестких критериев, и некие группы и подгруппы, объединенные на основе общих морфологических признаков. Это позволяет выстроить различные системы персонажей. Поэтому предлагаемые классификации анимационных персонажей, при всем стремлении к структурированности, не содержат жесткой дифференциации.

Условно анимационные персонажи можно было бы поделить на образы живой и неживой природы, на существа, возникшие на основе общих понятий, вымыслов и представлений. Так же их можно разделить по принадлежности к человеку. К образам, не связанным с человеком будут относиться растения, животные и насекомые, явления природы и ее стихии, неодушевленные объекты. Среди тех, что связаны с человеком, будут части его тела, его тень, вымышленные и мифологические существа, предметы⁶, кибернетические и техногенные образы⁷. Анимационных персонажей так же можно классифицировать по типам: люди, животные, предметы, растения, фантастические существа, явления и объекты неживой природы.

Еще одна классификация может выстраиваться на основе степени условности в решении образа персонажа. Анимационные персонажи внешне могут выглядеть и как вполне привычные, реалистичные образы-репрезентации, в которых ничто не выдает их анимационной условности и сотворенной природы, и как самые невероятные существа, рожденные необузданной фантазией художников. Степень достоверности и условности анимационного персонажа может быть весьма разнообразной и зависит от целого ряда причин. Анимационные персонажи могут создаваться как образы-репрезентации реальности, воспроизводя человеческие характеры

и даже имея конкретных современных или исторических прототипов, так и быть абстрактными или собирательными по своей сути, вплоть до того, что в них будет заложена компиляция противоречий, алогичное сочетание свойств, парадоксальное несоответствие внешнего и внутреннего, формы и ее качеств, при этом создавая «убедительную невероятность», «достоверность неправдоподобного». Принципы и приемы, которые используются для создания персонажа, зависят от жанра экранного произведения, его замысла и творческого метода режиссера и художника.

В пространстве анимационного фильма – это особый мир, где стерты границы. Он создает поле для различных форм взаимодействий. В анимационном фильме могут одновременно действовать персонажи, обладающие разными свойствами, степенью условности и относящиеся к различным типам. Вполне привычной для анимации является ситуация, когда внутри сюжета в качестве равноправных героев действуют: люди и животные (*Трое из Простоквашино, Бременские музыканты, Шапокляк, Маша и Медведь*), люди и фантастические (сказочные) существа (*Про раков, Ноктюрна, Ветер вдоль берега, Корпорация монстров, Хранители времени*), люди и предметы (*Мойдодыр, Алиса в стране чудес, Федорино горе, Стальной гигант*), животные и фантастические существа (*Гуффало*), животные и растения (*Потомки*), люди, животные и сказочные или фантастические герои (*Шрек, Как приручить дракона, Хранители снов, Монстр в Париже*).

Несмотря на предложенные выше способы дифференциации многообразия анимационных персонажей, они не являются исчерпывающими. Можно создать определенную типологию и постараться выстроить классификационную структуру анимационных персонажей на основе обращения к уже существующим типологиям и классификациям персонажей, разработанным в теории литературы и театра. Существуют типологии персонажей в литературных и фольклорных произведениях, в театральных постановках и мифологии. Подобное обращение вполне обоснованно, так как анимация активно использует для создания своих произведений фольклорный, антропологический, изобразительный и литературный материал, заимствуя оттуда жанровую и образную систему, а соответственно и систему персонажей. Обращаясь к материалу культуры, искусства и литературы, анимация преломляет его сквозь призму своей природы, адаптируя его

к образно-выразительным возможностям экрана. В связи с этим формируется и собственная система персонажей. Она оказывается в непосредственной связи с эволюцией самой анимации, ее образного языка, приоритетности тех или иных форм, художественных моделей.

Аналогично персонажам литературы или жанровым произведениям изобразительного искусства анимационные персонажи могут быть как **центральными**, т.е. главными действующими лицами сюжета, так и **второстепенными**. Это различие между действующими позволяет определить такую дефиницию как герой. Персонаж отличается от героя степенью вовлеченности в сюжетное действие. В отличие от героя, персонаж, не являясь носителем действия, может быть второстепенным действующим лицом. Герой же наоборот исключителен в развитии событий, он находится в центре событий. Он ярок и проявляет себя в свершении поступков. Как правило, герой является «носителем» ценностных ориентаций. Стоит отметить, что герой может быть и воплощение противоположного, сосредоточием отрицательных черт, сомневающийся и мечущийся персонаж, поступки и поведение которого не получают морального оправдания. В этом случае стоит говорить об антигерое с его проявленной направленностью к античеловечности, с «раздробленным» сознанием, приводящим к колебаниям между идеалом и скепсисом, надрывом и апатией, трагедией и фарсом, своеволием и фатализмом.

Центральный персонаж в структуре сюжета может быть представлен единственным действующим лицом. В данном случае он будет главным или стержневым персонажем, его можно будет определить как главного героя. В структуре сюжета он может демонстрировать разные типы функционирования. Он может взаимодействовать с второстепенными персонажами или только со средой и объектами действия. Он может обращаться из своего мира к предполагаемому зрителю, находящемуся по ту сторону экрана или просто демонстрировать себя, свои возможности, проявляя свою суть. В подавляющем числе фильмов по мере развития сюжета предполагается совмещение разных вариантов функционирования персонажа. В анимации центральным персонажем может выступать не только единичный персонаж, но группа или народ. Примером подобного типа действующего – группового, коллективного персонажа – явля-

ется образ русского народа в лентах *Сеча при Керженце* Ю. Норшштейна и *1812 год* Ш. Рейзенблохера, чешский народ в фильме *Шпаличек* И. Трнки или группа солдат в картине *Музыка революции* И. Аксенчука.

Наряду с главным персонажем в фильме может играть персонажная группа или ансамбль персонажей, где каждый из её членов будет обладать одинаковой степенью функциональности внутри сюжета и проработкой характера и изобразительной формы. Принципы функционирования персонажной группы внутри сюжета будут идентичны функционированию главного персонажа. Они могут взаимодействовать с второстепенными персонажами, объектами среды, обращаться к зрителю, демонстрировать свои возможности, но к ним может быть добавлен тип действия, строящийся на взаимодействии между членами группы. Персонажная группа может играть роль как центрального или главного действующего лица, так и второстепенных действующих лиц. Примером центральной персонажной группы могут быть кот Том и мышонок Джери из одноименной американской серии, заяц и волк из *Ну, погоди!*, музыкальное трио зайца, волка и медведя из анимационного цикла А. Алексеева или братья Пилот А. Татарского. Примером персонажной группы второстепенных действующих лиц являются гномы из диснеевской «Белоснежки». Несмотря на их выразительные, запоминающиеся образы и колоритную игру главная роль в сюжете принадлежит все же Белоснежке. Подобная персонажная конструкция использована в ленте *Хранители снов*, где Джек Фрост является главным героем, а группа второстепенных персонажей – это хранителей детских снов. Она включает четырех персонажей – Санта Клауса, зубную фею, пасхального кролика и Песочника.

Анализ персонажных групп позволяет выстроить их классификацию на основе различных конфигураций. В результате персонажная группа может образовывать «пары», «треугольники», «четырёхугольники». Типичным примером персонажной пары взаимодействующих героев будут являться кот Том и мышонок Джери из сериала *Том и Джери*, малыш и Карлсон в ленте *Карлсон вернулся*, Винни-пух и Пятачек *Винни-пух идет в гости*, Винни-пух и день забот, волк и пес в фильме *Жил-был пес*, Уоллес и Громит *Неправильные штаны*, *Пикник на луне* и др.

Примеры персонажного треугольника представлены в ленте *Трое из Простоквашино* (ма-

лыш, кот Матроскин и пес Шарик), в американской серии *Крейзи кэт* (мышь Игнатц, безумный кот и собака), в российской серии *Куми-Куми* (троица неразлучных друзей Юси, Шумадан и Джуба).

Персонажная группа, состоящая из четырех равнозначных героев, работает в фильмах цикла *38 Попугаев* – это мартышка, удав, попугай и слоненок, в сюжетах серии *Южный парк*, в лентах *Пингвины из Мадагаскара* (пингвины по кличке Шкипер, Ковальски, Рико и Рядовой), *Мадагаскар* (жираф Меллман, бегемотиха Глория, зебра Марти и лев Алекс).

По мнению Ю. Лотмана, персонажная группа, представленная парой может считаться одной из древнейших, возникшей на основе распада одного героя в процессе перевода мифологических текстов на язык дискретно-линейных систем⁸. «Первым и наиболее осязаемым результатом такого перевода, – пишет Ю. Лотман, – была утрата изоморфизма между уровнями текста, в результате чего персонажи различных слоев перестали восприниматься как разнообразные имена одного лица и распались на множество фигур. <...> Наиболее очевидным результатом линейного развертывания циклических текстов является появление персонажей-двойников. <...> Персонажи <...> распадаются на отчетливо эквивалентные пары, которые при (условном) обратном переводе в циклическое время взаимно свертываются, образуя в конечном итоге одно лицо»⁹. Наиболее типичной формой персонажной пары являются персонажи, дополняющие друг друга по принципу дополнительной дистрибуции, например, пес и волк в ленте *Жил-был пес*, братья-близнецы *Чья свинья* П. Лорда. Если Ю. Лотман видит персонажную пару в двойничестве, то Е. М. Метелинский видит их в противопоставлении: культурный герой/ трикстер, т.е. как двойников-антиподов (*Сон в летнюю ночь*, И. Трнка). Варианты парного противопоставления персонажей в пространстве анимации многообразны: чувственно-поэтический и приземлено-бытовой (*Мой зеленый крокодил*, В. Курчевский), положительный и отрицательный (*Ну, погоди!*), заботливо-одухотворенный и прагматически-потребительский (*Иллюзионист*, С. Шоме), гений и злодей (*Моцарт и Сальери*, В. Курчевский).

Треугольная персонажная группа довольно часто строится на противопоставлении двум одному. Классическим примером в данном случае является серия *Кот Леопольд: Ребята, давайте*

жить дружно!, где два мышонка-хулигана (серый и белый) противопоставляются доброму и интеллигентному коту Леопольду. Эта же форма, но с иным смысловым контекстом используется в диснеевской ленте *Три поросенка*, где беспечные Ниф-Ниф и Нуф-Нуф противопоставляются трудолюбивому и прагматичному Наф-Нафу. На противопоставлении, но социального и биологического характера, организована группа в ленте *Трое из Простаквашино*, мальчик по прозвищу дядя Федор и бездомные животные, которых он подобрал и сделал своими друзьями – кот Матроскин и пес Шарик. Несмотря на различие, эти персонажи оказываются идентичны в своем статусе, если животные бездомны и не имели хозяев, пока их не подобрал малыш, то малыш уходит из дома, чтобы быть вместе со своими друзьями. Покидая городскую среду, где они одиноки, они перебираются в деревню и живут вместе в одном доме.

Персонажная группа, в основе которой лежат четыре персонажа, довольно часто строится исходя из зеркальности двух групп персонажей, объединенных в единый ансамбль. Подобная конструкция используется в ленте *Шрек*, где огромный Шрек и Фиона – это одна пара, дублирующей становится пара говорящий осел и дракониха. Конфигурация персонажной группы из четырех героев может возникать на основе психологических типов, как это представлено в ленте *Мадагаскар*, где четыре основных персонажа – это четыре типа характеров.

Говоря об анимационных персонажах можно их рассматривать по локализации и функции внутри сюжетной конструкции. Анимационные персонажи обладают двойственностью, являясь одновременно субъектами действия и в тоже время стимулами к развитию событий, составляющих ткань сюжета. Еще В. Я. Пропп в своей работе *Морфология сказки* обозначил персонажей в соответствии их структурным функциям: герой или действователь, помощник, вредитель. Каждый из этих типов персонажей обладает некоторым набором характеризующих его устойчивых признаков, свойств, черт, которые проявляются по мере развития сюжета и вступления персонажа действователя в сюжетные отношения с другими персонажами, с обстоятельствами или со средой.

Но не только функция характеризует персонаж, а так же его манера общения с другими действующими персонажами сюжета и формы взаимодействия

со средой, внешнее решение образа (изобразительный образ, материал в котором выполнен персонаж, манера движения), формы и способы общения с предметным миром и те предметы, которые напрямую имеют отношение к персонажу, его мысли, чувствам и реакции, его жизненная позиция и ее проявление.

Отождествление персонажа-действителя с человеком является вполне естественным и привычным в силу антропологической точки зрения на мир и всё происходящее в нем и эгоцентризме мировоззрения. Тип персонажа-действителя в лице человека является привычным в плане понимания образа героя. Он может обладать разными качествами, функциями в сюжете, и вариативной степенью художественного решения от максимально условного, иерографического до гиперреалистического.

Наряду с типом персонажа-человека, в анимационных лентах присутствуют и иные образы действователей. Ведь анимация – это уникальная область искусства, демонстрирующая особый мир, где все от первого штриха, первого звука до завершающего аккорда, заключительного образа сочинено, собрано, переосмыслено, пропущено сквозь чувства, творческую фантазию автора и эмоции. Это искусство, которому под силу соединить несоединимое. Оно совмещает логику и алогичность, условность и сверхнатуральность, видимое и скрытое. Ю. Норштейн, рассуждая о сути анимации, сказал, что в ней «чувства отражаются от натуральной материи, превращая ее в фантазию»¹⁰. Анимация не использует методы отображения реальности и не воспроизводит в своем пространстве саму материю действительности. Непосредственное, фотографическое воспроизведение реальности стоит за пределами ее художественных особенностей. В силу того, что анимация не копирует реальность и дает волю фантазии, то в ее произведениях персонажем действователем может быть все, что угодно – животные, растения, предметы, явления природы, фантастические существа и даже обобщенные понятия, буквы и абстрактные образы. Становясь действующими в пространстве сюжета, подобные персонажи приобретают в той или иной степени качества, свойственные живой природе и человеку, являющемуся на данный момент вершиной эволюционного развития и/или венцом божественного творения и создающему в произведениях образное представление о мире. Соответственно анимационный персонаж, к ка-

кому бы типу он не относился, должен обладать свойствами, характеризующими живую природу, а именно, реакцией на внешнюю среду, умением оценивать свое положение в пространстве и/или во времени и способностью изменять его, проявлением воли или потенции, позволяющей выбирать направление движения, способ и степень изменения, способностью получать, обрабатывать и передавать информацию. Таким образом, он должен представлять «оживотворенный» феномен.

Фантазия аниматора трансформирует привычные формы бытия предметов, явлений и образов природы, их реальные качества и возможности. Она присваивает им характер, присущий живым существам, наделяет их новыми возможностями, компилирует их качества. В результате в пространстве анимационного фильма помимо референтно реалистичных «чистых» персонажей, т.е. персонажей, заимствованных из реальности и сохраняющих свои черты и свойства, а к таким относятся – люди и животные, действуют комплексные или гибридные персонажи, которые отсутствуют в реальности и возникают в результате совмещения фрагментов, черт и качеств, принадлежащих к разным видам «чистых» персонажей. В анимации референтно реалистичные персонажи могут быть созданы с определенной степенью условности, тогда как комплексные персонажи наоборот могут быть перцептивно реалистичными, соответствуя аудиовизуальному опыту зрителя, привыкшему к восприятию трехмерного пространства.

Комплексные персонажи отнюдь не порождение анимации. Тип таких персонажей присутствовал в сказках, старинных легендах, мифах, бестиариях и оттуда перекочевал в анимацию. В иных видах экранных искусств появление комплексных персонажей возможно только в лентах определенных жанров, будь то феерии, фэнтэзи, сказка, фантастическое кино, хоррор, фильмы ужасов или киберпанк, т.е. там, где кинематограф стремится показать иной мир, мир по ту сторону реальности. Если для кинематографа наличие, показ иного мира, ограничен жанровыми рамками и переход определен мерой условности, то анимация сама по себе представляет иное пространство, изначально обладающее этой условностью. Поэтому появление комплексных персонажей в ее произведениях не воспринимается как нечто странное, как маркер иного, не реального, а является вполне органичным.

Интерес к комплексным персонажам определяется природой человека, его дуалистичностью. Еще Платон говорил, что природа человека двойственна в силу того, что он имеет вечную и бессмертную душу и тленное тело. В этой дуалистичности, где тело тянет человека в животный мир, а душа – в божественный, заложен вечный его трагизм. Именно поиски гармонии между двумя этими началами определяют интерес человека к комплексным персонажам, в основе которых также имеется дуалистичность, но обусловленная иными началами. Дуалистичность комплексных персонажей, заключается в том, что они не существуют в реальности, но возникая в пространстве фильма, чтобы вызвать к себе интерес зрителя, они должны быть максимально выразительными и убедительными, должны содержать сходства и тождества, позволяющие зрителю найти общность с ними. В одном из интервью ведущий аниматор студии «Пиксар» Бобби «Бум» Бек заметил: *«Первый вопрос, на который надо ответить, это «Кто этот персонаж». Мало просто задать вопрос, дать ответ и забыть про это. Если вы хотите убедить зрителей, что у вашего персонажа есть ЛИЧНОСТЬ какого бы то ни было рода, вы должны ВЕРИТЬ, что этот персонаж существует. Придумать ему предысторию, биографию и определить возраст. Когда я разрабатывал персонаж Немо, я создал небольшую веб-страницу, посвященную ему, с секцией «описание персонажа», в которой было описано, сколько Немо лет, что он думает о своём отце и о себе самом, о его внутренних переживаниях и о том, как он будет реагировать на определённые ситуации. Для аниматоров всё это имеет чрезвычайную важность: им обязательно надо представить себе, что их персонаж – реальное существо»¹¹.*

Комплексность в структуре персонажа может проявляться на внешнем или морфологическом уровне и на внутреннем или эмоционально-психологическом. На внешнем уровне, т.е. на уровне формы, проявление комплексности приводит к появлению странных, фантастических существ, необычных предметов или причудливых растений, образ которых возникает из соединения разнородных элементов. Комплексность ведет к появлению образов возникших на основе соединения частей животного и человека, животного и растения, человека и предмета, элементов разных животных, растений и предметов. На уровне внутренней сущности персонажа, т.е. на уровне свойств, функций или навыков, ком-

плексность способствует созданию разных видов совмещений: антропоморфного и зооморфного; антропоморфного и предметного; зооморфного и предметного; органического и неорганического. В присвоении различных физических качеств несвойственных данным объектам, например, присвоение плазматичности, текучести объектам с константной формой или наделенных легковесностью, левитационностью, обладающих массой, на которую действуют силы тяжести.

Анимация, порождая комплексные персонажи, и не только их, но и композитные пространства, становится областью, где происходит слияние, взаимопроникновение природы и культуры. Создаваемые в анимации модели миров обогащают, усложняют картину мироздания, разрушая традиционное представление, основанное на дихотомии человек/животное, культура/ природа. В современном представлении о мире анимация становится некой моделирующей областью, где восстанавливается, отвергнутое логикой и прагматизмом Нового времени, звено между природной и культурной средой. О существовании этой связующей или переходной области звена, но в иной форме ее воплощения, человек знал и принимал её как неотъемлемую часть мира, расширяющую и обновляющую антропологическую систему координат. Анимация становится пространством, позволяющим приблизиться к Другому – реальному и ирреальному, – познать его или даже соединиться с ним. Комплексный персонаж, какими бы видами совмещений он не образовывался, представляет собой различные воплощения Другого. Этот персонаж взаимодействует с человеком в контексте сюжета, а порой и сливается, соединяется с ним. В пространстве анимационного фильма комплексный персонаж не воспринимается как радикально противоположное человеку, как нечто Иное, находящееся за гранью объективного. Здесь их противопоставление исчезает, открывая человеку новое видение того, кем он является в новой системе координат.

Обращение к комплексному персонажу поднимает тему Другого и становится способом выработки путей его постижения. Восприятия Другого будет зависеть от того, относится ли человек к этому Другому как к «ближнему», т.е. своему, или как к «Иному», как к чужаку. От того, какую этическую позицию занимает человек по отношению к Другому и от того на какой полюс он становится в дихотомии «Мы/Они», «Свой/Чужой», «Схожести/Различия» будет зависеть его оценка

и отношение: либо комплексный персонаж будет рассматриваться с позиций такой же как я, но содержащий отличие и это будет формировать отношение к нему по принципу «возлюби своего ближнего», либо, наоборот, в его образе будет заостряться внимание на инаковости, отличительных чертах, которые будут восприниматься как маркеры врага. В любом случае, отношение к комплексному персонажу будет являться следствием выстраивания определенной системы морфологических, социальных и функциональных признаков. Исходя из того, что возможность понимания или непонимания Другого требует выстраивания определенной системы взаимного соответствия, то следовательно, комплексный тип персонажа будет представлять собой некую комплиментарную систему. Степень комплиментарности станет определяющей уровня комплексности персонажа и степени его человекоподобия (антропоморфности).

Комплексность является типичной чертой анимационных персонажей, но формы ее проявления в различных персонажах одинаковы. Поэтому можно говорить о разных типах комплексности.

Так как порождение комплексных персонажей есть результат мыслительной деятельности, осуществляемой в процессе своеобразных эмпирических обобщений, основанием для которых становятся отношения между вещами, образами и явлениями, то в стремлении понять природу комплексности анимационных персонажей можно обратиться к психологической теории комплексного мышления. Она разработана в трудах Л. Выгодского, который выделял пять типов комплексных образований: диффузная, на основе ассоциаций, по принципу коллекции, цепная и наглядная комплексность. На основе предложенной им типологии психологических комплексов можно проследить различные виды образования комплексных анимационных персонажей.

Наиболее распространенным видом комплексности в отношении анимационных персонажей является *диффузная комплексность*. Она становится основой для разработки композитных или гибридных персонажей. На внешнем уровне, т.е. на уровне формы диффузная комплексность проявляется, образуя антропоморфных животных, антропоморфные растения, фантастические существа, зооморфные человеческие персонажи, к примеру, оборотней или полулюдей-полуживотных, антропоморфные предметы

и техногенные биомеханические персонажи наподобие андроидов или трансформеров. Последний тип персонажей стал регулярно появляться в анимационном пространстве в связи с распространением техно- и киберкультуры, становлением новой художественной реальности вследствие активного применения цифровых технологий и развитием жанров фэнтези и научной, космической фантастики.

Создание почти всех антропоморфных и зооморфных, фантастических, сказочных, техногенных персонажей происходит путем компиляции или диффузии элементов, принадлежащих различным типам референтно реалистичных персонажей.

Говоря о появлении странных персонажей, к которым можно отнести чудовищ, монстров, фантастических существ, стоит отметить, что они возникают не только на принципах диффузной компиляции, но и на основе жестикуляции, понимаемой как беспорядок (*gesticulatio*) как нарушения божественного порядка, нормы и соподчиненности частей т.е. дезинтеграции. Как пишет Жан Ле Гофф и Николая Трюон «У некоторых из них (монстров – Н.К.) не хватало чего-нибудь важного: головы, глаз, носа, языка и т.д. У других что-то было гипертрофированно: уши, шея, нога, нижняя губа, половые органы. Иногда вместо двух органов оказывался один (циклоп с одним глазом) или их насчитывалось больше, чем нужно (две головы, два тела, несколько глаз, рук, слишком много пальцев вообще или только больших пальцев). Изображались чудовища или только больших или маленьких размеров: великаны и карлики»¹².

Как компиляция, так и дезинтеграция бывает внутритиповая и межтиповая.

При внутритиповой компиляции соединяются элементы разных представителей одного типа персонажей. В анимации чаще всего используются соединения элементов, принадлежащих трем основным типам персонажей. Во-первых, соединения между собой фрагментов различных биологических существ, таких как животные, рыбы, птицы, насекомые, амёбы и пр. Во-вторых, соединения частей различных предметов и вещей. В-третьих, соединение фрагментов различных растений и грибов.

Еще более широкий спектр персонажей соз-

дается межтиповой компиляцией. Здесь можно выделить соединение элементов человека и животного (*Русалка* А. Петрова, *Со вёчера дождик* В. Ольшеванга, *Гарпия* Р. Серве, *Беовульф* Р. Заmekеса, *Аватар* Дж. Камерона, *Лабиринт Фавна* Г. дель Торо), человека и предмета (*Астробой* О. Тедзуки, *Железный человек* Фр. Пауэра, *Мираж* Дж. Юнвуна, *Человек с ветром в голове* Хихуса, *Лабиринт* Я. Леницы), человека и растения (*Мистер голова* К. Ямамуры, *Алиса в стране чудес* Т. Бертона, *Женское лицо* П. Фолдеса, *Потомки* Х. ван дер Шерма и П. С. Каннингэма), предметов и растений (*Тайна третьей планеты* Р. Качанова).

Наряду с проявлением комплексности диффузного характера на уровне внешней формы персонажа, достаточно широкое распространение она получила на внутреннем уровне, т.е. на уровне качеств и свойств персонажа. Это проявляется в случае внутреннего – поведенческого и психологического – антропоморфизма, т.е. когда персонажи животных, предметов или растения, не меняя своей внешней формы, ведут себя аналогично людям, заимствуя у них человеческие качества и манеру поведения. Если говорить об антропоморфизации животных, то это Топтыжка, Бонифаций, ежик в тумане, попугай Кеша, кот Феликс или Громит. Этот список можно было бы продолжать и далее. Антропоморфные персонажи-предметы присутствуют в лентах *Федорино горе* Н. Червинской, *После гудка* В. Бахтадзе, *Страна оркестрия* А. Качанова, *Катерок* И. Ковалевской, *Пикник с Вейсманном* Я. Шванкмайер, *Луксо младший* и *Оловянная игрушка* Дж. Лассетер, *Исчезнувший мир перчаток* И. Барт, *Валл-И* Э. Стэнтона. Одно из направлений антропоморфизации предмета и образа-понятия связано с появлением на анимационном экране персонажей-вампиров, оживших мумий, Франкенштейнов, Големов и приведений. В этом случае человеческое тело является мертвым объектом или нематериальным образом, не обладающим душой. При этом, в сюжетах эти образы оживают и обладают психологическими качествами, присущими человеку. Они могут любить, страдать, веселиться и даже спасать людей. В современной анимации подобные персонажи стали с регулярностью появляться на фильмах *Монстры на каникулах* Дж. Тартаковски, *Бэтмен против Дракулы* М. Го-

гуэн, *Скуби-Ду* и *Школа вампиров* Чарльз А. Николс, *Дон Дракула* О. Тэдзука, *Вампиры в Гаване* Х. Падрон, сериалы *Ожившие мумии* и *Мумии*, *Приключение Кэти и Макса: Страшилки на Хэллоуин* Н. Смит, *Кентервильское приведение*, В. И. З. Брумберги, *Каспер*, *Дружелюбное приведение* И. Спарбер, *Каспер: Рождество призраков* О. Хёрли, Кр. Зиммерман.

Антропоморфные растения становятся действующими в лентах *Цветы и деревья* Б. Жиллетта, *Чудесница* А. Иванова, *Как грибы с горохом воевали* И. Аксенчука и в эпизодах диснеевской *Фантазии*. Типичным для анимации является и антропоморфизация стихий природы и небесных объектов. В ленте М. Янковича *Сын белой кобылицы* Луна, Солнце, день и ночь представлены антропоморфными персонажами. Практика представления небесных светил в виде подобных персонажей сложилась еще на заре кинематографа. Ж. Мильес и Э. Коль в своих фильмах показывали Луну и Солнце с человеческими чертами. И. Иванов-Вано, создавая вставку в фильм Гр. Александрова *Веселые ребята*, изобразил в виде супругов (парня и девушки) месяц и луну. Даже абстрактные конвенциональные знаки как цифры или буквы могут приобретать антропоморфные черты (*Ритметика* и *Кофейный алфавит* Н. Мак-Ларен, *Здравствуй, атом* Л. Мильчина, *Алфавит* А. Маркез).

Комплексность диффузного характера по внутреннему типу может быть связана не только с антропоморфизацией животных, предметов и стихий, но и с проявлением зооморфизма и овеществления в отношении человека.

Овеществление на внутреннем уровне возникает в случае привнесения в персонажи животных или людей качеств предметов, неживых объектов. Это может проявляться в механистическом, неорганическом характере движений и речи, свободном собирании / разборе формы, перекомпиляции ее частей, выполнении функции предмета внутри сюжетного действия (например, функции орудия мести или убийства, ощущение персонажа механизмом). К такому типу персонажей относятся образы ленты *Яичная ферма Алисы* из серии «Алиса в рисованной стране» У. Диснея, где курицы представлены как механизм по производству яиц. Определенно-

нию подвергаются антропоморфные персонажи *Стеклянной гармонике* А. Хржановского, *Крысолова* И. Барта, *Улицы крокодилов* братьев Ст. и Т. Квей, и фильмов Я. Шванкмайера *Последний трюк пана Шварцвальда* и *пана Эдгарда*, *Смерть сталинизма в Богемии*, *Еда*.

Диффузная комплексность в формировании анимационного персонажа может быть связана с проявлением тенденций зооморфизма в отношении человеческих персонажей, предметов и понятий. Признаки зооморфизма прослеживаются в характере поведения антропоморфного персонажа или предмета, т.е. они, сохраняя внешние черты своего типа, начинают вести себя подобно животным. Данный тип зооморфных персонажей-предметов присутствует в лентах *Варежка* и *Тайна третьей планеты* Р. Качанова, *Зай и чик* А. Иванова, *Лошарик* И. Уфимцева. Интересным примером зооморфизма в отношении понятия является лента Дж. Куин *Британия*, в которой Англия как страна представлена в образе английского бульдога.

Принципы проявления зооморфизма в отношении антропоморфного персонажа будут связаны с присвоением качеств животного человеку. На основе данного приема возникают персонажи-оборотни, внешне они сохраняют человеческий облик, но при этом обладают звериными чертами поведения. Такие персонажи становятся героями лент *Девочка лисичка* Ли Сон Ган, *Волчьи дети Амэ и Юки* М. Хосода, *Оборотни* Х. Окиура, *Волки-оборотни* Ф. Дзюньити.

В связи с тенденциями монстроизации, получившими развитие в современной анимации, приемы зооморфизации персонажей становятся все более вариативными. На эти процессы влияет и то, что начиная с 1980-х годов, в анимации получили развитие новые направления и жанры (треш, хоррор, фэнтези). Произведения, представляющие их, демонстрируют бесчисленных монстров, оборотней, зомби и вымышленных существ, обладающих невероятными, сверхъестественными возможностями и при этом внешне выглядящими человекоподобным.

Комплексность анимационных персонажей может возникать на принципе *ассоциативности*, когда качества одного типа персонажа на основе сходства, контраста или смежности дополняются

характеристиками, присущими к другому типу персонажей. В этом случае персонажи могут действовать, имитируя движения тех персонажей, с которыми выстроена смысловая ассоциация. С учетом этого принципа разработаны образы в фильме *Пароходик Вилли У. Диснея*, где предметы и животные приобретают качества музыкальных инструментов. Ассоциативный комплекс определяет изменение персонажа и становится причиной развития гэзовых ситуаций во многих анимационных сериях. Так в серии О. Месмера *Кот Феликс* главный герой может превращать свой хвост в весло, в колесорот, в шпагу, в веревку, с ушами он может поступать, словно со шляпой, снимая ее при приветствии, или вешая их на гвоздик, входя в помещение, или ножницами, обрезая ими веревку. Интересный пример комплексных персонажей с проявлением ассоциативного комплекса представлен в ленте *Теклополис Х. Мрад и Канкан клуб*, в которой герои картины созданы из реальных бытовых предметов, но функционируют они внутри сюжета в соответствии иными образами. В результате ключи оказываются рыбками, выброшенными на берег морской волной, которая представлена черным шелковым покрывалом с вязанной кружевной кисеей, компьютерные мыши оказываются мышами реальными, разводные гаечные ключи становятся птицами, а странное устройство, напоминающее часть ручной камеры, предстает в виде собаки.

Комплексность ассоциативного типа может быть и внутритиповой. В этом случае персонажи, сохраняя свои внешние качества, могут приобретать черты, свойственные иным персонажам данного типа. Например, в ленте *Крэг Ф. Бака*, кресло-качалка в играх детей предстает то пароходом, то машиной, то лошадкой, то паровозом. В серии *Кот Феликс* вещи меняют свои качества: цветок уподобляется то микрофону, то граммофону, то рупору.

Комплексность анимационных персонажей, возникающая на принципе *коллекции или подобию*, т.е. собирания определенных черт и качеств, встречается не так часто. В основном он проявляется на уровне внешней формы. Подобный компиляционный образ возникает в фильме *Голод П. Фолдеса*, где персонаж представляет собой некое чудовище, состоящее из десятка поедающих ртов

и рук, захватывающих еду. Идентичный тип персонажа, но состоящий из десятков ручек-ножек, количество которых постоянно увеличивается по мере его роста, появляется в ленте *Родина Х. Трештиковой*.

Проявление комплекса *наглядности* приводит к тому, что анимационные персонажи начинают воплощать собой некие понятия. Примеры комплекса наглядности в отношении персонажей можно встретить в таких анимационных лентах как *Остров ошибок* и *Большие неприятности В. И. З. Брумбергов*, *Лев с седой бородой А. Хржановского*.

Стоит отметить, что с развитием цифровых технологий появились персонажи, в которых их комплексная, гибридная природа может быть не заметной для зрителя. Этот тип персонажей оказываются почти не отличимыми от референтно-реалистичных репрезентативных образов, но к таковым они, по сути, не относятся, так как оказываются смоделированными, собранными из фрагментов, имитирующих отдельные части образов реальности. В создании подобного типа персонажей реализовался принцип, о котором в свое время писал Н. В. Гоголь в *Женитьбе* – «Если бы губы *Никанора Ивановича* да приставить к носу *Ивана Кузьмича*, да взять сколь-нибудь развязности, какая у *Балтазара Балтазаровича*, да, пожалуй, прибавить к этому еще дородности *Ивана Павловича...*». Эти персонажи представляют собой синтетических виртуальных актеров, созданных средствами компьютерной анимации, а порой оживленными не анимационным способом покадрового мультипликата, а с использованием технологии «захвата движения». Такие персонажи могут быть как антропоморфными, так и зооморфными. Степень условности данных персонажей может варьировать в зависимости от поставленных художественных задач. Они могут предстать как стилизованные, фантастические герои. Подобные образы присутствуют в ленте *Алиса в стране чудес Т. Бертона*. Благодаря компьютерным технологиям здесь были смоделированы персонажи на основе образов реальных актеров. В окончательном варианте персонажей происходила компиляция не только трансформированных фрагментов реального образа, но и дополнение его смоделированными частями. В

результате получались синтетические персонажи, обладающие определенной степенью стилизации. Она могла быть явно заметной, это относится, например, к образу Красной королевы, чудаковатых братьев-близнецов Труляля и Траляля или же почти не различимой, в данном случае говорится об образе Шляпника и Валета Червей.

Наряду со стилизованными образами в фильмах активно используются и псевдореалистичные или перцептивно реалистичные персонажи. Подобные имитационные герои действуют в таких лентах как *Прогулки с динозаврами*, *Хроники Нарнии*, *Странная история Бенджамина Баттона*, *Бевульф*.

Таким образом, комплексность является одной из характерных черт анимационного персонажа. Она возникает в результате стремления смоделировать образ Другого и найти взаимное соответствие между антропоморфной и природной системой коммуникации. Для взаимодействия этих систем, установления между ними контакта, человек стремится к выявлению в Другом как можно больших признаков «человеческого». Это становится основой анимизма и антропоморфизма, являющегося столь же характерными чертами большинства анимационных персонажей. Комплексные анимационные персонажи становятся неким связующим звеном между человеческим миром и пространством Иного. Можно сказать, что они сохраняют черты и выполняют своеобразную функцию фетишей или идолов, но утратив их религиозную нагрузку как объектов поклонения. Определение фетиша имеет достаточно широкое толкование. Но если не рассматривать его как предмет религиозного культа, под фетишем могут пониматься материальные объекты, считающиеся как бы одушевленными жизнью, подобные человеку¹³; некое средство, зачастую волшебное, благодаря которому человек старается войти в соответствующие соотношения с невидимым миром¹⁴; это есть нечто иное, как двойник какого-нибудь человека, место вселения его души после смерти¹⁵; любой предмет, в котором находится волшебная сила, душа¹⁶; это и маска, под которой боги скрывают себя от любознательного человека¹⁷. Фетиш может иметь человеческую, животную или тероантропическую форму¹⁸. Рассматривая анимационный персонаж с позиций данных определений

фетиша, можно сказать, что он предстает как рудиментарная форма первобытного фетишизма, утратившего свою религиозно-мистическую сущность, сохранив лишь его морфологические признаки. Он является искусственно созданным неодушевленным объектом, наполненным духовными силами, т.е. анимой. Он несет на себе индивидуальную окраску в силу того, что связан с определенной личностью или группой, которую он представляет.

Фетишная природа анимационного персонажа проявляется в определенном отношении к нему, сформированном социокультурными практиками. Культурные герои анимационного экрана это новые идолы. Они окружают нас в повседневной жизни. Их изображения печатаются на товарах народного потребления, на страницах журналов и поздравительных открытках, они тиражируются в виде игрушек, брелков и магнитиков. Анимационные персонажи входят в наш мир с самого рождения и остаются в нем на всю жизнь. Познакомившись с ними, мы представляем их нашим детям, пишем им письма и встречаемся с ними на детских праздниках. Мы играем с ними в игры, доверяем им наши мечты и подражаем им, совершая те или иные поступки, присваиваем сказанные ими фразы и повторяем их жесты. Образ анимационного персонажа влияет на формирование наших ментальных и поведенческих реакций, языковых образов и культурных клише. Мы, идентифицируя себя с ними, невольно, где то становимся похожими на них. Они играют немалую роль в нашей социализации и гендерной идентификации. Их образы закрепляются в нашем подсознании, становятся частью нас самих. Следовательно, анимационные персонажи в современной визуальноориентированной культуре имеют исключительное значение для становления человеческой личности в ее индивидуальных и внеиндивидуальных ипостасях в онтогенезе. Особое значение роли анимационного персонажа придает то обстоятельство, что он оказывает существенное влияние на формирование нашей личности и это влияние начинается с раннего детского возраста, а его последствия остаются с человеком на протяжении всей жизни в виде усвоенных культурных и поведенческих моделей.

Библиография и примечания:

¹ Работа выполнена в рамках гранта РГНФ № 12-04-00339

² Томашевский, Б.В. *Теория литературы. Поэтика* // <http://www.textologia.ru/literature/teoria-literatury/literaturnoe-proizvedenie/geroy/1799/?q=471&n=1799>

³ В данном случае аутистичность не рассматривается как состояние, вызванное психическим заболеванием, а трактуется в самом широком смысле и подразумевает жизненную позицию, при которой творческая деятельность преломляется через собственное «Я», через личностные фантазии.

⁴ Цикл анимационных фильмов *Сказки старого пианино* включает: *Сказки строго пианино: Антонио Вивальди* (2007, О. Черкасова), *Сказки строго пианино. Людвиг Ван Бетховен* (2006, В. Петкевич) *Сказки старого пианино: Роберт Шуман. Письма* (2009, Е. Петкевич), *Сказки старого пианино: Вольфганг Амадей Моцарт* (2009, М. Спорн), *Сказки старого пианино: Сергей Прокофьев. Четвертый апельсин* (2010, Ю. Титова), *Сказки старого пианино: Джоаккино Россини. Записки гурмана* (2010, О. Черкасова), *Сказки старого пианино: Чайковский. Элегия* (2011, О. Черкасова), *Сказки старого пианино: И.С.Бах* (2011, Е. Петкевич)

⁵ Лалетин, Д.. *Культурология*. http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/lalet/02.php

⁶ Предмет понимается как некий мертвый объект, который взаимосвязан с человеком и который несет на себе отпечаток его воздействия, следы «творения». Предмет производится, творится из чего-то первичного, принадлежащего природе. Вследствие творения появляющийся предмет выделяется среди объектов окружающего мира и вводится в область близкого или непосредственного «общения» с человеком, между предметом и человеком устанавливается взаимосвязь. Именно в творении предметов или вещей человек впервые обозначил свое демиургическое начало. Через творение предметов человек начал создавать свой мир,

то, что определено понятием культура и противопоставлено понятию природа. Превращая объекты в предметы, человек не только реализовывался в них, но и устанавливал с ними интимно-душевные связи, в результате проявления которых происходило одухотворения предмета, введение его в сферу духовности. Предмет становился тем, что фиксировало и отражало (репрезентировало) движение человеческой души.

⁷ Под кибернетическими и технизированными объектами подразумевается овеществленный (механический) человек или животное.

⁸ Лотман, Ю.. *Происхождение сюжета в типологическом освещении*. <http://lib.vkarp.com/2010/09/24/ю-м-лотман-происхождение-сюжета-в-тип/>

⁹ Лотман, Ю.. Там же.

¹⁰ Норштейн, Ю.. *Снег на траве*. Москва, 2005, стр. 8

¹¹ Beck V., Moving Hold. Цит. по Ильин Ю. *Трехмерные персонажи: секреты успеха мультипликационных героев* // www.mir3D.ru

¹² Гофф Ле Ж., Трюон Н. *История тела в средние века*. Москва, 2008, стр. 145-146

¹³ Comte Aug. /цит. по Кагаров Е. Г. *Культ фетишей, растений и животных в Древней Греции*.

¹⁴ Schulze, F. *Der Fetischismus*. Leipzig, 1871, p. 29.

¹⁵ Spenser, H.. *Principles of Sociolgy* . 1897-1898, гл. XXI

¹⁶ Paulsen. Einl in die Philos. *Руспер*. Москва, 1899, стр. 278.

¹⁷ Штеренберг, Л.. *Гиляки. Этнографический обзор*, 1904, 2, стр. 19-21.

¹⁸ Определение формы фетиша трактуется достаточно широко. Однако, Е.Г. Кагаров, разделяет понятие фетиш, идол и талисман. Он полагает, что фетиш – это объект или предмет религиозного поклонения, обожествляемая вещь, не имеющей человеческой формы. Проявление антропоморфных черт в фетише превращает их в идолы.

Scriitorul Nicolae Esinencu la răscrucea neoromantismului și postmodernismului (reevaluări cinematografice)

Rezumat

Scriitorul Nicolae Esinencu la răscrucea neoromantismului cu postmodernismul (reevaluări cinematografice)

Autorul supune unui sondaj psihanalitic personalitatea scriitorului Nicolae Esinencu atât în valențele socio-culturale generale, cât și în cele distinct cinematografice. Actualitatea și importanța teoretică a demersului este susținută de conștientizarea faptului: mesajele operelor esinesciene, precum și inovațiile genuiniste și stilistice ale scriitorului, au avut cel mai decisiv impact asupra evoluției ultimei etape a filmului autohton.

Urmând paradigmele moderne ale psihobiografiilor, autorul surprinde în teribilismul afișat al lui Nicolae Esinencu refulările unui romantic întârziat. Geneza ideatico-estetică a poeziei „copilului teribil” se dovedește a avea filiații germinative deopotrivă în emanciparea mito-folclorică a lui Ion Creangă și în nihilismul ionescian de factură absurdistă, discursul scriitorului consolidându-se prin juxtapunerea virtuților neoromantice cu desacralizările postmoderniste.

Viziunea nativ cinematografică a lui Nicolae Esinencu este demonstrată prin asimilarea a însuși principiului contrapunctic al montajului și operarea ingenioasă cu categoriile spațiului și timpului cinematografic.

Dialogul fructuos dintre două arte se soldează prin realizarea filmelor de referință – tragicomedia *Tunul de lemn*, elegia *Tălpile verzi*, drama *Vâltoarea*, impresionante prin forța mesajelor și reabilitarea genurilor și stilurilor interzise de cenzura comunistă. Ecranizările operelor scriitorului, prin metasimbolurile de o deosebită rezonanță etnică, dar și universală, trasează orizonturi deschise sintezelor moderne dintre ancestral și postmodernist.

Cuvinte-cheie: romantic întârziat, desacralizări post-moderniste, abandon insular, dezmoștenire spirituală, arta paradoxurilor, răsturnarea sensurilor, reabilitare a genurilor, sondaj psihanalitic, transsimbolizare cinematografică.

Summary

The writer Nicholas Esinencu at the crossroads of neoromantism with postmodernism (film revaluations)

The author submits a psychoanalytic survey of writer's personality both in general socio-cultural and cinema valences. Actuality and theoretical importance are supported by the realization of fact: messages of Esinencu's works and genre and stylistic innovations and also the writer had the most decisive impact on the development of the last stage of the local film.

Following modern paradigms of the psycho biographies, the author's approach captures in the displayed eccentricities of Nicholas Esinencu the repressions of a late romantic. Ideatico-aesthetic genesis of "terrible child's" poetics turns out to have germ lineages both in the mythofolkloric emancipation of Ion Creangă and in the absurd nihilism of Ionescu, the speech of writer strengthening through the juxtaposition of neoromantic virtues with postmodern desecrations.

Native film vision of Nicolae Esinencu is demonstrated by ingenious assimilating of the counterpoint principle itself of the montage, and operation with the categories of space and film time.

Successful dialogue between the two arts ended by realization of the reference films – the tragicomedy *Tunul de lemn*, the elegy *Tălpile verzi*, the drama *Viltoarea*, impressive by force of messages and rehabilitation of prohibited genres and styles by communist censorship. Works screenings of the writer through meta symbols of a particular ethnic and universal resonance trace horizons that are open to modern synthesis between ancestral and postmodern.

Keywords: late romantic, post-modernist desecrations, insular abandon, spiritual disinheritance, paradoxes art, overturning of meanings, genres rehabilitation, psychoanalytical survey, film transsymbolization.

Faptul că cinematografia este o artă cu cel mai înalt grad de sintetizare a diverselor moduri de expresie, venite din sfera artelor plastice, muzicii, literaturii, teatrului etc., demult a devenit o axiomă. Cunoaștem însă prea puține încercări filmologice de a ieși din captivitatea egocentrismului omniprezent al autorității regizorului, unicul autor declarat al discursului filmic. Consider totuși că evoluția cinematografică este determinată și de exponențialele curente filozofice și artistice ale timpului, iar uneori și de personalități cu un deosebit har al suprapunerii diferitelor tipuri de conștiință artistică atât pe verticală (epoci istorice), cât și pe orizontală (genuri de artă), cum ar fi, în cazul nostru, în anii '60, Ion Druță, iar în anii '80-'90 – Nicolae Esinencu.

Nu s-a conștientizat la timpul cuvenit și niciodată n-a fost semnalat impactul primordial al mesajelor operelor esinesciene, dar și al inovațiilor genuiste și stilistice asupra ultimei perioade a existenței filmului moldovenesc. Voi încerca să demonstrez în acest demers că importanța mesajelor copilului teribil¹ are un caracter decisiv în feroarea amar de scurtă a revenirii la firesc în etapa restructurării timpurii, dar și în disperarea vizionară a post-restructurării.

Nu cred că ar fi o exagerare să constat existența unei reimpulsionări reciproce dintre poetica nativ cinematografică a lui Nicolae Esinencu și limbajul cinematografic propriu-zis. Neîndoios, a fost o regăsire providențială, care a inoculat noi forțe creative atât operei scriitorului cât și filmului de la sfârșitul anilor'80 - începutul anilor'90. Or, surprindem iarăși excelarea filmului în calitate de metalimbaj al culturii, deoarece anume actul cinematografic ne permite din nou (cum s-a mai întâmplat în cazul creației lui Ion Druță, Eugen Doga, Mihai Volontir) să descoperim particularitățile artistice ale unor personalități de o deosebită rezonanță spirituală la o cotă a elocvenței maxime. În altă ordine de idei, anume universul esinescian a deschis orizonturi incitante pentru filmul autohton de a depăși obsesia sublimului a anilor'60 prin dislocarea în dizarmonia colțuroasă a eclecticismului postmodernist.

Este de primă importanță că această mutație ontologică este operată de un scriitor – exponent al generației ce vine în artă între două curente referențiale pentru procesul artistic autohton – neoromantismul și postmodernismul. Scriitura dinamică și explozivă a lui Esinencu reprezintă o punte de legătură între generații, deoarece anume el, dezaproband trecutul cu toată feroarea unui teribilist, în adâncul sufletului este mistuit de nostalgia paradisului pierdut al visului romantic.

Nicolae Esinencu vine în literatura moldovenească în cumplita perioadă de la sfârșitul anilor'60 - începutul anilor'70, când cei mai talentați exponenți ai generației precedente au fost impuși ori să emigreze, ori să se supună conjuncturii revanșarde a timpului. Înainte de explozia generației „ochiului al treilea”, asistăm cu uimire la un fenomen unic prin rebeliunea sa – teribilismul sfidător al tânărului Nicolae Esinencu, care desființează din start pudoarea excesivă a predecesorilor săi, dar și idealismul lor etic, și predominarea mesajelor de factura unui pronunțat romantism utopic, promovând o scriitură sinceră, dezinvoltă, ce smulge paravanul de pe momentele intime ale existenței umane, în special, cele erotice. Scriitorul, cu bună știință, aduce vot de blam cumsecădeniei grave a literaturii clasice, care nu mai este în stare să surprindă schimbarea vertiginosă a lumii.

Prin instinctul său inegalabil față de năzuințele timpului, el se asociază nihilismului ionescian de factură absurdistă, dar îl conjugă ingenios cu emanciparea mito-folclorică a lui Creangă. Anume prin această simbioză Esinencu se desolidarizează de aspirațiile elitiste ale postmoderniștilor, persistând în valorificarea filierei dionisiace și ludice ale sufletului ancestral. Anume la răspântia ionesciancrengiană se clădește ineditul univers artistic, încântător prin structura sa explozivă axată pe jocul contrastelor și al paradoxurilor, enunțate drept axe existențiale atât ale lumii înconjurătoare, cât și ale ființei umane.

Dar în discursul său programatic, zeflemitor și mucalit, se aciuează, fără știrea scriitorului, un răscolitor sentiment liric, care răzbate în subtextul narațiunii dominată de intonația preponderent ironică. Însă, spre deosebire de predecesorii săi, N. Esinencu refuză să-și etaleze, aidoma șazeciștilor împătimiți, prin intermediul eroului său liric zbuțiumul interior, dimpotrivă, el face tot posibilul să nu-și divulge sensibilitatea frenetică a unui romantic întârziat. Mai mult decât atât, Esinencu își pune drept scop vital eliberarea de utopiile sublime ale șazeciștilor. Această luptă interioară cu sinele său iremediabil atras de spiritual și etic, deoarece stagnarea a atestat cu ferocitate pericolul sinucigaș al visărilor romantice, îl face mai dârz, mai supărat pe lume și pe oameni, impulsionându-l să inaugureze o altă disciplină mondială², care ar resuscita nu doar lumea reală, axată pe minciuni și prefăcătorii, ci și pe cea artistică, ce și-a permis evadarea egoistă din cruzimile realității în templul de fildeș. De aceea scriitorul de timpuriu devine adeptul polisemantis-

mului relativist al postmodernismului ca a unei noi filozofii a vieții.

Spiritul distructiv fiind la N. Esinencu mult mai pronunțat decât la mai tinerii N. Dabija, L. Lari etc., considerăm că, în scopul lor temerar de a desființa valorile stabilite, postmoderniștii au găsit un impuls artistic și psihologic pentru a-și motiva divorțul de generațiile precedente anume în discursul teribilist esinescian. Totuși, același Esinencu, în pofda mesajului protestatar la toate nivelurile discursului său, înscriindu-se, astfel, elocvent în revizuirea postmodernistă, propulsează o scriitură mai suculentă, mai pământească, mai vie și mai emotivă. Având o altă structură psihică, poetul, oricât ar proclama sus și tare că se regăsește exhaustiv în câmpul ludic al copilului teribil, trăiește suferințele vieții, cu cruntele ei dezamăgiri, fără acel scut evazionist din sfera dramelor umane și sociale operat cu virtuozitate de postmoderniști. Coexistența paradoxală în poetica esinesciană a viziunilor artistice, neoromantismul cu revenirea la arhetipal și mitic și postmodernismul desacralizator, ce altădată se anihilau reciproc, constituie punctul său forte anume prin această trăire la fel de pasională a extremelor.

Pare-se că deja la debutul său literar Nicolae Esinencu demonstrează cu brio că posedă nativ arta subtextului, dar și harul unei construcții paradoxale a subiectului, supuse invariabil unei răsturnări a situațiilor inițiale, dar și a caracterelor umane în cele mai inimaginabilele chipuri, care îl și motivează să acceadă la o artă imanent deschisă unor transformări nețârmurite ale spațiului și timpului. La o cotă de virtuozitate maximă, scriitorul operează inconștient cu principiul contrapunctic al montajului, structura paradoxală a gândirii sale artistice înscriindu-se perfect în diversele tipuri (retro și introspective, asociative, laitmotive etc.) ale acestui procedeu de bază al expresiei filmice.

Această vocație nativă a tânărului scriitor a fost surprinsă imediat de regizorul Vlad Ioviță, care l-a și convertit să debuteze în sfera dramaturgiei filmice. La acea oră talentatul regizor, trecut prin martirajul Hotărârii CC al PCM din 1970, cu statut de genocid referitor la creația sa inspirată (*Fântâna, Piatră, piatră...*, *De sărbători* (Malanca), *Se caută un paznic*), caută un imbold din exterior, ce l-ar ajuta să-și regăsească entuziasmul pierdut. Dârzul N. Esinencu i s-a părut anume acel spirit rebel, care ar îndrăzni, prin spontaneitatea talentului său, să riposteze declinului artistic. Sperând din tot sufletul că spațiul mito-folcloric ancestral i-ar putea elibera de chingile socialismului realist, atât V. Ioviță, cât și

N. Esinencu nu și-au dat seama că au căzut în cursa propriei naivități, angajându-se în proiectele *Calul, pușca și nevasta* (1975), *Făt-Frumos* (1977), *La porțile Satanei* (1980). Deși pentru debutantul Nicolae Esinencu a fost o incitantă experiență, care a consolidat din interior filiera cinematografică a harului său deosebit, neofitul a trăit o cruntă dezamăgire la etapa prefigurării textului în acțiunea filmică. Or, la faza scenariului literar tandemul Ioviță – Esinencu s-a dovedit eficient prin conjugarea lirismului primului cu spiritul ludic și patosul rebel al celui de al doilea, care a regăsit în dezinvoltura creației populare o modalitate ingenioasă de a contracara plictisul stagnerii.

În timpul filmărilor, toate aspirațiile de a reactualiza folclorul prin sugestii și aluzii la modernitate au fost desființate din start de omnipotentă cenzura ideologică a Televiziunii Centrale din Moscova la comanda căreia au fost turnate primele două pelicule. Vehemența politicii de deznaționalizare demonstrează cu brio faptul că autorii au fost constrânși să accepte pentru rolurile titulare numai pe reprezentanții altor universuri etno-culturale, emblematicul Făt-Frumos fiind interpretat de un belorus, iar Ileana Cosânzeana - de o actriță din Letonia.

Dezolați de eșecul nepremeditat, Ioviță-Esinencu au încercat să se revanșeze în pelicula *La porțile Satanei*. Însă nici subiectul mai dezinvolt, nici angajarea celor mai faimoși actori ai plaiului – Grigore Grigoriu, Svetlana Toma, Dumitru Caraciobanu, Sandri Ion Șcurea, în acele condiții ale dezaprobarii spiritualității românești, nu a mai avut cum să anime trama haiducească prin evocarea nobilelor aspirații ale sufletului ancestral și a modalităților stilistice exponențiale.

Nici această înfrângere însă nu avea cum să aibă un impact asupra scriitorului N. Esinencu, fascinația filmului devenită, dimpotrivă, tot mai preponderantă, el rămânând în continuare un mare împătimit de polifonismul unic al limbajului filmic. Tocmai atunci i se propune de a fi conducătorul unei asociații de debut, „Experiment”, pe lângă studioul „Moldova-film”. Imediat și-a dat acordul, entuziasmat de speranța abolirii eclipsei pe cerul cinematografiei naționale prin lumina unor noi aștri. Idei, vise, aspirații, ambiții, căutări asidue ale unor noi formule artistice s-au soldat cu apariția unei serii de filme de ficțiune de scurt metraj, printre care se evidențiau, prin originalitatea viziunii, *Cocostârcul* (regizor Valeriu Jereghi), *Ecou* (regizor Dumitru Fusu), *Căruța* (regizor Ronald Vieru), ultimul având la bază scenariul lui N. Esinencu.

Zbaterile febrile ale scriitorului de a-i consolida pe tinerii cinești într-o generație, care ar sparge, prin revenirea la eternele elanuri și criterii artistice, cercul vicios al „artei fără artă”, „au fost curmate” de monopolizarea cinică a asociației „Experiment” de către fiul președintelui Comitetului de Stat pentru Cinematografie Serghei Iordanov, scurtmetrajele căruia, de un neprofesionalism cras, au discreditat însăși ideea inaugurării unei asociații de alternativă.

A fost a doua „cădere” în biografia cinematografică a lui Nicolae Esinencu. Urmează aproape un deceniu când vocația filmului emigrează în opera literară a scriitorului, fără ca el să aibă prilej de a se manifesta în modul direct în cadrul studioului „Moldova-film”. Aidoma lui Ion Druță³, Esinencu se confruntă, la rândul lui, cu o mare nedreptate istorico-culturală, fiind înstrăinat de universul palpitant al celei de a șaptea arte.

Numai în perioada restructurării s-a ivit posibilitatea de a-i ostoi nostalgia filmului prin crearea operelor cinematografice adecvate mesajelor temerare ale scriitorului. Căutarea unei sinteze creative între două arte de o rezonanță majoră – literatura și cinematografia, era animată de aspirația exprimării virtuților filozofice și etice ale unui suflet etnic bătut de crizele identității (istorice, sociale, etnice, artistice). Tănuite de decenii, anume situațiile-limită au redevenit de o actualitate stringentă în perioada restructurării.

O adevărată și incontestabilă recâștigare de către cineștii autohtoni a timpului pierdut semnalează *Tunul de lemn* (regia Vasile Brescanu), înscris într-o inedită sinteză cinematografică – parabola filozofică îmbrăcată în haina ilarului de factura absurdă. Caracterul recuperator și, în același timp, original al filmului *Tunul de lemn* se edifică prin afilierea cinematografică la universul inedit al copilului teribil Nicolae Esinencu, situat la răscrucea tradiționalismului lirizant al anilor '50-'70 cu criticismul post-modernist al optzeciștilor. Or, gradul superior de sintetizare a ancestralului cu modernul se manifestă în demersul zeflemist al lui Nicolae Esinencu, sfidând realitatea prin răsturnarea tuturor valorilor stabilite anterior.

Deja *Tunul de lemn* a scos în evidență o particularitate aparte a poeziei lui Nicolae Esinencu, care relevă modalitatea sa originală de a-și situa eroii în spațiul glacial al unei singurătăți absolute. Atât în *Tunul de lemn*, în *Tălpile verzi*, cât, mai târziu, și în *Văltoarea*, se dezvăluie obsesia esinesciană de a-și supune eroii unor probe de factură naufragiară, care-i determină existența în paroxismul abandonului

insular. Pare-se că această modalitate de a-l rupe pe om de comunitatea socială (procedeu frecvent și în alte opere literare – vezi *Doc*, *Alo*, *Teo* etc.) este o necesitate interioară a autorului de a le dărui personajelor sale o șansă de a cunoaște lumea și rostul său în ea, cum au făcut-o primii oameni pe pământ. Această revenire mitică la origini îi atribuie un mesaj aparte scriiturii esinesciene, dar relevă și o aprigă dorință a autorului de a înțelege sensurile primordiale pierdute în iureșul istoriei.

Izolarea programatică, de la bun început, atribuie personajelor peliculei *Tunul de lemn* o dimensiune arhetipală, iar acțiunilor acestora o factură ritualică. Subiectul este axat pe lupta crâncenă a lui moș David și a nurorii sale Maria cu iscusii aviatori germani, care pun la cale un joc cinic și plin de o cruzime bestială cu aceste făpturi neprihănite. Celebrul har al scriitorului, clădit pe arta paradoxurilor, îl îndeamnă să situeze față în față pe pașnicii țărani, care au cunoscut pe parcursul vieții lor în sânul naturii doar sentimente și acțiuni ingenui, păstrate cu sfințenie de pe vremurile primilor păstori și agricultori, cu reprezentanții unei civilizații avansate – ofițerii germani, supuși unei pervertiri morale nemaivăzute, dezlănțuite de ciuma secolului XX – fascismul, un atentat, aidoma comunismului, la desființarea umanului în om. Eroismul acestor personaje, coborâte parcă din cerurile folclorului românesc, este îmbrăcat în hainele multicolore ale umorului, grotescului, burlescului, ce le fortifică spiritele și ingeniozitatea de a inventa noi și noi procedee întru a nu ceda lumea monștrilor.

Moș David și nora sa Maria, hăituiți de piloții fasciști, dau dovadă de o rară voință și încăpățănare de a nu ieși din virtuțile înscrise în moralitatea țărănească de secole, continuând să îngrijească cu sfințenie pământul și vietățile, ce le sunt încredințate. Este foarte importantă această evidențiere a procesului trezirii în spiritul acestor oameni simpli a demnității, iar mai târziu și a rebeliunii eroice, având în vedere situația lor năpăstuită. Operatorul Ivan Pozdneakov, prin racursiurile expresive, evidențiază contrastul izbitor dintre avioanele care, în cerul nemărginit, se prefac în uriașe păsări de pradă și gospodăria mică a țăranilor ce sălășluiesc ca niște fulgi de nea pe întinderea pământului. Lupta tragicomică între aceste două universuri se întetește când fasciștii ating pudoarea Mariei, ordonându-i să se dezbrace în preajma lor. Atunci bătrânul își schimbă radical tactica de la improșcatul de pietre și jocul de-a v-ați ascunselea (ascunzând concomitent animalele și roadele) la punerea în acțiune a unui

tun nemțesc de trofeu. După ce prima încercare de atac se termină prin distrugerea propriei case, moș David nu se dă bătut nici de această dată, construind un tun de lemn, cu care reușește să-i doboare pe dușmani doar cu prețul propriei vieți și distrugerii definitive a gospodăriei sale. Nora însărcinată rămâne absolut singură pe pământul fumegând...

Extremalul duel dintre cumsecădenia patriarhală și cinismul modern, dintre iscusința sfidătoare și improvizarea temerară, dintre rațiunea perversă și instinctul sănătos, oricât ar părea de patetic în aparență acest contrapunct, se înscrie într-o formulă inovatoare a eternei opoziții dintre om și război. Regizorul Vasile Brescanu excelează în cel mai bun film din biografia sa cinematografică atunci când surprinde fiorul înduioșător al firescului lui moș David și al Mariei și știe să contracareze făptura contrafăcută a aviatorilor, care în acest joc diabolic nu au observat când au părăsit propria lor ființă umană, complăcându-se în ipostaza unor bestii fără suflet.

Totuși, momentele accederii la armonia majoră între parabola filozofică și satira burlescă, ce caracterizează originalitatea discursului esinescian, nu întrepătrund toată țesătura filmului, Brescanu alunecând pe panta comică și expres evenimentială a subiectului. Jocul actorilor Vasile Tăbârță și Veronica Grigorașenco este și el, în mare, canalizat în jurul acțiunii anecdotice și, deși, neîndoios, actorii, după o lungă secetă artistică, trăiesc clipe de o veritabilă inspirație, de vervă și sinceritate aproape uitate, totuși și ei nu știu întotdeauna să spargă limitele unei comedii de situații. Iar atunci când, în final, personajelor le este răpusă ultima speranță de scăpare, regizorul nu știe întotdeauna cum să găzduiască judicios răbufnirile temperamentului actorilor înzestrați. Cu părere de rău, astfel se pierde șansa de un catharsis aidoma celui ce a cutremurat spectatorul la vizionarea filmului georgian *Tatăl soldatului*, unde marele Sergo Zacariadze a frapat omnia prin suferința puerilă a unui suflet devastat de întorsătura cruntă a istoriei – războiul.

Și, totuși, filmul a trezit o reacție entuziasmată atât din partea comunității cinematografice, cât și din cea a spectatorului dornic de o comedie multă, dotată cu caractere veridice și reacții umane firești. Îi încântă și faptul că, deși, războiul, de obicei, era prezentat într-o intonație patetică, iar stilistica acestor opere era tributară doar genurilor grave, cum ar fi drama ori tragedia, autorii *Tunului de lemn* aspiră la o răsturnare a canoanelor, accentuând latura ilară, care, în acest context semnifică persistența umanului chiar și în situația strident inuma-

nă. Or, eternii naivi, care se încumetă să riposteze ciumei fasciste, se desprind de dimensiunea comică, prefigurându-se în martirii unei istorii crude și ostile, umanizând-o prin jertfele lor necanonizate. Reputatul critic rus de teatru și cinema I. Miagkova a atestat caracterul ancestral al acestei creații filmice, reliefând „insistența autorilor de a-i înscrie pe eroi în cadrul geamului care amintește de icoanele țărănești, întru a semnifica sfințenia acestor oameni neprihăniți, care au reușit să-și păstreze osatura spirituală”²⁴. La fel de importantă ni se pare reactualizarea tradiției gândirii metaforice înscrise într-o parabolă filozofică. Poate nu chiar la același grad al firescului scriiturii esinesciene, dar totuși, destul de elocvent în acest film se dezvăluie paradoxul germinativ al interferenței dintre temperamentul lui ilarizant de sorginte crengiană și nota absurdistă, cu tentă apocaliptică, venită din marele deceptii ale secolului XX.

O altă fațetă, la fel de epatantă, a impactului demersului esinescian constă în revigorarea într-o sinteză modernă a unor genuri desființate în timpul stagnării: elegia, drama, tragicomedia, înscrise în metastructura parabolei.

Aceste inovații se disting în filmul *Tălpile verzi* (regia Vladimir Plămădeală), consacrat unui subiect vital și sfâșietor de dramatic al existenței neamului, cel al exodului țărănilor din sate în orașe. Spre deosebire de cineaștii bulgari, care au elaborat un ciclu multidimensional pe teme migratoarea, în Moldova acest complex proces social a fost evocat doar tangențial în *Ultima lună de toamnă*, în tonalitate estompată de spiritul contemplativ al catharsisului mioritic.

Nicolae Esinencu aprofundează până la dimensiuni tragice repercusiunile prăbușirii universului patriarhal. Indubitabil, autorul aduce în literatura și cinematografia moldovenească nu doar arta sa nepereche în valențele ei ludice, întru a surprinde adevărurile nevăzute ori neacceptate de suavii vișători, ci și tragismul insurmontabil al existenței relevant de Mihai Eminescu la o cotă maximă a suferinței umane. Revitalizarea unor viziuni ancestrale în spațiul neglijat de decenii – cel al tragediei, în care s-a transformat pe ecran elegia *Tălpile verzi*, se datorează regăsirii reciproce a temperamentelor artistice (al scriitorului și al regizorului), implantate în aceeași viziune tragică a lumii, dar și credo-urile spirituale, interpătrunse de un sentiment de o exuberantă compasiune față de sufletele neprihănite ale personajelor, dar și o neostoită nedumerire față de viața atât de crudă și nedreaptă, dar și atât de scumpă,

care, invariabil, te părăsește.

Osatura filmului – dezvăluirea vieții paralele a doi țărani simpli, ruși de către copii de la vetrele strămoșești și aduși în jungla urbanistică, nu se limitează la constatarea veșnicei opoziții „părinți - copii”, relatată, de obicei, în tonalitate satirică. Vladimir Plămădeală, prin metafore și simboluri concludente (printre care se evidențiază singurătatea zguduitoare a unui cal rătăcit în iureșul șoselei, aglomerate de șiruri interminabile de automobile, dar și labirinturile blocurilor enorme cu ochiurile moarte ale geamurilor), îi situează necruțător pe năpăstuiții săi moși, rătăciți și ei în lumea labirintică și rece a urbei, în condiția eternă a regelui Lear, cel trădat de copii, dar și de viață.

Emblematicii bătrâni, văduviți de scutul înțelepciunii exploatare până la saturație de literatura și cinematografia moldovenească, se caută reciproc, cu o înfrigurare disperată, pentru a se agăța unul de celălalt, absolvindu-se de glaciala singurătate. Este, de fapt, o metaforă, ce conține confidența tragică a unei părți de națiuni cu rădăcinile strivite. De aici acea iremediabilă solitudine a unor spirite rătăcite pe drumurile marii istorii, ce i-a privat de sentimentul meleagului natal.

Multiplele sensuri, dar și sentimente nerostite altădată, invadează *Tălpile verzi*, determinând forța uitată a efectului cathartic al adevărului spus cu sinceritate, pasiune și durere. Aidoma scriitorului, și regizorul nu se retrage în castelul de fildeș al unui contemplator rece al suferințelor eroilor săi devastați de crizele etice, ce însoțesc invariabil procesul migrației accelerate, ci urcă împreună cu ei Golgota celor vinovați fără vină. Regizorul modernizează starea tragică a personajelor de a trăi, parcă, într-o lume oarbă și surdă, care nu-i vede și nici nu-i aude, acordându-i tonalitățile frenetice ale necomunicării aduse la paroxism la sfârșitul secolului XX. Deși nelipsit de unele stângăcii, inerente pentru un neofit în filmul de ficțiune, pelicula *Tălpile verzi* a devenit o revelație socio-psihologică, în urma căreia a fost pus degetul pe o rană sângerândă. După câteva proiecții ale filmului la TVM 1, s-a constatat o rezonanță nepremeditată a acestui scurtmetraj. În adresa autorilor filmului au sosit scrisori-căințe din partea copiilor, care și-au recunoscut părinții seduși și abandonați, dar și pe ei, obsedați de dorința cu orice preț să ajungă orășeni. În cele din urmă, acest modest film s-a dovedit a fi un diagnostic necruțător al unei națiuni marcate de păcatul pribegiei și al dezicerii.

Or, nu naivii, zăpăciții moșnegi sunt cei inferiori, cei depășiți, ci mult gravii lor copii, imitatori

fără suflet și fără scop ai unei lumi străine. Deumanizarea, ca un blestem, îi afectează pe ei, nicidecum pe părinți, primii devenind ai nimănuși, nu și bătrânii, care știu de unde vin. *Tălpile verzi*, artistic și emotiv, trage clopotele disperării, anunțând pierderea irevocabilă a demnității naționale în iureșul oportunist al urbanizării forțate.

Importanța incontestabilă a acestui scurtmetraj de debut constă anume în transsimbolizarea cinematografică a temperamentului viguros al lui N. Esinencu la paragraful dramelor, dar și al tragediilor ființei umane, situate la răscrucea istoriei despre care era absolut interzis să se vorbească în perioada de bravadă optimistă a stagnării. Reabilitarea acestor genuri, aruncate de pe corabia artei sovietice, a găsit o puternică rezonanță în sufletele spectatorului obosit să se tot privească în oglinzi strâmbe.

Este semnificativ că perioadă dramatică, dacă nu chiar tragică prin deznodământul său în eclipsa Todercan-Șiman a cinematografului naționale, se încheie cu filmul realizat la studioul privat „*Favorit*” de regizorul Oleg Tulaev, după scenariul lui Nicolae Esinencu. E vorba de *Vâltoarea*, considerată la apariția sa pe ecran „o gură de aer cinematografic”⁵ de către talentatul cineast Gheorghe Vodă. S-a întâmplat că anume această peliculă să fie un strigăt de disperare a două ființe sensibile, care au reușit să surprindă și să dea glas stării de spirit post restructurării, acutizat în deja R. Moldova de disensiunile insurmontabile ale mediului multinațional. Or, în acești ani, iluziile aplanării crizelor de identitate s-au dovedit a fi pierdute pentru totdeauna.

În *Vâltoarea* este evocat paroxismul aceluiași abandon insular despre care am mai vorbit, dar deja nu ca un procedeu artistic, ci ca o repercusiune a pierderii ultimelor speranțe în schimbarea destinului istoric. Autoizolarea, evadarea din lumea mare, pe de o parte, și părăsirea vetrelor strămoșești în vederea înscrierii într-un orizont dezmarginat al modernității, pe de altă parte, sunt dilemele ce se dovedesc a fi două fațete ale complexe stări psihologice determinate de consecințele dezământului socialist, marcat de nemaivăzute manifestări ale amoralismului duplicitar. Filmul fascinează printr-o atmosferă stranie, misterioasă, creată de simfonia vizuală a Deltei, care, prin respirația stufului mereu într-o agitație însuflețită, prin întinsul nețârmurit al oglinzii râului, îl reîntoarce pe spectator în peisajul originar al începuturilor creării lumii. Or, Delta, devenind un al cincilea personaj al filmului, sugerează o cu totul altă viziune a corelației om - natură.

Imagina nuanțată a peisajului Deltei în veșnica ei metamorfoză, surprinzătoare, dar și plină de primejdii, răstoarnă mitul romantic al armoniei supreme a existenței omului în sânul naturii. În contextul răscolitor de dramatic al filmului pierderea și acestei forțe protectoare se pretează a fi încă un semn al „sfârșitului lumii”.

O particularitate impresionantă a filmului ține de învăluirea chipului Stăpânului, Străinului, dar și al Femeii și Copilului într-un zăbranic enigmatic de nepătruns, ceea ce-i atribuie filmului respirația arhetipală a eternului prezent al mitului. Eroii filmului, în mod semnificativ, nu au nume, ci prezintă arhetipul bărbatului, femeii, copilului, dar și al străinului – unui trimis din lumea mare, care, însă, își caută disperat vetrele părăsite. Regizorul, fascinat de arta subtextului esinescian, care diagnostichează starea lumii, de metafora zguduitoare a unui om care se sufocă, înscrisă în scenariul literar *În sus pe râu*, realizează o inspirată parabolă despre modernul fiu rătăcitor, pe care nu-l mai așteaptă nimeni și nimic. Candoarea nostalgică a imaginii create de operatorul Alexandru Maica prin utilizarea unor filtre speciale, ce au estompat culorile, ecourile frenetice ale muzicii vizionare, inspirata partitură muzicală fiind semnată de Ghena Ciobanu, jocul interiorizat al actorilor Algis Matulionis, Alexandr Iațko, Ala Menișicov, Serghei Ungarov, care au demonstrat posedarea perfectă a artei tăcerii, abandonate de cinematograful palavragiu al ultimelor decenii – toate aceste performanțe erau îndreptate spre a releva o stare de rătăcire și neostoită neliniște a unor generații damnate de statutul eternilor orfani.

Or, spiritul demistificator al scriitorului se soldează prin atentarea, într-un sfârșit, la cel mai speculativ mit al ideologiei sovietice – mitul Moldovei înfloritoare. Polifonismul unic al expresiei filmice sugerează univoc că fosta gura de rai s-a transformat într-un spațiu dezoxigenat, în care se sufocă orice suflet curat și minte lucidă.

Tonalitatea tragică, disperată, metafora persistentă a cercului vicios ca o răspântie din poveste, ce, irevocabil, duce la moarte, sunt trăsături rarissime în filmul autohton, parcă uitate în epoca *Gustului pâinii* și a *Lăutarilor*. Un racursiu modern, nemai-auzit, absolut inedit se referă la moștenirea bolilor sufletului părinților de către urmașii lor. De aceea, finalul filmului, când Copilul (sic!) se molipsește de la Străin de tusea sufocantă, atinge semnificația ororii. Astfel se proliferază un aspect care, cu timpul, va deveni tot mai actual: dezmoștenirea spirituală

a tinerelor generații, surprinsă de Nicolae Esinencu ca cea mai răscolitoare dramă a propriului popor, impus să trăiască între refularea trecutului și sublimarea viitorului.

Și, totuși, confesiunea răvășitoare a unui om devenit străin lumii, dar și sie însuși, care se reîntoarce și moare neregăsindu-și patria devastată, se înscrie în tradiția tragediei antice cu valențele ei cathartice. Acest deznodământ purificator se produce în scena zguduitoare când băiatul, îngrozit de starea Străinului, care i-a devenit atât de apropiat, îi cheamă pe oameni să-l salveze, cu atâta disperare, de parcă existența omenirii depinde de această salvare. Strigătul deznădăjduit în spațiul filmului este ca un strigăt în pustiu, dar care răzbate de pe ecran în inimile spectatorului, chemându-l să-și revadă rostul vieții.

Astfel, anume *Vâltoarea* devine acel film răvășitor ce semnifică, de fapt, sfârșitul nu doar al unei epoci istorice, ce a atras în tumultuoasa sa vâltoare câteva generații valide, ci și al unei importante etape, prin mesajul ei spiritual, al culturii naționale.

În filmele luate în vizor se evidențiază un fenomen unic al juxtapunerii virtuților neoromantice cu cele ale descătușării postmoderniste. Or, se pare că însăși elanul cutezător al acestei perioade cinematografice este impulsivat atât de reabilitarea prin ecranizarea operei esinesciene a genurilor și stilurilor neglijate de decenii, cât și de impactul meta-simbolului scriitorului – de o deosebită rezonanță etnică, dar și universală – abandonul insular.

Acest reviriment spectaculos se datorează faptului că anume „vorbirea directă”, fără ocolișuri și mușamalizări, a lui Nicolae Esinencu se ralia de minune setei de adevăr a unei societăți trezite din letargia stăgării de ardentele vise ale restructurării. În altă ordine de idei, transsimbolizarea cinematografică a universului esinescian aduce o lumină nouă asupra particularităților distincte ale evoluției sinusoidale a filmului basarabean. Or, devine absolut clar că performanțele filmului autohton, în pofida vicisitudinilor crase ale destinului său creator, nu se limitează la inovațiile în cadrul neoromantismului și neofolclorismului⁶, ci se consolidează prin sintezele inedite dintre paradigmele ancestrale cu demitizările postmoderniste ale lui Nicolae Esinencu, devenit, pe bună dreptate, un adevărat lider spiritual al restructurării cinematografice în Moldova. Un lider care, spre regret, prea repede a trecut în rândul prorocilor nerecunoscuți în propria patrie, demonstrând o dată în plus cauza originară a declinului artei autohtone.

Referințe bibliografice și note:

¹ Deja în 1979, scriitorul și-a calificat astfel condiția sa aparte în literatura moldovenească, lansând volumul de poezii *Copilul teribil*.

² Acest deziderat ambițios a fost proclamat în calitate de credo de însuși Nicolae Esinencu în volumul *Disciplina mondială*, 1995, Art. SX.

³ În articolul *Dimensiuni cinematografice ale operei lui I. Druță* (Fenomenul artistic Ion Druță, Seria „Academica”, Chișinău: Tipografia Centrală, 2008, p. 374 - 383, am semnalat o legătură ce ține de particularitățile istorico-culturale unice ale artei basarabene în general și a celei cinematografice, în special. Am constatat că cele mai autentice talente din toate sferile creației filmice (dramaturgia, regia, muzica, arta actorului) au fost, cu buna știință, înlăturate de la evoluția procesului ci-

nematografic, ceea ce a și provocat persistența crizelor de identitate în cea de a șaptea artă, mai ales, în ultimele decenii. Însă, ironia sorții, în evoluția personalităților artistice de referință nostalgia filmului a devenit unul dintre cele mai puternice imbolduri ale imaginației și inspirației.

⁴ Miagkova, Irina. *Studioul „Moldova-film”, dar și filmul moldovenesc*. In: *Literatura și arta*, Nr. 51, 18 octombrie 1988.

⁵ Vodă, Gheorghe. *O gură de aer cinematografic*. In: *Literatura și arta*, Nr. 18, 24 martie, 1993.

⁶ Vezi, în special, monografia *Mitul și filmul*, Epigraf, 2001, de Ana-Maria Plămădeală, dar și o serie de articole ale aceluiași autor găzduită în ediția academică anuarul *Arta* (1992 - 2012).

Filmul de artă și intertextualitatea din perspectiva principiilor de montaj (considerații generale)

Rezumat

Filmul de artă și intertextualitatea din perspectiva principiilor de montaj

Conceptul de intertextualitate presupune existența unei interacțiuni, a unei interrelații în interiorul textului literar. Prin extindere acest proces se referă și la spațiul operelor de artă, în care diverse straturi spirituale se încrucișează, se interferează, se asimilează, generând noi idei și semnificații. Toate aceste operații se efectuează conform principiilor montajului de film și, în mod special, a tipurilor de montaj utilizate mai frecvent în filmele de artă create pe baza a mai multor texte/imagini.

În studiul său autorul s-a bazat pe teoriile esteticienilor Mihail Bahtin, Julia Kristeva, Roland Barth și ale cineaștilor și teoreticienilor de film Serghei Eisenstein, Lev Kuleșov, Dziga Vertov ș.a.

Cuvinte-cheie: intertextualitate, film de artă, montaj paralel, montaj expresiv, montaj metaforic, montaj leitmotiv, componente filmice, limbaj cinematografic, mecanismul montajului.

Summary

Film art and intertextuality of the principles of assembly

The intertextuality concept suppose the presence of an interplay, of an interrelation, with the literary text. This process also refers to art works space where there are different spiritual stratum that interfere, assimilate, crosses leading to new ideas and significations. All this process are created according to the principles of film editing, especially kinds of montage which are often used in art movies created on base of several texts and images.

The author study is based on aestheticians' theories Mihail Bahtin, Julia Kristeva, Roland Barth, filmmakers and film theorists Serghei Eisenstein, Lev Kuleșov, Dziga Vertov.

Keywords: intertextuality, art film, parallel montage, expressive montage, metaphorical montage, filmic components, cinematographic language, assembly's mechanism.

În prezent postmodernismul impune societății corective esențiale referitoare atât la perceperea literaturii și a tuturor genurilor de artă, cât și la perspectivele teoretice de a le determina condițiile existențiale și cele funcționale. O caracteristică importantă a postmodernismului o constituie conștientizarea și teoretizarea intertextualității.

Conceptul de intertextualitate presupune existența unei interacțiuni, a unei interrelații în interiorul unui text. Prin extindere acest proces se referă și la spațiul operelor de artă în care diverse straturi spirituale se încrucișează, se interferează ori se suprapun. Astfel procesul de intertextualitate s-a impus odată cu apariția textelor literare, a teatrului și a artelor plastice. Drept exemplu de intertext poate servi *Biblia* și *Talmudul* cu pagini numerotate, cu verseturi, cu capitole și diverse trimiteri.

În a doua jumătate a anilor '60 savantul rus, Mihail Bahtin, în cadrul unei conferințe științifice demonstrează coexistența corelațiilor a mai multor voci

– a autorului, a eroilor și apoi a cititorului prin viziunea sa – în creația scriitorului Fiodor Dostoevski. Împreună aceste voci generează caracterul polifonic al operei literare.

Încă în anii '40 ai secolului trecut regizorul și teoreticianul de film Serghei Eisenstein, generalizând experiența cinematografului mondial, elaborează teoria polifoniei audiovizuale a montajului, bazată pe suprapunerea a două componente ale filmului conform principiilor armoniei și contrapunctului în arta muzicală. Mai târziu acest proces evolutiv i-a permis teoreticianului de film Semeon Freilih să afirme că: „*Montajul audiovizual contemporan a devenit baza polifoniei filmului, depășind canoanele dramaturgiei clasice. Montajul obertonice (de la cuvântul german „Obertonmischregister” – registru de combinare a armonicilor, n.n.) este un nou procedeu de a uni timpul cu spațiul*”¹.

Concomitent cu evoluția artei cinematografice teoria polifoniei își reconfirmă valoarea sa euristică, integrând treptat toate structurile și componentele filmului

ce se află într-o perpetuă corelare. Astfel de structură conține lungmetrajul *Aria* (2004, regizor Vlad Druc), dedicat celebrei interprete Maria Cebotari. Cadre de cronică cinematografică cu protagonistă, interviuri cu muzicologi și cu oameni care au cunoscut-o, secvențe cu filmări ale locurilor (străzi, teatre, case de locuit) unde a activat Maria Cebotari – toate acestea armonizează între ele printr-un montaj iscusit elaborat.

În corelații polifonice se află toate cele trei componente ale filmului – imaginea, partiturile muzicale și comentariul literar, care se contopesc într-un ansamblu organic, păstrându-și fiecare din ele individualitatea sa artistico-estetică. Caracterul polifonic al filmului este determinat și de conceptul inedit al compoziției sale generale, realizată conform esteticii unei opere muzicale și anume, a ariei ce se distinge printr-o arhitectonică complexă, integrând în cazul respectiv o uvertură, patru capitole și un acord final. Astfel de procese complexe ale corelațiilor multitudinele în interiorul unei opere muzicale sau cinematografice se declanșează și în literatură.

Cercetătoarea Julia Kristeva, bazându-se pe teoriile lui Mihail Bahtin despre comunicarea unor voci umane, despre dialog și polifonie în cadrul unei opere literare, ajunge la ideea de intertextualitate, conform căreia limbajul poetic se prezintă ca un dialog al textelor. Din punctul ei de vedere intertextualitatea constituie „o interacțiune textuală ce se produce în interiorul unui text (...), este o noțiune care va fi indicele modului în care un text citește istoria și se inserează în ea. Modul concret în care intertextualitatea se realizează într-un text dat va determina caracteristica majoră (socială, estetică) a unei structuri textuale”²².

Astfel, după Iulia Kristeva textul se construiește ca un mozaic de citate, integrând în sine o pluralitate de texte, existența căruia este determinată de relația acestuia cu alte texte, revărsându-se într-o polifonie textuală – opera literară.

În viziunea lui Roland Barth „una din căile deconstruirii/re-construirii este permutarea textelor (...), orice text este un intertext; în el sunt prezente – la nivele variabile, sub forme mai mult sau mai puțin repetabile – alte texte: textele culturii anterioare, ale culturii contemporane. Orice text e o nouă înțelegere de mai vechi citate. Trec în text, redistribuindu-se, fragmente de coduri, formule, modele ritmice, fragmente de limbaje sociale. (...) Aceste concepte fundamentale care articulează teoria sunt în perfectă concordanță cu imaginea sugerată de însăși etimologia cuvântului text: o țesătură”²³.

E interesant faptul că mecanismele montajului au funcționat chiar din cele mai vechi timpuri în epo-

surile, dramele și basmele populare, în toate genurile de creație folclorică, apoi și în textele literare, și în toate artele.

Paralel cu cercetarea problemelor ce țin de estetica montajului în film, S. Eizenștein a studiat unele opere literare ale lui Alexandr Pușkin și Vladimir Maiakovski din perspectiva montajului, afirmând că acestea sunt foarte ilustrative din acest punct de vedere: „Astfel, în imbinări fie vizuale, fie auditive, fie audio-vizuale în crearea unei imagini, unei situații sau în întruchiparea „magică” dinaintea ochilor noștri a figurii unui personaj – la Pușkin sau Maiakovski – pretutindeni există deopotrivă aceeași metodă, metoda montajului”²⁴. Dar conștientizarea și teoretizarea noțiunii de montaj a început odată cu afirmarea artei cinematografice, la începutul secolului XX montajului i se acorda o mare importanță artistică în filmele și studiile celor mai consacrați cinești și teoreticieni ai timpului respectiv: Serghei Eisenstein, Lev Kulesov, Vsevolod Pudovkin, Dziga Vertov, David Wark Griffith, John Grierson și mai târziu – în lucrările lui Bela Balasz, Rudolf Arnheim ș.a.

După mai multe dezbateri teoretice și argumentări practice s-a ajuns la concluzia că montajul constituie esența specifică a limbajului cinematografic. El orchestrează corelațiile dintre imaginile sonore și cele vizuale, cristalizează acel tot audiovizual – filmul. Prin montaj cineastul își impune viziunea personală asupra lumii, fiindcă, conform observației lui S. Eisenstein: „Imbinarea specifică montajului conjugă realitatea obiectivă a fenomenului cu atitudinea subiectivă a creatorului operei”²⁵.

Continuitatea narațiunii se efectuează prin montaj, asigurând succesiunile fiecărui cadru/plan cinematografic și locul exact al plasării acestuia în imaginea filmică cu scopul de-a exprima ceva nou, ceva semnificativ pentru fondul ideatic general al operei cinematografice. Dar acest ceva obține valoare și sens numai în raport cu planurile cinematografice care îl preced și care îl urmează. „Or, montajul – afirmă Eisenstein – este o idee care ia naștere din ciocnirea a două planuri”²⁶.

Aceasta este și esența teoriei intertextualității elaborată și susținută de I. Kristeva, R. Barth, G. Genette ș.a. Intertextualitatea este orientată spre un proces nelimitat, spre o evidentă dinamică a intertextului, obținută prin montajul textelor, evitând elemente de împrumut deformate și lipsite de valoare, aplicându-se alte viziuni, noi modalități de interpretare a textelor.

Același proces se declanșează și în arta cinematografică, în cazul nostru, fiind vorba de documenta-

rul de artă, în care limbajul cinematografic utilizează în mod sincretic operele celorlalte arte. Într-un film dedicat, spre exemplu, unor universuri picturale se desfășoară procesul de transcodificare cinematică a artei plastice, construindu-se astfel dialoguri, corelații interdisciplinare, interestetice, care potențează „filmicitatea” atunci când acestea sunt statice ori mai puțin spectaculoase.

După mai multe dezbateri, exegeții în domeniu au ajuns la concluzia că intertextualitatea include: a) *textul* (ca reper, ca pretext); b) *arhitextul* (ca încadrare/ înrămare „teoretică”: roman, satiră, jurnal); c) *contextul* (social, estetic etc.); d) *paratextul* (indicațiile tehnice: titlul, prefața, glosarul etc.); e) *hipertextul* (elementul transdisciplinar, capacitatea unui text de a deriva din altul etc.); f) *intertextul* (relațiile intertextuale, de co-prezență a textelor în texte); g) *metatextul* (referințele la text, relația critică etc.).

La fiecare noțiune pot fi oferite exemple de filme: la noțiunea de intertext se pretează filmul *Obsesia* al regizorului Vlad Druc, unde relațiile dintre textele eterogene (lucrări plastice, fotografii, cronică cinematografică, secvențe jucate) formează un tot unic.

Un exemplu de hipertext ar fi filmul *Viața artistei Johanna Kaiser* – regizor Peter Delplut (Olanda) la baza căruia se află: lucrări plastice, texte, inscripții despre biografia eroinei, vorbire directă ș.a. Și filmul *Guernica* al regizorului Alain Resnais, realizat în baza lucrării lui Pablo Picasso *Guernica*, utilizând și imagini cu ceramica și schițele vestitului plastician la alte lucrări, poemele lui Paul Eluard ș.a.

Roland Barth a reușit să prevadă o extindere a intertextului, ce poate să apară în jocurile de cuvinte, în operele foarte populare: „*Toate practicile semnificante pot genera text: practica picturală, muzicală, practica filmică etc.*”⁷⁷. La sintagma „*practica filmică*” cu certitudine că Roland Barth, în afară de idea intertextualității, a avut în vedere și montajul filmului ca principalul mecanism prin intermediul căruia se desfășoară acest proces.

În concepția esteticianului Philippe Sollers principiile montajului au o mare importanță în aranjamentul nivelurilor semantice ale mai multor texte integrate într-un singur text. De această ordine depinde, într-o anumită măsură, dezintegrarea încărcăturii semantice a textelor și asimilarea acestora de către cititori: „*În toate cazurile, distincțiile curente între exterioritate și interioritate dispar, asemenea legăturii „intime” a fenomenelor opuse dezordinii lor vizibile: ne aflăm în fața unei alte imagini, a ceea ce este aproape un concept nou, definitiv eliberat de antinomiile empiriste ale subiectivității fenomenale și ale interiorității*

esențiale, în fața unui sistem obiectiv reglat în determinările sale cele mai concrete, de legile montajului și ale mecanismului său, de specificările conceptului său”⁷⁸.

Precum poetul își caută cuvântul cel mai potrivit așa și cineastul își selectează cadrul, adică decupează din realitate ceea ce exprimă esența viziunii sale. Așa precum poetul caută cele mai inedite combinații de cuvinte, găsind noi conjugări pentru a exprima idei originale, tot așa și cineastul potrivește mereu cele mai imprevizibile ciocniri de imagini cu scopul obținerii aceluia terțium quid, adică a imaginii sau a ideii a treia. Și toate acestea se efectuează prin montaj. De aici și acele transfuzii de mijloace de expresie între poezie/literatură și film, asigurate de similitudinea de procedee dintre aceste două arte.

Ideea lui S. Eisenstein despre faptul că montajul constituie *mijlocul de a conferi mișcare la două imagini statice*⁹ se referă la una dintre cele mai importante probleme a filmului de artă, autorii căruia mereu au căutat modalități de „a învia” sau de „a de a anima” operele plastice, practic imobile.

Regizorul italian Luciano Emmer, specializat în filmul de artă (*Paradisul terestru*, 1948; *Leonardo da Vinci*, 1953; *Pablo Picasso*, 1956 ș.a.), este unul dintre primii cinești care a perceput rolul montajului în calitate de creator al mișcării imaginilor statice ale lucrărilor picturale: animarea și crearea unui leitmotiv din imaginile statice ale îngerilor în zbor dintr-o frescă italiană din secolul XVII a dat viață întregului său film – *Povestire despre o frescă* (1941), copleșind spectatorii.

Se știe că la baza filmului de artă se află opere finite (arte plastice, coregrafie, arta interpretativă, film, teatru, arta populară etc.), care, trecute prin noi viziuni, interpretate deja de noi autori – cineștii – și plasate într-un alt limbaj, cel cinematografic, compun o nouă operă – filmul, cu statut estetic autonom. Anume aici, în aceste metamorfoze artistico-estetice și asimilări de limbaj, de curente, de stiluri și viziuni se evidențiază sensul creator al montajului prin funcțiile sale primordiale de-a compune și de-a descompune întregul, de-a crea mișcarea, ritmul și toate acestea în numele unor noi idei, unor noi semnificații.

În filmul de artă se impun mai întâi virtuțile artistice ale montajului și apoi cele tehnice. Fiecare cadru/plan cinematografic e impus să exprime ceva nou pentru fondul ideatic, constituind prin montaj cu alte cadre – microsinteze, declanșându-se astfel o complexă și perpetuă reacție în lanț, precipitând noi idei și imagini artistice. Astfel ni se oferă posibilitatea de-a percepe funcțiile artistice ale diverselor tipuri de montaj utilizate mai frecvent în filmul de artă. Dar

principiile unor tipuri de montaj pot fi depistate și în ordonarea/montarea textelor în cadrul unui text. În primul rând, am putea nominaliza montajul expresiv, apoi pe cele asociativ, metaforic, alegoric și impresionist, toate purtând un caracter reflexiv, înscriindu-se în dimensiunile poeticului și fiindu-le dominantă comună ideea lui Eisenstein despre faptul că „*juxtapunerea a două fragmente de imagini seamănă mai mult cu produsul decât cu suma lor. Seamănă cu produsul – spre deosebire de sumă – pentru că rezultatul alăturării se deosebește întotdeauna calitativ de fiecare din elementele componente luate aparte*”¹⁰.

Prin montajul expresiv se recurge sistematic la efectul direct al impactului dintre două imagini, obținând un sentiment sau o semnificație nouă. Aici montajul încetează de a mai fi o modalitate de expresie, el devine un scop al autorilor așa cum s-a întâmplat mai în toate filmele regizorului Dziga Vertov, care a dus montajul expresiv la perfecțiune. Așa se întâmplă și în filmul de artă chiar dacă aici ne interesează acea microsinteză, conținută în fiecare cadru, sunt cazuri când produsul obținut din impactul planurilor cinematografice e mai semnificativ din toate punctele de vedere: emotiv, cognitiv, social. Să ne amintim de filmele regizorului Alain Resnais *Guernica* ori *Și statuile mor*, a căror expresivitate s-a obținut prin acest tip de montaj, ce are interferențe și cu montajul asociativ, deosebindu-se printr-un spirit asociativ, printr-o formă mai complexă, unde „ciocnirile” imprevizibile de planuri cinematografice, generează prin asociații idei, simboluri și metafore, imagini artistice inedite.

Și într-o operă literară aceste efecte se obțin tot prin montaj. Ion L. Caragiale, spre exemplu, în tableta sa *Moșii* (1901) apelează, cu certitudine inconștient, la montajul cinematografic asociativ pentru a descrie laconic, original, dar mai ales sugestiv și ironic mai multe evenimente din cotidianul poporului român: „...*Turtă dulce – panorame – tricoloruri – braggă – baloane – soldați – mahalagioaice – lampioane – limonadă – fracuri – decorațiuni – decorați – donițe – menagerii – provinciali – fluier – cerșetori – ciubere – cimpoaie – copii – miniștri – pungași de buzunare – hârdaie – bone – doici – trăsuri – muzici – artificii – fotografi la minut – comedii – tombole...*”¹¹.

Unele filme de artă s-au bucurat de succes grație utilizării montajului –laimotiv (inspirat din compozițiile muzicale și din operele literare), ce se definește prin revenirea periodică, aidoma refrenului, în structura filmului a unor imagini vizuale (un plan cinematografic sau chiar o secvență) sau sonore (o partitură muzicală, fragment de text, efecte sonore), amplificând, adesea cu un sporit grad emotiv, reperle con-

ținutiale și conferind dinamică evoluției discursului cinematografic. Acest tip de montaj constituie adesea pulsația interioară a filmului, orientată spre esențe. Utilizat în mai multe filme de artă, el amintește, într-o anumită măsură, de estetica montajului artațiilor, teoretizat și aplicat în filmele sale de către regizorul Serghei Eisenstein.

În esență atracțiile erau niște imagini investite cu valențe simbolice sau metaforice, uneori chiar naturaliste, și implicate activ (prin repetare) în structurile dramaturgiei filmului, provocând spectatorului un efect de șoc psihologic – motiv ce l-a determinat pe teoreticianul Jean Mitry să definească această modalitate de expresie cinematografică drept *montaj – reflex*, iar pe Eisenstein – să lanseze *teoria excitanților estetici*, conform căreia se utilizează periodic simboluri aplicate, adică raportate la logica acțiunii din discursul filmic. O teorie caracteristică, credem noi, și pentru multe filme de nonficțiune inclusiv pentru cele de artă.

Acești *excitanți estetici* au și menirea de-a cumula esențele într-o construcție metaforică sau simbolică și prin mecanismele montajului-laimotiv a o introduce în structurile filmului. Drept exemplu, ne vom referi la filmul *Van Gogh* (regizor Alain Resnais, 1948), unul din primele filme de artă în sensul noțional al definiției.

Regizorul a conștientizat faptul că pentru cele numai zece minute de timp – ecran era necesar de ceva ce ar condensa esențele unui destin zbuciumat de chinurile căutărilor existențiale și ale celor profund spirituale. Rătăcind prin labirinturile vieții (pastor-metodist, evanghelist, predicator etc.) și în plan geografic – prin cele mai importante orașe ale Olandei, Belgiei, Franței, Angliei ș.a., dar și în sensul creativ: concepe lucrări caracteristice impresionismului, neoimpresionismului apoi și simbolismului, rămânând mereu credincios picturalului, exotismului și poeziei.

După mai multe eșecuri acest *om cu patimi* – marele Van Gogh „*simțea nevoia să-și transpună în artă inflăcărarea și elanurile inimii sale, ca să-și arate astfel iubirea ce i se revărsa dureros din suflet și pe care viața nu-i îngăduise să și-o facă împărtășită*”¹². Pomenindu-se măcinat de suferințele neîmplinirii, a haosului, dezolării și singurătății, intră într-o profundă criză de nebunie și se refugiază la azilul de alienați din Saint-Remy, unde evoluează finalul tragic al acestui destin – sinuciderea. Artistul avea doar treizeci și șapte de ani...

Pentru a exprima în limbaj cinematografic toate aceste peregrinări dramatice regizorul Alain Resnais găsește o soluție simplă: imaginea tabloului *Papucii*

o repetă în contextul imaginii filmice prin montajul-laitmotiv de mai multe ori.

Laitmotivul devine o pereche de papuci uzați, cu ciele răzbătute din tocurile roase de drumurile anevoioase și fără de sfârșit ale neobositului lor proprietar – celebrul Van Gogh.

Critica de specialitate nu i-a acordat acestei lucrări prea multă atenție și nu-i introdusă în multe monografii și albume dedicate creației plasticianului. Dar grație montajului-laitmotiv, imaginea acestui tablou repetată de mai multe ori, obține în film statut de laitmotiv cu multiple semnificații și emană simbolic rătăcirile și coliziunile dramatice ale vieții aceluia care a fost Van Gogh.

Tot prin mecanismul montajului – laitmotiv se completează, se conferă profunzime unui alt discurs cinematografic *Aria* (regizor Vlad Druc, 2004), dedicat destinului dramatic al celebrei noastre interprete Maria Cebotari.

În imaginile unui stol de păsări, zburându-se printre nori și a drumului cu căi ferate, însoțite de zgomotul înfiorător al trenului, fiind repetate de mai multe ori în contextul acestui lungmetraj, regizorul Vlad Druc a reușit să concentreze multiple semnificații. Cea mai importantă constituind peregrinările protagonistei departe de baștină, răstignirea ei pe drumurile fără de sfârșit ale unei Europe apocaliptice, sugrumată până la sânge de calvarul războiului, iar rătăcirile acestei „păsări călătoare”, cum o numea lumea, nu erau altceva decât căutările dramatice, până la sacrificiu, a frumosului, a umanului într-o lume imposibilă.

Acele imagini, devenite laitmotiv cu o anumită încărcătură emotivă, se memorizează, generalizând într-un fel și esențele mesajului acestui film.

Unele filme de artă nu exclud și montajul narativ sau pe cel paralel – formă mai obișnuită. Montajul narativ, utilizat mai frecvent în filmele despre (!) artă, poate prezenta o serie de opere de artă plastică, spre exemplu, aranjate cronologic sau conform altor criterii: fie tematic, în dependență de timp sau de spațiul geografic, fie de apartenența la anumite curente artistice ori stiluri etc.

În unele discursuri cinematografice de nonficțiune, dedicate artelor, pot fi depistate și cazuri de montaj mai complex sau forme hibride, combinând două sau mai multe tipuri de montaj. Spre exemplu, un montaj narativ sau paralel poate asimila elemente din cel asociativ sau expresiv, cum e în filmul *Isadora Duncan: viața mi-am dansat-o* (regizor Elisabeth Kopnist, 2008), unde în contextul unui montaj narativ, se repetă de mai multe ori, chiar în contextul imagi-

nilor alb/negru, eșarfa roșie a protagonistei. Această imagine devine o avertizare a morții ca până la urmă, eșarfa roșie i-a pus capăt zilelor vestitei dansatoare Isadora Duncan.

Montajul a mai multor texte într-o operă literară, iar într-un film – a mai multor imagini, se efectuează la nivel conexional, bazat pe analogii raționale, psihologice și spirituale, evidențiind repercusiunile multiplelor și diverselor relații fie directe, asociative sau sugestive. Astfel principiile montajului, ce se află la baza filmului, sunt comune și procesului de intertextualitate, adică aranjarea într-o anumită ordine a textelor în spațiul unui singur text. Așa precum regizorul, reieșind din conținutul filmului, din tensiunea sa dramatică, potrivește durata și locul planurilor cinematografice, apoi și a secvențelor, tot așa și scriitorul plămăiește din textele sale și din cele străine acest joc de șah – numit intertextualitate. Spre exemplu, două texte pot fi aranjate /montate pentru a prezenta două acțiuni cu desfășurări paralele. Iar într-o altă lucrare potrivirea textelor poate genera asociații sau metafore.

Principiile montajului-laitmotiv din filme se utilizează frecvent și în textele literare, mai ales, în poezie și poate fi echivalat cu refrenul, ce conferă exprimării energie prin repetarea de mai multe ori a acelorași fraze, imagini, motive ș.a.

Poetul român George Coșbuc, spre exemplu, drept laitmotiv pentru poemul său propune versul *Noi vrem pământ!*, care repetat de mai multe ori, devine rugă, blestem, revoltă, evoluează în crescendo, apogeul fiind chemarea la luptă:

„Să nu dea Dumnezeu cel sfânt
Să vrem noi sânge, nu pământ!
Când nu vom mai putea răbda,
Când foamea ne va răscula,
Hristoși să fiți, nu veți scăpa.
Nici în mormânt,
Noi vrem pământ!”

Astfel, principiile montajului de film se impun pregnant drept mecanism de realizare a intertextului în literatură și în alte arte. Compunerea și desecarea întregului (operei de artă) în procesul intertextualizării se elaborează conform tipurilor de montaj, reieșind din necesitățile artistice și ale fondului ideatic. Prin montaj intertextualitatea se poate manifesta sub forma încrucișării a două registre diferite de imagini: artele plastice – muzică (filmul *Iarba pentru cai liberi* – regizor Nicolae Cabel), arte plastice, coregrafie și muzică (*Frescă pe alb* – regizor Emil Loteanu),

arte plastice – cronică cinematografică – scene jucate (*Obsesie* – regizor Vlad Druc) etc. Aici e important produsul acestora și nicidecum suma. De aceea adesea se apelează la conceptul și mecanismul ecuațiilor algebrice.

În prezent studiile teoretice ale procesului intertextualității, efectuate în lingvistică și teoria literaturii, s-au extins, s-au aprofundat, dar încercările de abordare teoretică a acestui proces în domeniul artei cinematografice, din mai multe motive, sunt foarte modeste. Iar în filmul de nonficțiune acestea nici nu există.

Arta cinematografică prin definiție e indispensabilă de procesul intertextualității numai că el încă n-a fost teoretizat în spațiul filmic. Încercările care există se bazează pe concepte, teorii și terminologie împrumutată din lingvistică sau din teoria literaturii. Până în prezent continuă să se utilizeze noțiunile de „text” sau „intertext” atunci când ne referim la imaginea filmului.

Aceste considerații evidențiază necesitatea edificării unei terminologii specifice domeniului artei cinematografice din perspectiva intertextualității, ce configurează o nouă paradigmă în teoria filmului.

Referințe bibliografice și note:

¹ Freilih, Semeon. *Теория кино*. Москва: Искусство, 1992, p. 308.

² Kristeva, Iulia. *Problemele structurii textului*. In: *Pentru o teorie a textului*. Antologie „Tel Quel” (1960-1971). Introducere, antologie și traducere de Adriana Babeți și Șepețean-Vasiliu. București: Editura Univers, 1980, p. 266.

³ Barth, Roland. *Teoria textului*. In: *Secolul XX* (revistă de sinteză), traducerea de Adriana Babeți. București: Editată de Uniunea Scriitorilor din România, 1981, nr. 8-9-10, p. 179.

⁴ Eisenstein, Sergei. *Articole alese*. Traducere Ion Surchianu, Gh. Ciocler. București: Editura Cartea rusă, 1958, p. 234.

⁵ Эйзенштейн, Сергей. *Монтаж 1938*. Избранные произведения в 6-ти томах. Москва: Искусство, 1969, с. 269.

⁶ Ibidem, p. 269.

⁷ Idem, p. 181.

⁸ Sollers, Philippe. *Nivelurile semantice ale unui text modern*. In: *Pentru o teorie a textului*. Antologie „Tel Quel” (1960-1971). Introducere, antologie și traducere de Adriana Babeți și Șepețean-Vasiliu. București: Editura Univers, 1980, p. 273.

⁹ Эйзенштейн, Сергей. *Монтаж 1938*. Избранные произведения в 6-ти томах. Москва: Искусство, 1969, с. 269.

¹⁰ Idem, p. 269.

¹¹ Caragiale, Ion Luca. *Momente și schițe. Nuvele și povestiri*. București: Editura Litera, 2009, p. 249.

¹² Muller, Joseph-Emile. *Reacția contra impresionismului*. In: *Istoria ilustrată a picturii*. București: Editura Meridiane, 1973, p. 262.

Animația – o formă de redare a (meta)realității

Rezumat

Animația – o formă de redare a (meta)realității

Articolul analizează posibilitățile filmului de animație în reflectarea unor realități metafizice și de expunere a lumii interioare în întreaga sa complexitate.

Chiar în debuturile artei cinematografice, începând cu trucurile lui George Méliès, căutările avangardiștilor de noi mijloace de expresie, a unui nou limbaj, ce ar oferi modalități inedite de reproducere a celor mai diverse trăiri, senzații și stări psihologice, animația se impune prin posibilitățile sale nelimitate comparativ cu celelalte genuri de artă audiovizuală în deformarea, descompunerea, compunerea și crearea unor (meta)realități.

Pentru a prezenta misterul unor universuri suprarealiste sau lumea stărilor interioare ale individului, regizorii apelează adesea la natura sintetică a filmului de animație, combinând ingenios secvențele animate cu cele ale filmărilor reale (Alan Parker în *Pink Floyd The Wall*, Andrei Hrjanovski în *Peisaj cu enupăr* (Пейзаж с можевельником), *Un motan și jumătate* (Полтора кота), *O cameră și jumătate sau călătorie sentimentală* (Полтора комнаты или сентиментальное путешествие на родину) etc.).

Animația concurează cu succes nu numai la elucidarea mesajului filmului de ficțiune, dar în special, al celui documentar și anume în prefigurarea universului spiritual al personajelor. În acest context, se impun experimentele regizorilor în domeniul animației pentru a reda lumea visurilor (*Waking Life*, 2001 de Richard Linklater), memoria individuală și cea colectivă (*Waltz with Bashir*, 2008, de Ari Folman), monologul despre viața și moartea unui personaj concret (*Crulic – drumul spre dincolo* 2011, de Anca Damian) etc.

Animația contemporană este un fenomen aparte ce continuă să fie valorificat sub diverse aspecte stilistice, din perspectiva diverselor tehnici și metode de animare și a conceptelor ideatice.

Cuvinte-cheie: animație, film de animație, avangardiști, documentar de animație, tehnici digitale.

Summary

Animation – a rendering form of (meta) reality

The article analyzes the possibilities of animated film in the reflection of metaphysical realities and exposure to the inner world in all its complexity.

Even in the debuts of cinematographic art, beginning with tricks of George Méliès, avangardists seeking of new means of expression, of a new language, that would provide novel ways of reproducing the diverse experiences, feelings and psychological states, animation requires by its unlimited possibilities compared to other genres of audiovisual art in deformation, decomposition, composition and creation of (meta) realities.

In order to present the mystery of surreal universes or inner world of the individual states, filmmakers often resort to synthetic nature of animated film, combining cleverly animated sequences with those of the real filming (Alan Parker in *Pink Floyd The Wall*, Andrei Hrjanovski in *Peisaj cu enupăr* (Пейзаж с можевельником), *Un motan și jumătate* (Полтора кота), *O cameră și jumătate sau o călătorie sentimentală* (Полтора комнаты или сентиментальное путешествие на родину) etc.).

Animation competes successfully not only at elucidation of fiction film message, but especially of the documentary film and in foreshadowing of spiritual universe of characters. In this context, the experiments in the field of animation of stage directors to play world of dreams (*Waking Life*, 2001, by Richard Linklater), individual and collective memory (*Waltz with Bashir*, 2008, by Ari Folman) the monologue about the life and death of a concrete character (*Crulic – drumul spre dincolo*, 2011, by Anca Damian) etc.

Contemporary animation is a special phenomenon that continues to be utilized in various stylistic aspects, from the perspective of diverse techniques and animation methods and ideational concepts.

Keywords: animation, animation film, avangardists, animated documentary, digital techniques.

Filmul a depășit demult stadiul unor narațiuni (povești) liniare și tot mai mult tinde să acopere niște teritorii axate pe lumea interioară a eroului: amintiri, imaginații, stări psihologice, visuri, a căror redare cere un alt specific, diferit de cel realist. Chiar de la începutul erei cinematografice George Méliès își propune să construiască un univers fictiv de basm. Pentru a da feeriilor sale o spectaculozitate și un farmec aparte, cineastul francez inventează o mulțime de trucuri. Începând cu unul din primele sale filme, *The Devil's Manor* (1896), face tentative de a aduce pe ecran chipuri ciudate și de a utiliza efecte speciale pentru imaginile fantastice. Pelicula *Călătorie pe lună* (*Excursion dans la lune*, 1902), citată în toate manualele de istoria cinematografului universale, fascinează spectatorul prin secvența în care racheta cu savanții aterizează drept în ochiul Lunii, și prin alte momente construite pe baza trucurilor cinematografice, care în majoritatea cazurilor nu sunt altceva decât tehnici de animație. E semnificativ faptul că în limba germană s-a instituit pentru desemnarea filmului de animație noțiunea *trickfilm*, care provine de la cuvântul „trick” – „trucaj”, de la ideea de transformare a imaginii, fenomen ce desemnează esența animației.

Vladimir Vinogradov, analizând evoluția filmului francez din perspectiva stilurilor, face referință la cele câteva modele de reprezentare a realității în cinematografie. Primul model pornește de la peliculele fraților Lumière, care fixează realitatea fără a se implica în ea, pe cât de posibil imparțial și obiectiv. Al doilea model se echivalează cu lumea fantastică a filmelor lui Méliès, construită într-un spațiu teatral și cu o acțiune respectivă. Cel de al treilea model va fi determinat de interferența celor două: filmarea ficțiunii în spații reale. Următorul model de realitate cinematografică presupune includerea în narațiunea filmică a viziunii subiective a eroului, transmiterea lumii interioare, a gândurilor, simțurilor și chiar transformarea lumii într-un „peisaj al spiritului” eroului¹. Ultimul model de reprezentare a realității, în viziunea lui Vinogradov, este lumea în care *totul este la fel de real și totul este la fel de iluzoriu*². Astăzi am mai putea vorbi și despre o modalitate de reprezentare a realității, formată dintr-o sinteză totală. Asupra sintezei ca principiu de bază al genului indica și cineastul Ernst Anserge, formulând definiția animației ca domeniu al sintezelor *ideatice și vizuale*. Natura filmului de animație oferă posibilități nelimitate în organizarea spațiului și a timpului prin transformarea și modelarea realității fixate, în comparație cu celelalte genuri de artă audiovizuală. Și „dacă filmul artistic (cu actori) își propune să prezinte o realitate fizică, animația

va oferi totdeauna publicului său o realitate metafizică: obiectele și situațiile așa cum ar putea fi sau s-ar dori să fie”³.

În concepția teoreticienilor de la începutul secolului al XX-lea, care vedeau în cinema un atracțion distractiv, filmul va deveni o artă doar în cazul când se va distanța de reproducerea mecanică a realității. De asemenea și avangardiștii erau de părerea că filmul nu trebuie să povestească, ci să demonstreze, schimbând unele motive cu altele. Astfel se prefigurează și „*estetica metaforelor, a montajului dinamic al planurilor scurte care se schimbă rapid, al chipurilor senzuale vizuale, estetica deformării și a dematerializării, ce transformă discursul filmic într-o reverie poetică, ce dă naștere asociațiilor și amintirilor confuze*”⁴.

Avangardiștii francezi (anii '20-30 ai sec. XX) și-au propus nu doar să revoluționeze conceptul artistico-stilistic al filmului, ci și să declare despre noi teme avangardiste, precum ar fi „pierderea vederii și concomitent dobândirea unei noi viziuni interioare, ce permite să vadă o „supra-realitate”⁵. Motivul „pierderii vederii” îl redescoperim în secvențele antologice precum cea a ochiului tăiat cu lama în *Câinele andaluz* (*Un chien andalou*, 1929) sau cea a ochilor desenați pe pleoapele lui Kiki de Montparnasse din ultimele cadre ale filmului *Emak Bakia* (1926) în regia lui Man Ray, fiind preluat de Jean Cocteau în *Sângele poetului* (*Le sang d'un poète*, 1931). Noutatea adusă de prima avangardă a fost tentativa de a transmite fluxul de emoții, apărut în conștiința umană – fanteziile lui, amintirile, element principal în conceptul peliculelor din acea perioadă.

Atât în filmul *Câinele andaluz* al lui Luis Bunuel, ca și în *Sângele poetului* a lui Jean Cocteau sau în altele, acțiunile au loc într-o nouă dimensiune spațial-temporală ce ne amintește, în special, de lumea visurilor. Dar conceptul metaforic și suprasolicitarea cu simboluri a filmelor sus-numite au creat dificultăți în descifrarea mesajului care, în mare parte, a rămas străin pentru publicul larg. Treptat, „mulți regizori ajung la ideea de a deforma imaginea reală pentru a sugera trăirile interioare ale eroului. Deseori asemenea deformări aminteau un desen, conturat cu ajutorul luminii, bazat pe tehnica picturii impresioniștilor”⁶. Astfel apare interesul sporit al avangardiștilor pentru animație în limbajul căreia ei descoperă modalități inedite de expresie și de reprezentare a lumii. Or, ei depistează în animație nu atât „o modalitate de fixare a realității obiective, ci posibilitatea de a transmite imaginile trăirilor subiective ale realității”⁷. Un rol aparte în filmele lor îl are utilizarea jocului luminii, umbrei, culorii etc. Analizând animația avangardei europene,

cercetătoarea Natalia Krivulea menționează: „*Animația este capabilă de a scoate spectatorul din receptarea obișnuită, ea înzestrează individul cu capacitatea de a recepționa lumea reală anume așa cum o văd pictorii și poeții care au talentul de a pătrunde prin viziunile lor peste limitele unei receptări superficiale, exterioare, dincolo de aparența lucrurilor. În așa fel, animația poate să transfigureze artistic ceea ce omului nu-i este dat să vadă în realitate*”⁸. O atare interpretare a lumii prin prisma viziunii artistului a fost întotdeauna o piatră de încercare pentru cineaști.

Universul poetic-metaforic înaintea cerințe specifice față de imaginea cinematografică. Printre cele mai interesante experimente de valorificare atât a demersului poetic, cât și a spiritualității artistice le atestăm, în primul rând, în creația avangardiștilor. Drept exemplu poate servi filmul *L'Etoile de mer* (1928) al lui Man Ray, unde în imagini audiovizuale se conturează universul poetic al lui Robert Desnos. Hans Richter, regizor și teoretician de film, unul dintre cei mai influenți avangardiști, apelează la creația celor mai interesanți pictori ai secolului pentru a-i prezenta publicului larg. Subiectul filmului *Dreams that Money Can Buy* (Visuri vândute pe bani, 1947), destul de simplu, relatează despre capacitatea eroului principal de a vinde clienților săi visuri, care nu sunt altceva decât operele lui Max Ernst, Fernand Leger, Man Ray, Marcel Duchamp, Alexander Calder și, desigur, Hans Richter. Astfel, ideea iluziilor și a aspirațiilor se poate realiza perfect prin posibilitățile animației, - proces destul de frecvent în creația cineaștilor.

Expresioniștii germani, de asemenea n-au ezitat să stabilească relații între aceste două genuri cinematografice. Este reprezentativ în acest context secvența animată din filmul *Nibelungii* (1924) al lui Fritz Lang, care, printre primii cineaști, a intuit posibilitățile animației în prefigurarea unor lumi fabuloase. Visul Kremhildei, realizat de W. Ruttmann, a rămas în istoria cinematografului un prim exemplu de introducere în structura filmului, a secvenței animate, pentru trecerea într-o altă dimensiune existențială.

Motivul visului ca bază a filmului a fost preluat și de animația contemporană. Exemplu cel mai elocvent este pelicula *Waking Life* (Trezirea la viață, 2001) – scenariu și regia Richard Linklater. Filmul este o călătorie a unui tânăr care, prin visurile sale, prezintă o serie de întâlniri și discuții filosofico-culturale. Linklater a plăsmuit cineanimația și realitatea cinematografică a căpătat expresivitatea vizuală a posibilităților nelimitate de interpretare.

Complexitatea universului uman, spiritualitatea eroului nu pot fi concepute în afara viziunilor sale,

visurilor, diverselor stări psihologice, care determină destinul omului. În acest context, un exemplu interesant ar fi devenit proiectul lui Henri-Georges Clouzot *Infernul* (*L'enfer*, 1964), în baza propriului scenariu, despre starea patologică de gelozie, când imaginația eroului deviază spre realități deformate, transformându-i viața într-un adevărat infern. Experiențele sale cine-estetice i-au ajutat ca nebunia eroului principal să se materializeze în imagini filmice. Pentru a diferenția realitatea de imaginații, regizorul recurge la utilizarea creativă a culorii, propunând un spectru cromatic mai mult artificial. Dacă realitatea cotidiană este reprezentată în alb / negru, atunci fanteziile bolnave ale eroului – în culori ce deviază în funcție de imaginațiile acestuia.

Anume spre deformarea realității au dus căutările noilor mijloace de expresie, care avea să revoluționeze cinematograful, dar filmul așa și n-a văzut lumina ecranului, doar a dus regizorul la infarct. Cele 185 de cutii (cca 13 ore de filmări) cu material filmat l-a provocat pe Serge Bromberg (împreună cu Ruxandra Medrea) să monteze documentarul *Infernul lui Clouzot*, 2009 – viziunea sa asupra unei capodopere nefinisate.

Pentru a introduce spectatorul în misterul unor universuri suprarealiste (metafizice), care, respectiv, presupun și imagini adecvate, ce ar conferi peliculei un specific aparte, regizorii apelează adesea la posibilitățile filmului de animație. Astfel Alan Parker, în filmul său *Pink Floyd The Wall* (1982), combină filmările cu actori cu cele animate (animator Gerald Anthony Scarfe), în care se transferă lumea eroului principal Pink – amintirile, fanteziile, chipurile metafizice comunică stările personajului.

Cinematograful contemporan a acoperit toate zonele posibile și imposibile: de la călătoriile virtuale în antichitate până la un viitor nedeterminat, din centrul Pământului spre cele mai îndepărtate Galaxii. Un teritoriu ce încă rămâne o *terra incognita* este lumea stărilor interioare ale individului uman. În acest context, un loc aparte revine amintirilor, evoluând ca un element semnificativ în oglindirea vieții unor personalități. Și amintirile fac parte dintr-o realitate, depozitată și păstrată atât în memoria personală, cât și în cea colectivă, dar, cu trecerea timpului, expresivitatea lor se șterge, devenind tot mai pală, mai secvențială. Amintirile individuale tind să depășească povestea liniară, completând-o cu imagini abstracte, fie chiar de epocă, sau colaje din fotografii. Tehnologiile digitale și tehnicile de animație deschid posibilități de obținere a imaginilor în care se proiectează starea psihologică, spirituală a eroului. Sarcina regizorului se

complică atunci când protagonistul filmului este un om de artă, a cărui lume interioară, fanteziile și aspirațiile ancorate într-un imens spațiu cultural-simbolic – materializarea lui în dimensiune cinematografică – va fi susținut și de imaginile animate.

Semnificative devin amintirile animate din filmele regizorului Andrei Hrjanovski *Un motan și jumătate* (Полтора кома, 2002) și mai târziu în *O cameră și jumătate sau călătorie în patrie* (Полтора комнаты или сентиментальное путешествие на родину, 2009), ambele dedicate vieții și creației lui Iosif Brodski, unul dintre cei mai mari poeți ruși ai sec. XX. Călătoriile prin memoria poetului rus, emigrat în Franța, se construiesc prin combinarea secvențelor documentare cu cele jucate și cele animate, impunându-se drept o punte de legătură între imaginar și real, meditații și poezie, trecut și prezent. Andrei Hrjanovski, unul dintre cei mai semnificativi animatori ruși, a căror filme sunt o ancorare în cultura și arta universală, își propune să readucă pe ecran spiritualitatea unor personalități culturale (manuscrisele și schițele lui A.S. Pușkin, picturile lui Iulo Sooster, desenele lui Federico Fellini, muzica lui Alfred Schnittke etc.). Fiecare nou film al acestui regizor – plasat la interferența stilurilor și a genurilor – prezintă o investigație în structura formal-artistică a limbajului filmic. Începând cu citarea picturilor în filmul *Armonica de sticlă* (Стеклоянная гармоника, 1968), el ajunge la o nouă formă de operă cinematografică – o sinteză a secvențelor jucate, ce ocupă cea mai mare parte a filmului, cu câteva forme de animație, grafica de calculator, cronică, citate cinematografice prelucrate, filmări documentare etc. – compun o realitate pluridimensională. Or, această realitate nu este altceva decât o călătorie virtuală în timp și în memoria poetului, care trăiește stări diverse, legate de viața într-un stat ideologizat, de plecarea lui din țară, de meditațiile sale și, desigur, de creația sa.

Eseul cinematografic *Un motan și jumătate* (în anul 2004 s-a învrednicit de premiul NIKА și *Золотой Орел* pentru cel mai bun film de animație) se bazează pe animarea desenelor lui Brodski și fotografiile tatălui său, ce se referă la viața poetului de până la 1972, când este expulzat din țară. În centrul peliculei se află personalitatea lui I. Brodski și chipul motanului, un *alter ego* al poetului. Însăși comparația lui Brodski cu un motan (și jumătate) argumentează atât titlul filmului, cât și multiplele secvențe în care eroul se identifică cu un motan, iar imaginile realității trec în cele animate și invers. Acest joc al metamorfozelor de la imagini reale la cele animate conturează și sugerează universul pluridimensional al poetului.

Brodski se vede în chip de motan⁹ și încearcă, asemeni unui motan pe care puțin ce-l interesează ideologia sau politica, să se distanțeze de realitatea cotidiană și să se adâncească în universul creației.

Filmul *Un motan și jumătate* este un preambul, o pregătire pentru următorul lungmetraj dedicat lui Brodski – *O cameră și jumătate sau călătorie sentimentală în patrie*. O călătorie care n-a avut să se întâmple și s-a realizat doar în mod virtual: prin amintiri și imaginațiile autorului. Filmul depășește forma tradițională a narațiunii cronologice, iar imaginile devin o cardiografie a conștiinței umane, unde amintirile (fragmente din viață) apar din subconștient fără nici o logică și se amestecă cu visuri, cu imaginații, cu reflecții etc. Regizorul menționează că forma liberă de expunere a materialului a fost sugerată de însuși Brodski. „*Libertatea care a devenit un precept al vieții și creației poetului ne-a dictat abordarea conceptului. Mai întâi, aceasta trebuia să-și găsească reflectare în libertatea de construire și relatare a discursului*”¹⁰. Cele mai vii și semnificative momente din viață, amintirile ce țin de copilăria poetului, inclusiv, coșmarul cu Lenin, care-l surprinde în visurile sale și-l urmărește mereu... Montajul paralel al imaginii copilului care fuge și ale planurilor cu imaginea statuii lui Lenin din diverse unghiuri dau un efect surprinzător...

Unul dintre pilonii de bază, ce susțin atmosfera filmului, este dimensiunea jocului, raportată la imaginea motanului, considerat un *alter ego* al poetului. Anume motivul jocului conferă spontaneitate secvențelor animate (în desen sau marionetă plată) care sunt o prelungire organică a episoadelor jucate. Or, datorită convenționalismului său, animația „*atinge dimensiuni suplimentare, noi culori emotive la tot ce se întâmplă cu personajele acțiunii*”¹¹. Mulțimea de simboluri și metafore, inerente creației poetului, se află codificate în imaginile cinematografice animate. În peliculă periodic se revine la motivul orașului Leningrad ca la simbolul patriei, dar și al celui de leagăn al revoluției, simbol inoculat în conștiința omului din copilărie (este demonstrativ, în acest sens fragmentul din timpul lecțiilor), la imaginea apei (evident, a râului Neva) ca motiv al timpului ce se scurge, a peștișorului de aur, care sugerează un ideal de viață neatins. Încă un simbol, devenit într-o măsură oarecare și laitmotiv al filmului, este imaginea corbilor, care simbolizează sufletul părinților poetului. Corbii apar atât în imagini reale, cât și în imagini animate.

La fel, cum avangardiștii din prima jumătate a secolului al XX-lea treceau printr-o perioadă de căutări de noi formule stilistico-artistice pentru exprimarea lumii interioare a eroilor, așa și filmul de ani-

mație la începutul noului secol se afla în căutarea noii identități. Apariția tehnicilor moderne și ale tehnologiilor digitale au produs o întregă revoluție în limbajul audiovizual, inclusiv al celui animat, modificând direct și discursul ideatic. Modelele tradiționale ale conceptului ideatico-stilistic, derivate din caricatura de revistă, placatul de propagandă și fabula filosofică, cu timpul s-au consumat. Nu apare nimic deosebit ce ar surprinde prin originalitate și prospețime în domeniu. Deși, despre apariția unei tendințe în animație – cea a documentarului animat contemporan – a început să se vorbească din 2004, odată cu lansarea filmului *Ryan* (2004) al canadianului Chris Landreth, care propune o nouă formulă – cea a filmului de animație biografic –, dar adevărata explozie se va produce la Festivalul de la Cannes în 2008 cu *Vals cu Bashir* (Waltz with Bashir, 2008).

Filmul a bulversat conceptul clasic al filmului de nonficțiune, dar și al celui de film de animație prin îndrăzneala mesajului, a modalității și tehnicii de realizare. După cum a menționat și critica de specialitate: „*El actualizează animația. Iar documentarului îi dăruie posibilități nebănuite din punctul de vedere al libertății tehnice și al fanteziei. El transferă mărturiile reale în limbajul metaforelor. Cele mai puternice secvențe ale filmului – ideile alegorice sau parabolice vin să dezvăluie sensuri. Ochiul calului mort, inundat de muște – în profunzimea căruia se reflectă imaginea ostașului cu arma, care numai ce l-a omorât...*”¹². Ari Folman propune în *Vals cu Bashir* o călătorie prin memoria individuală și cea colectivă. Astfel tema memoriei devine una centrală. Regizorul se încadrează într-o cercetare psihologică a fenomenului. El nu-și poate aminti într-un mod cronologic despre trăirea războiului, dar îl simte mereu prin unul și același vis. După întâlnirea cu cei nouă combatanți (persoane reale, introduse cu titre ca în filmul documentar), care își relatează amintirile din timpul războiului, eroul își va recăpăta treptat memoria. Iar odată cu re-venirea amintirilor, care are loc în timp ce ultimul fost soldat îi povestește despre măcelul din Beirut, unde au fost omorâți tineri și copii, imaginile filmului revin la real. Regizorul izraelian refuză formatul tradițional al filmului documentar, pentru a avea posibilitatea realizării unor alte generalizări artistice. Pentru a reflecta evenimentele din trecut, evenimente exprimate pe parcurs prin viziunea personală a foștilor ostași, prin trăirile lor psihice, prin emoții, prin stări de spirit, A. Folman a transformat materialul video cu oameni reali prin metoda rotoscopiei în animație. Acest proces este deosebit de bine argumentat. Autorul a comentat alegerea sa la Festivalul de la Cannes: „*Aceasta mi-a*

oferit libertatea indispensabilă în căutările artistice, la fel și posibilitatea de-a îmbina și suprapune faptele vieții reale cu perceperea lumii de către eroi”¹³. Atunci când se revine la filmările reale, amintirile se vor derula în special într-o gamă monocromă (alb-negru sau negru-galben). Deși rotoscopia¹⁴ nu este prea acceptată de critica de specialitate ca ceva ingenios, Anri Folman pornește anume de la această metodă pentru a căuta între imaginile realului și cele ale oniricului.

Îi dăm dreptate criticului Larisa Maliukova, care analizează și argumentează alegerea stilistică a regizorului: „*Dacă Folman ar fi făcut un film documentar în stilul demascator al documentarelor lui Michael Moore, filmul n-ar fi devenit eveniment. Cu ajutorul personificării, regizorul intensifică nivelul emotiv al peliculei, amestecă faptele reale cu cele imaginare, viziibilul cu halucinațiile și coșmarurile nocturne*”¹⁵.

Deși noua modalitate de reprezentare a realității a făcut mare zarvă în lumea cinematografului, critica a fost rezervată în aprecieri. Or, conceptul stilistico-estetic al filmului lui Folman a fost preluat și dezvoltat în alte producții, înscrise la capitolul documentar de animație. Peste un an, în concursul Festivalului de la Annecy s-a lansat un nou film – *Robii* (Slaves, 2008) în regia lui David Aronowitsch și Hanna Heilborn – care a luat Premiul Mare. Pelicula prezintă mărturia a doi copii de culoare din Sudan, care povestesc despre calvarul prin care au trecut, începând din ziua când au fost furăți împreună cu părinții, apoi uciderea părinților, munca etc. Filmul este structurat în formă de interviu, combinat cu imaginile vieții acestor victime ale guvernului din Sudanul de sud, unde războiul civil continuă de mai bine de 20 ani.

O altă formă de amintire ne prezintă regizoarea Anca Damian în filmul *Crucic – drumul spre dincolo* (2011). Coproducția româno-polonă a marcat o nouă etapă în evoluția filmului de animație român. Este primul film de lungmetraj de animație realizat în România după o perioadă de repaus de 22 de ani și care, în scurt timp, a reușit să culeagă aplauze, dar și premii la diverse foruri cinematografice, printre care cel mai prestigios e, totuși, Premiul *Pentru cel mai bun film de lungmetraj* la Festivalul de Animație de la Annecy.

Anca Damian, care pe parcursul activității sale a realizat filme documentare și de ficțiune, a construit filmul despre *Crucic*, pe de o parte, ca o călătorie, pornind de la metafora drumului și ca un monolog din lumea de dincolo, pe de altă parte. Eroul povestește (voce versiune română actorul Vlad Ivanov) despre copilăria sa, despre viața în România după revoluția din 1989, despre plecarea peste hotare la muncă, despre închisoare etc.

Filmul s-a aflat în vizorul criticii, care a încercat să găsească tangențe cu filmul noului cinema românesc: „Regizoarea Anca Damian, deși a ales modalitatea de redare a mesajului prin animație, în structura și dramaturgia filmului s-a bazat pe modalitățile artistice caracteristice noului val al filmului de ficțiune românesc, așa încât involuntar reapar în memorie filmele românești din primul deceniu al noului secol și, în primul rând, Moartea domnului Lazărescu, câștigătorul premiului la Festivalul de la Cannes, 2005 la categoria Un Certain Regard (...) Spre acest efect tinde și Damian: ea introduce în film narațiunea de la persoana întâi și descrie în detalii, viața și moartea lui Crulic, provocând auditoriul la emoții și la revoltă sinceră împotriva sistemului, care nu știe prețul vieții omenești”¹⁶.

În centrul filmului se află drama omului contemporan, aruncat în valurile vieții, gonit din țară de probleme sociale, singur, neajutorat și nesușinit de nimeni. Istoria este povestită de la persoana întâi, spre deosebire de peliculele anterioare, aici eroul privește și își analizează viața de la distanță, dintr-o altă dimensiune – cea de dincolo de viață. Crulic e la fel memorie, dar o memorie a trecutului prin prezent. E un procedeu mai puțin întâlnit, dar în cazul de față produce un efect cutremurător. Chiar și tehnicile de animare ale imaginilor se pretează adecvat mesajului, decât ar fi dat niște imagini reale mai mult sau mai puțin abstracte (capete vorbitoare), care ar fi ilustrat amintirile eroului.

Spectatorul este invitat într-o călătorie prin drumurile vieții unui destin concret, care începe odată cu moartea lui. Această răsturnare de situație se află la baza dramaturgiei. Un rol determinativ îl are jurnalul său. Astfel încât viața lui Crulic este restituită în baza documentelor reale, în special, a agendei cu notițe ce apar în film la nivel de imagine, dar și de mesaj, fiind urmată fără nici o schimbare. Anca Damian, care este și autoarea scenariului și a textului, comentează într-un interviu acordat revistei virtuale *Animatorgraf.ru*: „... în materialul factologic n-am schimbat nimic, nici un detaliu. Eu le-am conferit doar o anumită formă. De exemplu, în însemnările lui era data de 31 noiembrie și așa am lăsat-o în film. O dată care nu există”¹⁷.

Pelicula nu-și propune doar o simplă reconstituire a biografiei românului Claudiu Crulic, învinuit de furt și închis într-o pușcărie din Polonia, ci e mai mult o radiografie a vieții contemporane, e un reproș adus statului și legilor care nu presupun o stabilitate, un cadru economic-social și politic decent, unde omul s-ar simți protejat, or el se află mereu lovit de săgețile economice și politice, dar și de indiferența societății.

În procesul de realizare a filmului au fost utilizate în mod creativ mai multe tehnici de animație – desenul, pictura, colajul, stop-motion, inclusiv cadre

documentare, care-i conferă peliculei un stil inedit. Sugestive în acest context par a fi și imaginile realității ce au evidențiat impactul cu realitatea. Regizoarea argumentează includerea secvențelor documentare de la sfârșitul filmului astfel: „*Fragmente din emisiuni TV și reportaje din buletinele informative ale TVR au fost incluse exclusiv pentru ca să nu mi se reproșeze că nu prezint oamenii din perspectivă pozitivă*”. Cardiograma vieții și a morții lui Claudiu Crulic conturează în mod evident nu doar problematica actuală, ci și chipul noii animații românești, ce se include în tendințele celei contemporane.

Or, referitor la conceptul de film documentar Anca Damian are teoria sa: „*Eu cred că film pur documentar nu există. Numai prezența camerei de acum schimbă total situația din jur. Și prezența omului alături de camera de luat vederi de asemenea aduce modificări. Nemaivorbind, că operatorul filmează dintr-un anumit punct de vedere, într-un loc anumit, sub un unghi și toate acestea au fost alese de cineva. Apoi are loc montajul, textul, muzica... Acestea nu mai redau realitatea în forma sa pură. Și la nivel de subconștient aici apare și conflictul. Astfel încât imaginile pe de o parte sunt reflectarea realității, pe de altă parte nu, doar ceea ce regizorul consideră realitate. Atunci când pe aceste imagini ale realității sunt suprapuse straturi artistice, ele devin exprimări mai sincere. Filmul încețoază de a pretinde la ceea ce în realitate nu există*”¹⁸.

Filmul *Crulic* a provocat interes nu doar din perspectiva valorificării unui subiect actual, ci și din cea a noii viziuni asupra problemelor realității, expuse prin mijloacele și tehnicile filmului de animație într-o modalitate originală. Pelicula s-a inclus în aria noului gen – așa-numitului documentar de animație – făcând față noului val al filmului românesc.

Pe parcursul timpului, filmul de animație s-a impus și ca o modalitate de exprimare a celor mai progresiste idei (inclusiv politice), care le-a permis cineaștilor de a-și expune mai voalat conceptele social-politice. În prezent, animația își asumă și altă funcție – cea a unei imagine-mască, după care se ascunde cel care își relatează istoria sa adevărată. Astfel încât „documentarul de animație se transformă într-un spațiu al mărturisirii, permițând să fie sonorizate cele mai intime gânduri, să spui ceea ce este neplăcut (...) sau despre ceea ce poate să complice viața și să producă probleme”¹⁹.

O modalitate de a aduce mărturisirea pe ecran este utilizarea vocii persoanelor (imprimări reale, interviuri, discuții etc.). Pentru prima dată un astfel de experiment inițiază Nick Park în pelicula *Creature Comfort* (1989): interviurile realizate în diverse localități ale Marii Britanii, pe cele mai diverse probleme sociale, sunt montate în contrapunct cu imaginile animate. Astfel, diverse animale din plastilină, aflate

într-o grădină zoologică, *povestesc* despre condițiile de viață, despre dificultățile și nemulțumirile lor.

După *Creature Comforts*, menționat cu premiul Oscar, au urmat o serie de alte filme de animație în baza mărturisirilor reale, precum *I met Walrus* (2010) a regizorului Josh Raskin, *Robii* (Slaves, 2008) în regia lui David Aronowitsch și Hanna Heilborn, *Vocile copiilor* (2011), regia Jairo Carrillo și altele. Realitatea devine nu doar un motiv de inspirație, un teren de valorificare, dar și material de animare. Astfel încât, animația dispune de diverse tehnici de prelucrare și transformare a imaginii reale.

Filmele menționate demonstrează ingeniozitatea cu care cineaștii exploatează imprimările audio – interviurile cu oameni concreți. În pelicula *I met Walrus* la bază s-a aflat un interviu luat încă în anul 1969 de către Jerry Levitan, un tânăr fan al lui Jonh Lennon, în perioada turneului său în America. Discuția, înregistrată pe banda de magnetofon, s-a axat pe problemele societății, ale păcii și războiului, ale artistului și creației sale, probleme actuale și azi. Peste 40 de ani, Levitan îi propune regizorului Josh Raskin să creeze un film, ce ar re-actualiza evenimentul din trecut. Interesantă este realizarea peliculei prin metoda animației de calculator și, anume, a graficii vectoriale, unde fiecare cuvânt rostit, ca într-o cascadă, se materializează în imagini. Or, în marea majoritate, imaginile ce se perindă devin simboluri și metafore încadrate în demersul artistic al filmului. Vocea lui Lennon este reactualizată în film, devenind un mesaj artistic semnificativ pentru noile generații de tineri.

Călătoriile în timp și încercările de a reconstitui o realitate demult uitată tot mai insistent sunt valorificate în creația regizorilor. Animația deschide noi perspective în dezvoltarea filmului documentar. În ultimul timp, printre genurile consacrate se înscrie docu-drama, la care tot mai des apelează cineaștii documentariști și unde fragmentele jucate de actori înlocuiesc imaginile documentare, re-aducând atmosfera și evenimentul demult parcurs. În acest caz, cu mult mai sugestive sunt imaginile animate, prezentând o animație a unor fotografii de epocă sau a unor secvențe de arhivă, care completează acțiunea filmului.

Perspectivile acestor debuturi sunt promițătoare. Noul cinematograf vorbește de acum într-un alt limbaj, într-un limbaj sintetic, în care-și găsește locul său inerent cele mai diverse arte. Căci după cum menționa teoreticianul rus Semeon Freilih, „animația este astăzi un poligon pentru alte arte”²⁰. E un teren fertil pentru experimente din cele mai avangardiste, suprarealiste chiar și realiste. Pentru creatori, animația este un fenomen aparte, ce va fi valorificat sub diverse aspecte stilistice, tehnici și metode de animare, sub diverse concepte ideatice. Un pas important de acum a fost efectuat în direcția valorificării documentarului de animație. Este o nouă viziune de a concepe lumea, dar și forme inedite de a încorpora realitatea stărilor de spirit.

Astfel, redarea universului interior cu gama sa multidimensională de aspecte a devenit o caracteristică a cinematografului contemporan de animație.

Referințe bibliografice și note:

¹ Виноградов, В.. *Стилевые направления французского кинематографа*. Москва: Канон+ РООИ, Реабилитация, 2010, p. 52.

² Idem, p. 274.

³ Bron, Simelia. *A opta artă?* București: Meridiane, 1976, p. 13.

⁴ Кривуля, Н.Г.. *Аниматология: Эволюция мировых аниматографий в 2-х частях. Часть 1*. Москва: КЭА АМЕТИСТ, 2012, стр. 242.

⁵ Виноградов, В.. *Op. cit.*, p. 51.

⁶ Ibidem.

⁷ Кривуля, Н.Г.. *Аниматология. Часть 1*, стр. 238.

⁸ Кривуля, Н.Г.. *Op. cit.*, стр. 237.

⁹ Андрей Хржановский. *В сторону фильма*. In: *Искусство кино*, № 5, май, 2009. «Раз наш поэт представляет себя в образе кота, странно было бы подумать, что он не окружил в своем воображении обществом себе подобных. И всюду он окружен такими же, как он, котами – любителями поэзии...».

¹⁰ Ibidem.

¹¹ Ibidem.

¹² Малюкова, Лариса. *Методом «эклера»*. In: *Искусство кино*, Nr. 7, 2008.

¹³ Folman A. într-un interviu la Cannes (16.05.2008).

¹⁴ Rotoscopia este la origine o tehnică de animație creată de Dave și Max Fleischer în anul 1914 și constă în a transforma o scenă filmată într-un desen animat. Ea permite obținerea de animații mai fluide și mai naturale. Acest procedeu este foarte mult utilizat în animația *Seigneur des Anneaux*, realizată de Ralph Bakshi.

¹⁵ Малюкова, Лариса. *Op. cit.*

¹⁶ Дамиан, Анка. *Когда изменится общество*. In: *Аниматограф.ру*

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ Кривуля, Н.Г.. *Op. cit.*, p. 349.

²⁰ Фрейлих, С.. *Теория кино: от Эйзенштейна до Тарковского*. Москва: Искусство, 1992, с. 145.

Clasificarea documentarelor de televiziune: un subiect deschis

Rezumat

Clasificarea documentarelor de televiziune: un subiect deschis

Tentativa de a realiza o tipologie a documentarului TV ne-a sugerat ideea de a lărgi aria de investigare a acestui produs, ținând cont de fenomenul hibridizării în cadrul comunicării audiovizuale postmoderne, precum și de aportul *new media* la configurarea structurilor audiovizuale de factură documentară. De fapt, în era comunicării generalizate, economia mass-media și tehnicile marketingului impun o nouă abordare a acestui gen de televiziune.

În operațiunea de tipologizare a documentarului TV am luat în calcul viziunile tradiționale asupra subiectului în cauză, care au ca punct de plecare similitudinile și diferențele dintre documentarul cinematografic și cel de televiziune. „Schimbarea la față” a filmului documentar în contextul revoluției digitale, când conceptul de interactivitate promovat de noile media câștigă tot mai mult teren, ne-a determinat să utilizăm și alte criterii de departajare a producțiilor de nonfictiune, venind cu exemplele de rigoare: documentarul *Life in a Day (O zi din viață)*, în primul rând.

Transformările pe care le-a suferit acest gen/format TV denotă o adaptare a produselor de natură documentată (și nu numai) la publicul-țintă, care adesea este refractar la documentarele cu o structură mai complexă, bazată pe anumite dimensiuni intertextuale, dând prioritate mesajelor ușor de reținut, transmise într-un limbaj audiovizual cât mai simplu și atractiv. Cum arată numeroși cercetători, calitatea informației pierde teren în fața impactului vizual, iar documentarul de televiziune se pliază pe aceste noi reguli, în tendința sa de a supraviețui pe o piață mediatică tot mai aservită divertismentului facil.

Cuvinte-cheie: documentar de televiziune, tipologie, fenomen de hibridizare, gen/format TV, new media.

Summary

Classification of TV documentaries: an open subject

The attempt to create a TV documentary typology suggested to us the idea of broadening this product's investigation area, taking into account the phenomenon of hybridization within postmodern audiovisual communication, as well as *new media*'s contribution to the configuration of the documentary audiovisual structures. In fact, in an era of generalized communication, media economy and marketing techniques impose a new approach when dealing with this TV genre.

We also considered traditional views on the matter of TV documentary typology, which have as a starting point the similarities and differences between film documentary and TV documentary. Film documentary's transformation in the context of the digital revolution, when the concept of interactivity promoted by new media is gaining ground fast, has forced us to also use additional criteria of assessing non-fiction productions, with examples included: the documentary film *Life in a Day* being first among them.

The transformations undergone by this TV genre/format denote an adaptation of the documentary products (and not only them) to the target audience, often refractory to those documentaries having a more complex structure, based on certain intertextual dimensions, giving higher priority to catchy messages transmitted in an audiovisual language as simple and attractive as possible. As shown by many researchers, information quality loses ground to the visual impact, and TV documentary takes these new rules to heart, intent on surviving in a media market increasingly subservient to light entertainment.

Keywords: TV documentary, typology, phenomenon of hybridization, TV genre/format, new media.

*În cinematografie regizorul este Dumnezeu;
în filmele documentare Dumnezeu este regizor.*

(Alfred Hitchcock)

Filmul documentar de televiziune s-a impus în rândul publicului cinefil, în primul rând, prin potențialul de sugestie al imaginilor vizuale, dar și prin calitățile expresive ale artei milenare a dialogului. Documentarul TV are mai totdeauna în vizor un referent din realitatea obiectivă. Nu este vorba de o reproducere fidelă, imparțială a evenimentului ori subiectului transpus în limbaj audiovizual, ci de un *act intențional*, mai mult sau mai puțin subiectiv, în funcție de atitudinea realizatorilor față de tema în cauză.

Altfel zis, există nenumărate posibilități de a capta *realitatea brută* și a combina demersul publicistic cu cel de sorginte vizuală. De aici, imposibilitatea identificării unei tipologii de natură ideală sau universală, capabilă să circumscrie multitudinea formulelor de compoziție utilizate în acest domeniu foarte dinamic al creației audiovizuale. Ne confruntăm și în cazul respectiv cu cele mai diverse tipologii (unele preluate direct din arta cinematografică, altele punând în ecuație achiziții din teoria genurilor literare și practica jurnalistică).

O primă clasificare pornește tocmai de la proporțiile de material publicistic și substanță cinematografică, care se regăsesc în materialele de factură documentară¹. Trebuie spus, la modul tranșant, că nici un film documentar nu conține în cantități egale aceste elemente. Are câștig de cauză fie viziunea poetică asupra subiectului referențial, fie perspectiva reportericească, cu alte cuvinte predomină ori arta cinematografică, ori jurnalismul propriu-zis. Astfel, ținând cont de „amestecul” de jurnalism și cinematografie din conținutul documentarelor, ele se împart în *documentar cinematografic*, *documentar tematic* și *documentar de știri* (*news documentary*).

Prima categorie – documentarul cinematografic (artistic) mizează pe valorile expresive ale metaforei cinematografice și pe virtuțile creatoare ale montajului. În structura acestui tip de documentar contează enorm încărcătura emoțională a imaginilor, pe când informațiile sunt lăsate oarecum în planul al doilea și au un rol mai mult complementar.

Documentarul tematic este produsul mediatic numărul unu al televiziunilor specializate (de nișă), precum ar fi *Viasat History* sau *Discovery Channel*, *Animal Planet* sau *National Geographic*. Subiectele abordate în aceste filme documentare se referă, de

obicei, la activitățile obișnuite ale oamenilor, descoperirile științifice de răsunet, viața animalelor din diferite zone ale globului sau unele pagini misterioase din zbuciumata istorie universală... Cum scrie, pertinent, cercetătoarea Oana Iacob: „A prezenta spectacolul vieții într-un mod atractiv și totodată informativ este ceea ce urmăresc toți realizatorii documentarelor tematice”².

Pe continentul nord-american (SUA) s-a încetățenit documentarul de știri (*news documentary*), o formulă care utilizează tehnicile reportajului, de dimensiuni mai ample și comportă un caracter investigativ. Acest tip de documentar este conceput, de multe ori, sub formă de serial. În 1951 a fost difuzată prima serie de *news documentary* la CBS Television, cu titlul *See It Now* (*Vezi asta acum*), realizată de celebrul jurnalist Edward R. Murrow.

O producție antologică pentru istoria televiziunii avea să devină serialul documentar *Person to person*, în care Edward R. Murrow l-a „desființat politic”, literalmente, pe senatorul Joseph McCarthy, un personaj sinistru care a inițiat așa-zisa „vânătoare de vrăjitoare” (anii '50 ai sec. XX) împotriva americanilor bănuți de convingeri de stânga... Să reținem mesajul legendarului jurnalist dintr-un *speech* ținut în 1958: „Fără onoare, fără onestitate, fără inteligență (de ambele părți ale ecranului), televizorul nu înseamnă decât sârme și lumini într-o cutie”³.

Din rațiuni didactice, probabil, unii autori delimitează documentarele în funcție de domeniul la care se referă un produs audiovizual sau altul: politic, social, economic, sportiv, monden etc. În ce ne privește, credem că această departajare este una formală, pentru că nu implică chestiuni de natură ontologică din teoria și practica documentarului de televiziune. Și încă ceva: un bun realizator de film documentar va aduce în prim-plan faptele care să aibă un impact social larg asupra publicului, indiferent de domeniul abordat, astfel încât coordonatele tematice să vizeze, în primul rând, interesul uman și un discurs audiovizual cât mai consistent.

O clasificare mult mai operațională se raportează la următoarele categorii: *documentarul portret*, *documentarul de problemă* (problematic), *documentarul istoric* (reconstrucția cinematografică a unor evenimente de anvergură din istoria mai veche sau recentă a lumii), *documentarul dosar* (fișa completă

– la „zi” – a unei teme de importanță majoră)⁴. Și totuși, există producții televizuale în care formatele nominalizate pot avea numeroase puncte de interferență.

Spre exemplu, documentarul *Piața Universității – România* (72 min.), o peliculă de Stere Gulea, Vivi Drăgan Vasile și Sorin Ilieșiu (producător: Lucian Pintilie; „Premiu pentru film-eveniment” – Festivalul filmului, Costinești 1991), apărut pe micile ecrane abia în 2004, se prezintă, în fond, ca un documentar de montaj. Dar în structura acestui film pot fi regăsite multe caracteristici ale documentarului istoric și documentarului dosar, ba chiar însemnele unui documentar de problemă. Filmul a fost realizat în cadrul Studioului de creație cinematografică al Ministerului Culturii din România, însă au fost preluate multe materiale ale Televiziunii Române, precum și ale unor televiziuni străine: RAI DUE, ANTENNE DEUX, CANAL CINQUE ș.a. În genericul de sfârșit realizatorii își cer scuzele de rigoare pentru calitatea tehnică a unor imagini și sunete, deoarece sursele folosite au fost, de multe ori, casete realizate de amatori.

S-a mai spus că această producție este un „documentar fără documentariști”, fiind realizată de niște cineaști a căror carieră cinematografică este axată, în principal, pe filme de ficțiune. O explicație judicioasă a venit din partea regizorului Stere Gulea: „Când apar evenimente majore în viața unei țări, a unui popor, deși nu suntem documentariști, ci ne-am exersat – cât ne-am exersat – în filmul de ficțiune, mi se pare că astfel de momente trebuie imprimare pe peliculă fără a mai ține seama de specializarea pe care o avem. Istoria are nevoie de elucidarea unor evenimente de răscruce, controversate, are nevoie de documente. Înainte de orice cred că acest film este un document. Poate stârni reacții pro și contra, dar el rămâne un document”⁵.

Cineastul și profesorul universitar Ion Bucheru mai propune o clasificare în funcție de modalitatea de realizare a documentarului TV, delimitând câteva forme⁶:

1. *Documentarul obișnuit* (prezent în programul de tip magazin – emisiunea-complexă – *Teleenciclopedia* de la TVR) este rodul unei echipe TV care filmează și montează o narațiune audiovizuală despre un subiect incitant, cu un comentariu din *off*.

Autorul pune în circuit un binom mai puțin academic – „documentar obișnuit” – susceptibil să creeze anumite ambiguități prin întrebări de felul „Este vorba totuși de un documentar sau, mai degrabă, de un reportaj mai complex?”, deși dânsul

invocă cunoscutul program *Teleenciclopedia* – un brand al Televiziunii Române. În paranteze fie spus, este cea mai longevivă emisiune a postului național de televiziune din România: prima ediție a fost difuzată la 21 aprilie 1965. În cadrul *Teleenciclopediei* sunt prezentate documentare cu subiecte diverse (natură, știință, tehnologie, civilizații dispărute, sănătate etc.), cele mai multe dintre produsele respective fiind achiziționate de la BBC. Menținerea unei cote înalte de popularitate a emisiunii se datorează și contribuției deosebite a vocilor din *off*, între comentatorii care au lucrat sau lucrează pentru *Teleenciclopedia* numărându-se multe personalități de marcă: Adela Mărculescu, Silviu Stănculescu, Traian Stănescu, Ion Caramitru, Sanda Țăranu, Florian Pittiș, Irina Petrescu, Lucia Mureșan, Petru Mărgineanu ș.a. Se spune că posesorii „vocilor-vedetă” erau, deseori, opriți în plină stradă de admiratori. Astfel, actorului și cântărețului Florian Pittiș cineva i-a strigat: „Să trăiți, domnule Pittiș! V-am văzut vocea la televizor, la *Teleenciclopedia*!”⁷.

2. *Documentarul de montaj* – o specie de documentar televizual sau cinematografic care, în temei, nu presupune filmări noi, ci sunt utilizate imagini de arhivă.

Istoricii celei de a șaptea arte consideră că cel mai remarcabil exemplu de film de montaj este pelicula *Adevărata față a fascismului* (*Обыкновенный фашизм* – 1965) de Mihail Romm. Utilizând un imens material cinematografic de arhivă, filmul este o veritabilă reconstituire istorică a nazismului german și a fascismului italian. Mizând pe expresivitatea imaginilor de arhivă și pe posibilitățile practic nelimitate ale montajului asociativ, marele regizor rus scoate în evidență mecanismul interior care a dus la nașterea și proliferarea fenomenului respectiv. Astfel, mesajul acestui documentar capătă forma unui pătimaș avertisment împotriva neonazismului (și nu numai).

Uneori, când materialul preexistent nu acoperă anumite aspecte, domeniile sau segmente cronologice ale subiectului tratat, se poate filma iconografie de completare și, mai ales, se pot filma interviuri cu persoane în video-sincron, oameni care – prin calitatea de martori, participanți sau buni cunosători ai unui eveniment sau fenomen – pot suplini absența imaginii-document. În acest context, un documentar de montaj memorabil este filmul *Copiii decretului* al regizorului român Florin Iepan, prezentat în premieră absolută în 2005 (TVR).

3. *Documentarul artistic* reprezintă formatul de televiziune care în procesul de concepere și elaborare

se orientează preponderent spre statutul și calitățile filmului documentar consacrat de cinematografie.

În documentarul artistic *Aria* (2004), purtând semnătura cineaștilor Dumitru Olărescu (scenariu) și Vlad Druck (regie & imagine, grafică, montaj), protagonistă e marea noastră cântăreață Maria Cebotari. Acest documentar are o structură polifonică, mai rar întâlnită în filmul de nonficțiune, fiind semnificativ din mai multe puncte de vedere: al construcției artistice inedite (procedeele compoziționale originale din scenariu, calitatea soluțiilor regizorale), în planul limbajului audiovizual, al revigorării resurselor vizuale disponibile (fotografii de epocă, secvențe filmice) în documentarul de montaj, utilizând noile tehnici media. De fapt, aducând vorba despre noile tehnologii informaționale, am dorit să accentuăm că prin calitățile sale artistice și tehnice remarcabile, documentarul *Aria* poate fi trecut depotrivă în palmaresul a două arte: cinematografică și televizuală.

Tipologiile despre care am adus vorba până acum au fost „legitimate estetic” într-o perioadă când începuturile revoluției digitale nu erau chiar atât de sesizabile, de aceea, clasificările respective sunt tributare, în bună măsură, abordărilor tradiționale ale documentarului TV. În plus, procesul de comercializare a culturii audiovizuale încă nu căpătase proporțiile actuale.

O viziune originală asupra filmului documentar, de dată relativ recentă, aparține cercetătoarei ruse E.A. Manskova⁸. În primul rând, subscriem la aserțiunea autoarei că până la ora actuală nu există o încadrare conceptuală univocă a filmului documentar, în virtutea faptului că structura lui audiovizuală este una foarte complexă și nu poate fi raportată exclusiv la demersul publicistic sau numai la arta cinematografică. În documentarul de televiziune diferitele straturi ale realității se întretaie cu diversitatea discursului cultural, materialul de ficțiune se intersectează cu cel de nonficțiune (există posibilitatea utilizării concomitente a cronicii cinematografice și a unor fragmente de filme artistice).

Stabilind statutul sociocultural al produselor documentare contemporane între cele două limite ale paradigmei *elitar – de masă*, operând distincțiile de rigoare între conceptele de *gen* și *format*, evidențiind marea influență a esteticii *trash* asupra documentarului contemporan (exemplele sunt preluate din cadrul posturilor de televiziune rusești *Pervâi kanal* și *NTV*), cercetătoarea crede că liniile de demarcare ale producțiilor documentare de azi sunt trasate de documentarul de autor, filmul documen-

tar de festival și produsul documentar TV care respectă rigorile unui format (set de convenții prin care sunt stabilite „regulile jocului”).

Nu vom trece în revistă fiecare specie care, mai mult sau mai puțin, se înscrie în domeniile menționate mai sus, ci ne vom referi la două formate televizuale despre care nu s-a prea vorbit în spațiul nostru mediatic – nici în presa scrisă sau audiovizuală, nici în revistele de specialitate: *docudrama* și așa-zisul *film pseudo-documentar (mockumentary)*.

Tipul de produse audiovizuale în care narațiunea se bazează pe fapte absolut autentice (evenimente, oameni, fenomene), fiind folosite materiale documentare (fotografii, secvențe video, imagini cinematografice) în combinație cu reconstituiri jucate de actori, se legitimează sub denumirea *docudramă (drama-documentary)*. Formatul respectiv a luat ființă la începutul anilor '60 ai secolului XX în cadrul postului de televiziune BBC. Transpunerea în imagini televizuale a unor evenimente istorice sau sociale complexe ne determină să receptăm cu mai multă sensibilitate conținutul de idei al acestora. Din păcate, este foarte greu să exemplificăm prezența acestor mesaje pe piața noastră mediatică. Unii telespectatori ar fi tentați să includă în acest compartiment miniserialul *17 clipe ale unei primăveri*. Însă în această producție serială de succes realizatorii prea dau frâu liber fanteziei, filmul urmând a fi clasat la limita dintre documentar și ficțiune.

Mockumentary (sau filmul pseudo-documentar) este genul cinematografic și de televiziune, menit să ne inducă iluzia că urmărim o poveste autentică, absolut reală, fiind folosite, în acest sens, metode și tehnici speciale de înregistrare a imaginilor, cu toate că ceea ce ne oferă marele sau micul ecran este, de regulă, rodul imaginației realizatorilor. Adeseori, mockumentarul utilizează codurile filmului documentar într-o cheie ironică, astfel încât să ia în derâdere naivitatea telespectatorilor care cred, fără nici un fel de discernământ, în autenticitatea imaginilor audiovizuale.

Docudrama și pseudo-documentarul, ca produse ale comunicării de masă, aparținând culturii *mainstream*, în bună măsură, au intensificat fenomenul de erodare a genurilor audiovizuale „canonice”, de natură tradițională, provocând dispariția hotarelor dintre filmele de ficțiune și cele de nonficțiune, alimentând chiar și o serie întregă de confuzii. Drept exemple edificatoare din spațiul audiovizual rusesc, am putea invoca seriilele *Școala (Школа)* și *Puștani adevărați (Реальные пацаны)*, ambele prezentate în premieră în 2010 de posturile de te-

leviziune *Pervâi kanal* și *TNT*. Cine dorește să se documenteze mai profund asupra filmului pseudo-documentar, îi sugerăm să consulte două surse, una dintre care poate fi lecturată și în variantă online⁹.

Vom apela încă la un criteriu de departajare a documentarelor de televiziune care, acum 2-3 decenii, ar fi fost considerat unul insignifiant și, deci, neglijabil – este vorba despre suportul tehnologic utilizat de realizatori în captarea imaginilor unei realități tot mai diversificate și mai complexe. În acest sens, distingem câteva categorii de documentar:

- a) *Documentar pe suport tradițional* (peliculă de 16 mm sau de 35 mm);
- b) *Documentar video* (pe suport magnetic care eludează operațiunea de dezvoltare chimică, înregistrând direct imaginea și sunetul);
- c) *Documentar în format digital* (pe suport numeric);
- d) *Veb-documentarul interactiv sau documentarul „live“* (specia de film care ia naștere în zona de intersecție a documentarului cu *new media* și Internetul).

Actualmente, în contextul proliferării noilor media, s-au adevărit previziunile geniale ale cercetătorului canadian Marshall McLuhan, cel care a lansat în lucrările sale, într-un stil provocator, numeroase aserțiuni paradoxale, unele dintre ele devenite celebre – *The medium is the message* (Medium-ul este mesajul) sau într-o variantă mai detaliată: esențial în comunicare nu este discursul, ci chiar mijlocul de comunicare, performanțele lui tehnologice...

Cunoscutul critic și estetician elvețian René Berger scria, într-un eseu de o mare bogăție și densitate ideatică, că putem gândi orice despre teoriile lui M. McLuhan, însă postulatul de mai sus se verifică zilnic: „Niciodată informația nu se reduce la o transmisie pur și simplu: ziarul, revista, radioul, cinematograful, televizorul constituie fiecare imagini diferite ale realității – chiar realități diferite – fiecare mediu având simultan o organizare, mijloace și o activitate care-i sunt proprii”¹⁰. În literatura sovietică de specialitate „determinismul tehnologic” al lui Marshall McLuhan a fost atacat vehement. Abia în perioada restructurării gorbacioviste specialiștii în comunicarea mediatică și-au schimbat optica asupra ideilor emise de gânditorul canadian, afirmând tranșant că negarea absolută a acestui enunț a fost o greșeală, că unul din factorii esențiali ai schimbării culturale și artistice este condiționat de tehnologia comunicării.

Astfel, accesul la noile media a permis realizarea unui grandios proiect cinematografic, unic în felul său: un documentar alcătuit din imaginile sur-

prinse de cineștii amatori din întreaga lume într-o singură zi – 24 iulie 2010. A fost o nemaîntâlnită provocare: să le adresezi oamenilor de pe Terra o întrebare despre felul cum își trăiesc viața anume în ziua respectivă a anului. Documentarul a fost intitulat simplu, nepretențios, în consens cu scopul urmărit: *Life in a Day* (*O zi din viață*). Circa 88.000 de oameni, utilizatori ai site-ului YouTube din toate colțurile lumii, au răspuns la acest îndemn insolit. În final, au fost însumate 4.500 de ore de filmare din 192 de țări.

Acest amplu material a fost preluat de regizorul Kevin Macdonald, deținător al premiilor Oscar și BAFTA, care l-a transformat într-un documentar de aproape 95 de minute, din semantica căruia putem înțelege ce înseamnă să fii om în zilele noastre. Ca eveniment mediatic de dimensiuni globale, producția a fost difuzată în premieră *live* pe youtube.com/lifeinaday, la 27 ianuarie 2011, fiind subtitrat în 25 de limbi. Regizorul Kevin Macdonald a lucrat timp de șapte luni la acest documentar: „Întotdeauna am vrut să ofer publicului ceva nou, ceva ce nu s-a mai văzut până acum. Și, bineînțeles, să experimentez și eu ceva nou”¹¹.

Cel mai neobișnuit aspect al proiectului ține de faptul că filmul se constituie dintr-o multitudine de conținuturi video, furnizate de niște oameni pentru care arta cinematografică este – în cel mai fericit caz – o pasiune, dincolo de orice veleități profesionale. Însă progresul tehnologic a democratizat enorm cea de-a șaptea artă și a diminuat diferențele dintre realizatorii amatori și cei profesioniști. Și totuși, dacă nu exista Internetul, filmul ar fi rămas într-o agendă de bune intenții. Iar realizarea lui se datorează unui parteneriat între YouTube, Ridley Scott Associates și LG electronics, consemnat în ziua de 6 iulie 2010, când utilizatorii de Net au fost rugați să expedieze secvențe video, dâșii (și cei dragi lor) având misiunea să fie autorii și protagoniștii acestor „filmulețe”, realizate pe parcursul zilei de sâmbătă, 24 iulie 2010.

După cum se știe, mult îndrăgita și foarte des accesata platformă online YouTube a fost lansată la începutul anului 2005. De aceea, într-un fel, prin proiectul cinematografic respectiv a fost celebrată aniversarea a cinci ani de YouTube și nu oricum, ci prin asamblarea unei remarcabile producții artistice dintr-un imens material video brut, filmat și postat pe acest canal mediatic de către toți cei 88.000 de utilizatori ai internetului care au dat curs chemării realizatorilor Ridley Scott (producătorul proiectului) și Kevin Macdonald (regizor).

Acești oameni împătimiți de creația audiovizuală „s-au jucat în ziua de 24 iulie 2010, s-au prezentat goi, fără măști sociale, cu sinceritate în cele mai ingrate momente ale lor. În fericire și doliu, în cumplită boală și în fericire, în naștere și sărăcie lucie, cu bube, transpirație, priviri famelice sau înfricoșate. Un puzzle de destine, fărâme strălucitoare pe care le privești vrăjit, părtaș și tu ca privitor al unei clipe magice, de mare frumusețe”¹².

Cu toate că în documentarul *Life in a Day* realizatorii Kevin Macdonald și Ridley Scott au selectat și mixat imagini dintr-un adevărat conglomerat audiovizual, finalmente, dâșșii au reușit să elaboreze o țesătură filmică coerentă, a cărei structură dinamică nu se mai înscrie în tiparele narațiunii tradiționale, ci ne amintește de estetica videoclipului. Lungmetrajul *Life in a Day (O zi din viață)* a fost înalt apreciat pe întreg mapamondul – începând cu spectatorii obișnuiți și terminând cu criticii profesioniști. Astfel, pe site-ul Rotten Tomatoes, specializat în teoria și practica artei cinematografice, 82% din cei 52 de critici de film au scris cronici favorabile (o medie de 7,1 din calificativul 10). Încă un fapt demn de reținut: pe genericul de final al documentarului *Life in a Day* sunt înscrise numele celor mai reprezentativi participanți la proiect.

Scopul profesioniștilor de televiziune a fost dintotdeauna de a realiza niște producții care să-i țină pe telespectatori în fața micului ecran, iar acest fapt a generat și unele ambiguități din perspectiva abordării genurilor TV. Este vorba despre tendința de hibridizare a produselor de televiziune, care a deschis noi posibilități în reconfigurarea programelor TV. Iar dacă „se pretinde că documentarul reprezintă lumea reală, el împrumută unele coduri și convenții folosite în alte tipuri de programe”¹³ – pornind de la emisiunile informative și până la produsele de ficțiune.

Noțiunea de interactivitate, care este una fundamentală în noile media, a condus la apariția web-documentarului sau a documentarului „live”. În literatura de specialitate acest produs televizual a fost definit în mai multe feluri: documentar „interactiv” / „crossmedia” / „multimedia” / „hibrid”... Credem că, în fond, mult mai important este să clarificăm prin ce se deosebește web-documentarul de documentarul tradițional.

Pornind de la premisa că web-documentarul este conceput pentru spațiul virtual, structura acestui produs este foarte complexă și implică elemente purtătoare de mesaj din numeroase domenii (video, fotografie, sunet, text, muzică, design grafic, benzi

desenate, animație, infografice, jurnalism de date¹⁴), în cele mai neobișnuite combinații. Însă dincolo de faptul că mediul web oferă o gamă impresionantă de oportunități, calitatea esențială care face diferența este conceptul de interactivitate: „Dacă documentarele tradiționale sunt de obicei liniare și nu oferă publicului posibilitatea de a interacționa cu conținutul, principiul de bază al web-documentarelor este să-i lase pe utilizatori să decidă modul în care se desfășoară povestea.

Privitul la televizor și folosirea unui browser sunt două experiențe complet diferite. Când te uiți la un film la TV, ai doar două posibilități: te uiți până la sfârșit sau folosești telecomanda. Pe web, grație navigatorului, publicul se poate implica, poate da click pe un element sau pe altul, iar autorii de web-documentare trebuie să ia în calcul această posibilitate”¹⁵.

În fine, un criteriu în funcție de care sunt clasificate documentarele de televiziune este de tip tradițional și a fost cel mai frecvent utilizat de-a lungul timpului: durata mesajului audiovizual. Din acest punct de vedere, documentarul se prezintă sub mai multe forme:

- a) documentarul de scurt metraj (scurtmetrajul documentar, durata este de 10-30 minute);
- b) documentarul de metraj mediu (30-60 minute);
- c) documentarul de lung metraj (lungmetrajul documentar, durata nu depășește 1½ - 1¾ ore);
- d) seria documentară, spre exemplu, *Human Planet* (2011, BBC), formată din opt documentare cu unul și același generic;
- e) documentarul serial, a cărui prezență este destul de relevantă la posturile rusești.

În faza inițială de evoluție a comunicării audiovizuale, filmele de scurt metraj alcătuiau o majoritate absolută. Însă odată cu dezvoltarea tehnicii televizuale se impun tot mai mult filmele de lung metraj și seriile TV. Scurtmetrajele presupun o serie întreagă de particularități compoziționale (o condensare a narațiunii filmice, o anume sobrietate a mijloacelor de expresie, cumulate cu un ritm de montaj adecvat etc.).

Filmul *Human Planet (Planeta oamenilor)* include 8 documentare (OCEANE – Adâncul albastru; DEȘERTURI – Viața în cuptor; ARCTICA – Viața în tărâmul înghețat; JUNGLA – Oamenii junglei; MUNȚI – Viața la înălțime; CÂMPII – Rădăcinile puterii; RÂURI – Prieteni și dușmani; ORAȘE – Supraviețuirea în jungla urbană), produse de canalul public BBC (British Broadcasting Corporation), fiind distribuite în lumea întreagă prin intermediul

BBC Worldwide și Discovery. Cele opt episoade ale seriei tratează relația dintre specia umană și lumea care ne înconjoară, explicând modul în care oamenii s-au adaptat în timp mediului în care trăiesc, fie că e vorba despre băștinașii unor ținuturi, fie că e vorba despre oamenii care au ajuns să trăiască din propria voință într-un anumit loc.

Ideea seriei de documentare *Human Planet* a prins contur în 2007, la ea muncind patru echipe, conduse de doi producători executivi și patru regizori. S-a filmat un imens material brut pentru realizarea celor opt episoade a câte 60 de minute fiecare, care însumează 70 de povești înregistrate în circa 40 de țări ale lumii, de pe toate continentele. Secvențele respective au devenit ingredientele obligatorii ale fiecărui episod, conferind fluența necesară întregului documentar. Menționăm că fiecare poveste aduce în prim-plan oameni obișnuiți

ai comunităților din care provin, ei devenind „*actori ai propriei vieți*”¹⁶ prin intermediul canalului televizual.

Câteva concluzii la finalul acestui text. Actualmente, în virtutea concurenței dintre canale, publicul devine un indiciu referențial al oricărui program. Se creează un fel de complicitate între oamenii de pe micul ecran și public, fiind încurajată participarea telespectatorilor la spectacolul audiovizual, urmărindu-se ca ei să devină actanți permanenți ai unei „scene mereu deschise”. Noile media au bulversat, literalmente, spațiul mediatic și au impus o anumită revizuire a conceptelor și valorilor tradiționale, inclusiv a modului de elaborare a producțiilor audiovizuale. Acest fapt se referă, în totalitate, la documentarul de televiziune care face parte din „artileria grea” a unui canal TV (Ion Bucheru) și se află mereu în căutarea unei noi identități.

Referințe bibliografice și note:

¹ Iacob, Oana. *Documentarul între jurnalism și cinematografie*. Iași: Lumen, 2006, p. 13.

² Idem, p. 17.

³ Crețulescu, Andrei. *Sobru și elegant – Good Night, and Good Luck*. Vezi: <http://agenda.liternet.ro/articol/2605/Andrei-Cretulescu/Sobru-si-elegant-Good-Night-and-Good-Luck.html>

⁴ Bucheru, Ion. *Fenomenul televiziune. Limbajul imaginii. Publicistică. Producție. Programare TV*. București: Editura Fundației „România de Măine”, 1997, p. 230.

⁵ Căliman, Călin. *Istoria filmului românesc (1897-2010)*. București: Contemporanul, 2011, p. 521.

⁶ Bucheru, Ion. *Op. cit.*, p. 230 - 232.

⁷ Vezi: http://adevarul.ro/news/bucuresti/teleenciclopedia-implineste-45-ani-1_50bdf82d7c42d5a663d0e5ab/index.html

⁸ Манскова, Елизавета Анатольевна. *Современная российская теледокументалистика: динамика жанров и средств экранной выразительности*. Автореферат на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Екатеринбург, 2011. Vezi: <http://elar.urfu.ru/bitstream/10995/3561/3/urgu0850s.pdf>

⁹ Gădălean, Mihai. *Filmul pseudo-documentar în cultura media*. În: *Studii de teatru și film*. Volumul II. Cluj-Napoca: Presa Universitară Clujeană, 2006, p. 39 - 79;

Ковалов, Олег. *Великая иллюзия*. Vezi: <http://seance.ru/n/32/mockumentary/velikaja-illjuzia/>; Зельвенский, Станислав. *Mockumentary: история вопроса*. Vezi: <http://seance.ru/n/32/mockumentary/mockumentary/>

¹⁰ Berger, René. *Artă și comunicare*. București: Meridiane, 1976, p. 53.

¹¹ Comunicat de presă. Vezi: <http://agenda.liternet.ro/articol/13765/Comunicat-de-presa/Documentarul-Life-in-a-Day-in-programul-cinematografelor-din-Bucuresti.html>

¹² Zaharia, Cristina. *Satul universal – Life in a Day*. Vezi: <http://agenda.liternet.ro/articol/13778/Cristina-Zaharia/Satul-universal-Life-in-a-Day.html>

¹³ Bignell, Jonathan & Jeremy Orlebar, Jeremy. *Manual practic de televiziune*. Iași: Polirom, 2009, p. 106.

¹⁴ Comănescu, Iulian. Jurnalismul de date. Vezi: <http://theindustry.ro/2012/10/jurnalismul-de-date-i-definitia-mantrelor/>

¹⁵ Siohan, Stéphane. Vezi: <http://totb.ro/stephane-siohan-web-jurnalist-si-regizor-web-documentarele-ii-ofera-publicului-sansa-sa-patrunda-mai-adanc-in-subiect-si-sa-aiba-o-experienta-personala/>

¹⁶ Lipovetsky, Gilles & Serroy, Jean. *Ecranul global. Cultură, mass-media și cinema în epoca hipermodernă*. Iași: Polirom, 2008, p. 147.

Repere științifice pentru... creația dramatică

Rezumat

Repere științifice pentru... creația dramatică

Teoreticienii filmului percep scenariul în calitatea lui de element al unei opere cinematografice finite, ei analizează rezultatul actului creativ, în timp ce autorii dramatici sunt preocupați de proces, ei au nevoie de soluții care i-ar ajuta să deblocheze situațiile de criză, sunt în căutarea unor repere care le-ar permite să orienteze narațiunea pe un traseu optim. Dacă în știință particularul se află în serviciul universalului, autorul dramatic are nevoie ca universalul să-i servească particularul.

Obiectivul studiului este de a identifica o paradigmă interdisciplinară care să servească drept sistem de referință în procesul de elaborare a textului dramatic. Fiind sugerată de Teoria sistemelor complexe și Sinergetică, paradigma respectivă, pe lângă faptul că va face posibilă diversificarea instrumentarului analitic al textului dramatic, va mai avea misiunea de a stimula și optimiza actul creator propriu-zis, din care rezultă piesa de teatru sau scenariul de film.

Cuvinte-cheie: scenariu de ficțiune, instanța de evaluare, „drepturile” textului dramatic, asamblarea și dezasamblarea scenariului, creative writing, abordarea prospectivă a scenariului, particularul în serviciul universalului, exigențe științifice în raport cu textul artistic, transfer metodologic, paradigmă interdisciplinară în serviciul actului creativ.

Summary

Scientific benchmarks for... dramatic creation

Specialists in film theory view the script as an element of a finite film production. They analyze the result of the creative act, while drama authors focus on the process. Drama authors seek to resolve crisis situations and direct narration on the most optimal path. Since in science the particular is in the service of the universal, the dramatic author needs the universal to serve the particular.

The objective of this study is to identify an interdisciplinary paradigm that would serve as the benchmark for the development of the dramatic text. Inspired by the Theory of Complex Systems and Synergies, this paradigm enables not only the diversification of the dramatic text toolbox, but also aims to stimulate and optimize the act of creation, which results into a theatre play or a film script.

Keywords: fiction film script, evaluation framework, „the rights of the dramatic text”, assembling and disassembling the script, creative writing, prospective script analysis, the particular in the service of the universal, requirements vis-a-vis the artistic text, interdisciplinary paradigm of the creative act.

Vectorul investigațiilor teoretice inițiate de autor s-a conturat în zona de interferență a activității sale pedagogice (cursuri de dramaturgie a filmului de ficțiune), a experienței creatoare (piese, scenarii de film) și a atribuțiilor manageriale pe care le-a exercitat în diferite funcții din sistemul cinematografiei. Fiecare din aceste trei ipostaze presupune abordarea textului dramatic aflat în proces de elaborare, la o etapă mai mult sau mai puțin avansată (ofertă, sinopsis, prima sau a doua variantă...), când dramaturgul se confruntă cu instanța de evaluare și când, în funcție de argumentele părților, se decide soarta de mai departe a scenariului de film sau a piesei de teatru.

Autorul prezentului studiu s-a aflat și de o parte, și de cealaltă parte a „baricadei”, fiind discipol și profesor, dramaturg și producător, ceea ce i-a permis să estimeze concludența și forța de convingere a argumentelor invocate de ambele „tabere”.

Concluzia e următoarea: de cele mai multe ori aceste două părți nu ajung la o opinie comună în privința modalităților de îmbunătățire și optimizare a scenariului deoarece neglijează interesele celei de a treia părți, care, de fapt, este scenariul propriu-zis. Scenariul are propria „opinie”, dictată de necesitățile lui interioare, care nu sunt nici văzute, nici auzite, nici luate în seamă. Fiecare parte își apără drepturile în detrimentul textului dramatic.

S-ar părea că rolul unei terțe instanțe, dezinteresate și imparțiale, avizate să fie avocatul scenariului, ar trebui să-i revină criticului de artă, filmologului sau analistului, dar ei își asumă această misiune cu mare întârziere, abia după ce a fost „pronunțată sentința”, după ce scenariul a devenit parte integrantă a operei cinematografice și când, de fapt, nu mai poate fi schimbat nimic, fiindcă scenariul a încetat să mai fie un organism viu.

Rolul de avocat le-ar fi contraindicat și din cauză că interesele criticului și filmologului nu coincid cu cele ale scenariului. Ei abordează opera cinematografică în totalitatea elementelor constitutive, analizează un produs finit, iar a analiza înseamnă „să plecăm de la textul filmic pentru a-l „deconstrui” și obține o sumă de elemente distincte”¹.

Dar care sunt elementele obținute după ce filmul este „deconstruit”, „dezasamblat”? Autorii fragmentelor citate mai sus ne oferă următorul răspuns: „... analiza filmică, în formele sale scrise, nu poate decât să transpună, să transcodeze ceea ce ține de vizual (descrierea obiectelor filmate, a culorilor, a mișcărilor, a luminii, etc.), de filmic (montajul imaginilor), de sonor (muzică, zgomote, accente, calitatea și tonalitatea vocilor)”².

Precum vedem, în urma analizei (transcodării) filmului, scenariul (care a stat la baza creației cinematografice respective) dispăre într-un mod cu totul miraculos. Dar mai poate oare fi vorba de „drepturile” scenariului, dacă acesta a încetat să existe?

În acest caz, cercetătorul preocupat de dramaturgia filmului de ficțiune se vede obligat să răspundă la o întrebare de principiu: cum poate fi explicat faptul că scenariul, care a participat la „construirea” filmului, nu mai poate fi regăsit după... deconstruirea lui? Autorul a încercat să răspundă la această întrebare în articolul „Textul scenariului în contextul filmului”³.

Deși a reușit să identifice „urmele” scenariului în „textul filmic”, „mediatext” și în „textul creolizat”, concluziile la care a ajuns se înscriu în sfera de interes a filmologilor, criticilor și analiștilor, în timp ce intenția noastră este de a identifica „sfera de interes” a... scenariului.

Expresia „interesele scenariului” lasă impresia că ar fi o figură de stil, dar de fapt, ascunde o problemă fundamentală. Importanța ei se configurează din momentul când schimbăm perspectiva temporală din care abordăm textul dramatic.

Precum am menționat anterior, teoreticienii filmului percep scenariul în calitatea lui de element al unei opere cinematografice finite, care aparține trecutului, ceea ce înseamnă că actul creativ din care a rezultat filmul s-a încheiat și deci opera respectivă nu

mai poate fi modificată nici sub aspectul formei, nici sub aspectul conținutului. La această etapă a invoca drepturile scenariului este dacă nu ridicol, atunci inutil. Concluzia e univocă: destinul textului dramatic rămâne impenetrabil și se opune unei abordări aprofundate și dinamice atâta timp cât este supus doar unei analize retrospective.

În cele ce urmează, autorul își propune să depășească limitele analizei *la timpul trecut* și să încerce o abordare mai ambițioasă a scenariului – *la timpul prezent*. Cu alte cuvinte, să renunțe la *abordarea retrospectivă*, în favoarea unei *abordări... prospective*.

Dar e posibil oare să studiezi o entitate care încă nu există, care se află în proces de elaborare? Întrebarea e mai mult decât oportună, am putea spune că e una crucială. Și iată de ce. Schimbarea perspectivei temporale a studiului scenariului (de la trecut la prezent, de la retrospectivă la abordarea prospectivă) comportă și schimbarea obiectului de studiu. Dacă în primul caz este analizat un obiect static (scenariul definitivat), în al doilea avem de a face cu un «obiect» în dinamica devenirii sale, cu o succesiune de acțiuni prin care se realizează o lucrare, asistăm și... participăm la procesul de creație propriu-zis.

Din 1950, când a fost pus începutul investigațiilor sistematice asupra creativității, artistul și creația artistică s-au bucurat de o atenție sporită din partea teoreticienilor. Studiile au provenit din cele mai diverse domenii științifice: psihanaliza, filosofia, estetica, sociologia, axiologia, antropologia, lingvistica etc. În intenția de a pătrunde misterul actului creației au fost abordate cele mai diverse aspecte: psihologia artei, psihologia procesului artistic, gândirea artistică, imaginația și imaginarul, raporturile referențiale dintre ficțiune și non-ficțiune, inspirația și rațiunea în creația artistică, psihologia personalității artistice, psihologia creativității, sursele inspirației și creativității, tipologia lumilor posibile ale ficțiunii, teoria jocului, structurile și instanțele narative, jocurile creative etc. etc.

În urma acestor studii au rezultat texte de o valoare incontestabilă, DAR ele, în majoritatea lor, sunt adresate comunității științifice și nu se prea bucură de interesul comunității autorilor dramatici. Fenomenul ar putea fi explicat prin faptul că studiile respective nu au utilitate practică, nu pot servi drept repere în procesul creator, repere necesare autorului pentru a testa parcursul unui proiect artistic în diferite puncte intermediare ale traseului (etape, faze), pentru a stabili în ce măsură corespunde acesta algoritmului inițial. Accentuăm: nu pentru a testa un rezultat, ci un proces. Deși îi flatează nespuse ipostaza de subiecți ai inspirației divine, autorii dramatici ajung adeseori

în impas, când îi „trădează muza” sau se confruntă cu așa-zisele blocaje creative.

În astfel de situații autorii dramatici simt necesitatea unor soluții care le-ar permite să deblocheze situația de criză, ei sunt în căutarea reperelor care le-ar putea servi drept hartă de parcurs ce le-ar orienta narațiunea pe un traseu optim. Iată de ce, atunci când apar bruiaje în comunicarea cu divinitatea, autorii dramatici sunt gata să accepte sugestii salvatoare de oriunde, chiar și din tabăra oamenilor de știință. Dar ce le pot oferi aceștia? De regulă, studii teoretice de orientare explicativă și rezumativă, în timp ce dramaturgii ar avea nevoie de abordări predicative, care le-ar permite să anticipeze eventualele ramificații ale narațiunii. Pe de altă parte, vocația metodică a științei este *generalizarea*, care excelează prin colectarea și sintetizarea cazurilor particulare pentru a ajunge ulterior la o expresie sau o formulare general valabilă, dar, din păcate, inutilă pentru practicieni. Dacă am simplifica un pic lucrurile, am putea afirma că în știință particularul se află în serviciul universalului, în timp ce autorul dramatic are nevoie ca universalul să-i servească particularul.

Lipsa unor studii științifice care să satisfacă așteptările autorilor a fost compensată, pe cât a fost posibil, de scrierea creativă (*creative writing*), pentru care au fost probate diverse forme de promovare: cenacluri, training-uri, cursuri master-class, workshop-uri de scriere artistică, ateliere sau cursuri universitare de *creative writing* (scriere creativă). Nimic de mirare că scrierea creativă și-a revendicat dreptul de a fi inclusă în mod oficial în programele de studii universitare. Mai întâi în universitățile nord-americane și din Europa Occidentală. Dintre zecile de oportunități oferite de Marea Britanie ne vom referi doar la două: The BBC Drama Writers Academy (Academia de Dramă BBC) și Universitatea Oxford, unde „măiestria literară” poate fi însușită pe parcursul a doi ani în cadrul programului special «MSt in Creative Writing».

Spre sfârșitul secolului trecut, *creative writing* a ajuns și în Europa de Est. În România primele încercări de felul acesta au fost făcute de Gheorghe Crăciun, însă „patriarhul” scrierii createoare este considerat Alexandru Mușina, cel care îi învață „meseria” de scriitor pe studenții de la Universitatea din Brașov de peste paisprezece ani. Cursurile de scriere creativă au apărut dintr-o întrebare firească: de ce lecțiile de muzică, desen, educație fizică sunt predate și elevilor care nu vor deveni cântăreți, compozitori, pictori sau sportivi de performanță, iar scrierea creativă nici măcar celor, pentru care scrisul este sensul vieții lor. Astfel, în profundă atitudinii ostile a cadrelor universi-

tare, scrierea creativă treptat și-a câștigat reputație și și-a lărgit „aria de răspândire”. Recent a fost organizat primul curs de scriere creativă din Iași, avându-l în calitate de mentor pe scriitorul Dan Lungu. Cursul se axează pe **exerciții practice** și **discuții** pe teme precum ar fi: „Cum alegem un subiect?”, „Cine, ce și mai ales cum povestește?”, „Cum construim cu cuvinte: faptele, cuvintele și efectele cuvintelor?”, „Tensiunea textului”, „Personaje, linii narative și lumi”, „Chestiunea timpului”, „Jocul punctelor de vedere și construcția realităților”, „Cum începem și cum încheiem o povestire?”, „Cum alegem un titlu?”, „Cum ne construim originalitatea?” sau „Ce trebuie să uităm din ceea ce am învățat?”.

În România promotorii scrierii creative au reușit să învingă reticența birocratilor care considerau că „nu poate fi predată decât o materie care deja există în... nomenclator”⁴. În Republica Moldova situația s-a dovedit a fi mai gravă. Deși au fost elaborate câteva strategii de relansare a cinematografului național, aici profesia de dramaturg a fost recunoscută și inclusă în nomenclator abia după 20 de ani de Independență, iar *creative writing* încă nu a depășit cadrul cenaclurilor.

Dar oricât de tentante ar fi perspectivele, oricât de impresionante ar fi rezultatele, trebuie să recunoaștem că scrierea creativă nu este o soluție satisfăcătoare pentru toate părțile implicate în proces. „*Problemă pe care o pune un curs de creative writing e aceea a evaluării, date fiind condițiile de mai accentuată subiectivitate decât aceea din domeniile strict științifice*”⁵.

O problemă și mai importantă este cum să-l convingi pe discipol că soluția pe care i-o sugerezi este cea mai bună? Dificultățile sunt semnalate și de Mihai Ignat, mentor și autorul unui curs de *creative writing*, care se întreabă cum „*să provoci creativitatea, în speță cea dramaturgică, în perimetrul unor exigențe științifice, de tipul „respectarea regulilor economiei, eficacității și completitudinii în elaborarea structurii*”⁶. Discipolul mai trebuie determinat să accepte că „*a fi dramaturg nu înseamnă doar a avea talent, ci și a cunoaște meserie, adică un set de reguli a căror conștientizare poate duce la conceperea / îmbunătățirea textelor dramatice*”⁷.

Nu putem neglija și un alt aspect al problemei – se confruntă cu blocaje creative nu numai începătorii, ci și autorii experimentați, care nu au în preajma lor niște mentori, cărora să le solicite ajutorul. Însăși mentorii resimt necesitatea unui sistem de referințe pentru a evalua cu mai multă certitudine șansele unui proiect artistic inițiat de un tânăr autor, ei mai având misiunea să prevadă nu doar traseul proiectului, dar

și traseul destinului pe care îl va urma dramaturgul în viitor.

Așadar, ar avea nevoie de repere confirmate științific, nu doar discipolii, ci și mentorii, nu doar începătorii, ci și maeștrii. Universalul ar avea misiunea să servească particularul, iar obiectivul ar lucra în interesul subiectivului. Reperetele provenite din mediul științific le-ar fi utile atât instanțelor de evaluare, cât și „instanțelor creative”. Vom preciza că avantajele obținute de aceste instanțe sunt complementare în raport cu principalul „profitor”, care, evident, este scenariul. Nu intenționăm să abordăm separat textul dramatic și instanța auctorială (dramaturgul), dar din moment ce am folosit sintagma „interesele scenariului” și am admis că ele nu coincid întru totul cu interesele autorului, îi recunoaștem textului dramatic un anumit grad de autonomie. Din această supoziție rezultă concluzia că autorul nu este stăpânul absolut al textului pe care îl scrie. Oricât de penibilă și ofensatoare le-ar părea creatorilor această afirmație, sperăm să-i convingem că despărțirea autorului de opera sa începe cu mult înainte de a preda manuscrisul editurii, teatrului sau studioului cinematografic. Spre deosebire de sistemele biologice, în care organismul este capabil de viață independentă abia după ce se încheie etapa embrionară (când sunt formate deplin toate organele), viața independentă a unui „organism artistic” începe chiar din momentul conceperii lui.

Așadar, sistemul psiho-biologic parental al artistului, în anumite condiții, dă naștere unui sistem nou, de natură diferită, care în urma unui proces complex de evoluție ajunge la un stadiu când „toate organele sunt deplin formate” și devine... operă de artă. Este firesc să ne întrebăm: care sunt aceste *condiții* și ce este un *sistem* în coordonatele procesului creativ?

Dacă ar fi invitat să se pronunțe în privința condițiilor, care dau naștere unui sistem nou un fizician specializat în termodinamică, acesta ar spune că este nevoie să se producă o *fluctuație de entropie*.

Un specialist în teoria sistemelor complexe ar insista că este necesar să mizăm pe un sistem deschis, care va reacționa la contactul cu mediul exterior și schimbarea se va produce ca *reacție la o informație nouă*...

Din tabăra filozofilor ni s-ar sugera că ar trebui să identificăm o primă cauză care poate genera un prim efect, iar acesta, la rândul lui, să devină cauza unui alt efect și tot așa – până se vor „întâmpla” circa 40 de episoade, care, în ansamblul lor, vor constitui subiectul unui film de lung metraj.

Sinergeticienii ne vor asigura că procesul începe din momentul când încetează să mai funcționeze *ho-*

meostaza, iar particulele se mișcă haotic până ajung într-un câmp de forță, își aleg traiectorii optime și formează fluxuri stabile, numite atractorii.

Am putea identifica repere teoretice pentru creația dramatică și în alte domenii ale științelor exacte și ale naturii (în special din științele biologice), dar ne sunt suficiente sugestiile oferite de sinergetică și teoria sistemelor complexe. Mai ales că la etapa actuală avem în vizor doar startul scenariului. Dacă am face o paralelă cu șahul, am putea spune că suntem preocupați doar de Deschiderea jocului sau de „Ouverture”, cum ar spune francezii. Șahiștii profesioniști sunt obligați să cunoască Teoria deschiderilor, principiile deschiderii, scopurile deschiderii, ei știind că primele câteva mutări arată că a fost aleasă una din cele câteva zeci de deschideri cunoscute de teoria și practica șahului și că, în continuare, trebuie urmată logica uverturii respective. În caz contrar, jucătorul suferă eșec.

Prin urmare, este ceva similar cu independența scenariului, pentru care pledam anterior.

Așadar, garanția originalității unui text dramatic ar fi respectul autorului față de opțiunile materialului, încrederea în potențialul de autoorganizare al acestuia. Pentru a o demonstra cât mai convingător, avem nevoie de terminologii și paradigme verificate și legitimate în alte domenii ale științei.

Spre exemplu, pentru a decide dacă sunt sau nu îndreptățiți să aplicăm repere metodologice din domeniul sistemelor complexe trebuie să răspundem la următoarele întrebări:

Este sau nu scenariul în proces de elaborare a unui sistem?

Este oare un sistem complex?

Este oare un sistem dinamic?

Este oare un sistem deschis, care se modifică în urma schimbului de informație și energie cu mediul exterior?

Considerăm că etapa embrionară a unui sistem „dramatic” începe în momentul când două sau câteva elemente izolate (din interior și din exterior) își manifestă necesitatea și potențialul de cooperare. Scenariul începe atunci când deja au avut loc primele contacte, primele reacții reciproce și relații cauză-efect. Traseul creator al unui scenariu trebuie, deci, nu doar analizat (post-factum), ci și elaborat – în baza unor repere științifice.

Odată cu depășirea cadrului monodisciplinar și saltul spectaculos spre abordarea interdisciplinară, transdisciplinară și multidisciplinară în ultimele decenii s-a înregistrat o implicare din ce în ce mai activă a științelor exacte și ale naturii în domeniul disciplinelor socio-umane și s-a conturat o serie de noi di-

recții de cercetare. Efectul benefic al acestui fenomen se resimte și în domeniul cinematografiei, în special a dramaturgiei filmului de ficțiune.

Studiile efectuate de autor în ultimii ani demonstrează că transferul metodologic permite configurarea unor paradigme de proveniență interdisciplinară care pe lângă faptul că fac posibilă diversificarea instrumentarului analitic al textului dramatic, mai sunt capabile să stimuleze și să optimizeze actul creator propriu-zis servind drept foaie de parcurs în procesul de elaborare a scenariului de ficțiune. Sperăm să

o demonstrăm când vom aprofunda studiul, fiind abordate toate etapele elaborării scenariului de ficțiune: expoziția, catalizatorul, evenimentul incitant (incidentul declanșator), perioada de orientare, primul eveniment de cotitură, perioada de acomodare, evenimentul de cotitură central, perioada acțiunilor active, al doilea eveniment de cotitură, criza eroului, confruntarea decisivă și deznodământul. Astăzi am ajuns doar la evenimentul incitant, incidentul care declanșează o narațiune dramatică și de care depinde succesul sau eșecul unui proiect cinematografic.

Referințe bibliografice și note:

¹ Vanoye, Francis, Goliot-Lété, Anne. *Scurt tratat de analiză filmică*. București: Editura All Educational, 1995, pag. 7.

² Idem, pag. 4

³ Poiată, Mihai Ștefan. *Textul scenariului în contextul filmului*. Arta-2011. Seria arte audio-vizuale, pag. 78 – 85.

⁴ Mușina, Alexandru. *Scrierea creatoare va învinge! Creative Writing Will Prevail!*. In: *Steaua*, nr. 4, aprilie 2012.

⁵ Ibidem.

⁶ Ignat, Mihai. *Cum predai ceea ce nu se poate învăța*. În: revista *Corpul T*, 24 decembrie 2011.

⁷ Idem.

Politicile editoriale ale mass-media: principii și valori

Rezumat

Politicile editoriale ale mass-media: principii și valori

Articolul vine să prezinte două din elementele-cheie, necesare pentru elaborarea politicilor editoriale ale mass-media în concordanță cu rigorile unei societăți democratice și este vorba despre principii și valori, pe care se întemeiază propriu-zis politicile editoriale. Este efectuată o trecere în revistă a celor mai importante principii (al garantării libertății de exprimare, independenței editoriale, pluralismului conținuturilor, diversității, echilibrului, imparțialității, neutralității, obiectivității ș.a.) și valori (exactitatea și corectitudinea, responsabilitatea, integritatea editorială, confidențialitatea ș.a.) și reliefați importanța lor în organizarea unei activități prodigioase a instituțiilor media.

Cuvinte-cheie: Politica editorială, libertatea de exprimare, principii, valori, pluralismul conținuturilor, diversitatea, imparțialitatea, corectitudinea, responsabilitatea.

Summary

Editorial policies of the media: principles and values

Article is to provide two of the key elements required to develop editorial policies of the media in accordance with the imperatives of an democratic society and it's about principles and values relied on actual editorial policies. It made an overview of of the most important principles (to guarantee freedom of expression, independence of editorial content pluralism, diversity, balance, impartiality, neutrality, objectivity, etc.) and values (accuracy and correctness, responsibility, editorial integrity, confidentiality, etc.) and emphasized their importance in organizing a prolific activities of media outlets.

Keywords: editorial policy, freedom of expression, principles, values, diversity of content, diversity, impartiality, fairness, responsibility.

Politicile editoriale constituie o parte iminentă a procesului de organizare a activității instituțiilor mass-media. Calitatea produsului mediatic poate fi garantată dacă sunt cunoscute cu precizie sarcinile și responsabilitățile ce rezultă din rigorile politicilor editoriale. Nu se poate imagina funcționalitatea unei publicații, a unui post de radio sau de televiziune în afara unor priorități bine schițate, scopuri bine definite, sarcini bine formulate, adică în afara unor politici editoriale diferențiate în funcție de un întreg ansamblu de factori ce influențează elaborarea și promovarea acestor politici.

În scopul conceptualizării politicilor editoriale ale mass-media, în rândurile ce vor urma, vom aborda următorul aspect-cheie – principiile și valorile pe care se întemeiază politicile editoriale. Referindu-ne la **principii**, este cazul să începem cu unul din cele mai importante – cel *al garantării libertății de exprimare*. Curtea Europeană a Drepturilor omului (CEDO) a declarat în repetate rânduri că «Libertatea de exprimare constituie unul din fundamentele esențiale ale unei societăți democratice, una din condițiile

primordiale ale „progresului său și ale dezvoltării fiecărui individ” și că „presa joacă un rol predominant într-un stat de drept”¹.

Convenția Europeană pentru Drepturile Omului, semnată la Roma, la 4 noiembrie 1950, stabilește „cea mai importantă formă de exprimare a atașamentului profund al statelor-membre ale Consiliului Europei față de valorile democrației”. Articolul 10 al acestui fundamental act internațional prevede că „Orice persoană are dreptul la libertatea de exprimare. Acest drept cuprinde libertatea de opinie și libertatea de a primi sau de a comunica informații sau idei fără amestecul autorităților publice și fără a ține seama de frontiere. Prezentul articol nu împiedică Statele să supună societățile de radiodifuziune, de cinematografie sau de televiziune unui regim de autorizare”².

Protecția libertății de exprimare este o condiție esențială pentru garantarea unui regim politic democratic și pentru dezvoltarea fiecărei persoane, dar și un element immanent al procesului de elaborare a politicilor editoriale ale mass-media. Trebuie remarcat

faptul că Articolul 10 din Convenție este structurat în două paragrafe. Primul, după cum ne putem convinge, evidențiază trei componente protejate ale libertății de exprimare:

1. libertatea de opinie;
2. libertatea de a primi informații și idei;
3. libertatea de a comunica informații și idei.

Aceste libertăți trebuie să fie exercitate în mod liber, fără amestecul autorităților publice.

În cel de-al doilea paragraf al Articolului 10 sunt stipulate circumstanțele în care amestecul statelor în exercitarea dreptului la libertatea de exprimare este legitim.

Exercitarea libertăților expuse în primul paragraf comportă îndatoriri și responsabilități și poate fi supusă unor formalități, condiții, restrângeri sau sancțiuni prevăzute de lege, care constituie măsuri necesare într-o societate democratică pentru securitatea națională, integritatea teritorială sau siguranța publică, apărarea ordinii și prevenirea infracțiunilor, protecția sănătății sau a moralei, protecția reputației sau a drepturilor altora, pentru a împiedica divulgarea de informații confidențiale sau pentru a garanta autoritatea și imparțialitatea puterii judecătorești.

Este firesc să se impună restricții și la conținuturile cu referință la răspândirea ideilor, care promovează rasismul și ideologia nazistă și instigă la ură și discriminare rasială.

Unele restricții în ceea ce privește exercitarea libertății de exprimare le găsim și în Constituția Republicii Moldova – Articolul 32, alineatul (3) – în care se stipulează că „*Sunt interzise și pedepsite prin lege contestarea și defăimarea statului și a poporului, îndemnul la război de agresiune, la ură națională, rasială sau religioasă, incitarea la discriminare, la separatism teritorial, la violență publică, precum și alte manifestări ce atentează la regimul constituțional*”. Articolul 34, alineatul (4) al Constituției Republicii Moldova se referă la dreptul la informație, importanța căruia este majoră pentru activitatea mass-media și, în special, al audiovizualului care se bucură astăzi de cea mai mare audiență: „*Mijloacele de informare publică, de stat sau private, sunt obligate să asigure informarea corectă a opiniei publice*”³.

Convenția Europeană cu privire la Televiziunea Transfrontalieră este unul dintre documentele de bază pentru elaborarea politicilor editoriale care reglementează emisia televizată, serviciile de programe din țările europene în lumina imperativelor asigurării dreptului la libertatea de exprimare în conformitate cu stipulările Convenției Europene pentru Drepturile Omului.

Convenția cu privire la Televiziunea Transfrontalieră, la care Republica Moldova a aderat printre primele din spațiul ex-sovietic, actul intrând în vigoare pentru audiovizualul național la 1 iulie 2003, numește criteriile cărora trebuie să corespundă serviciile de programe, furnizate de către radiodifuzori. În special, programele de televiziune trebuie să nu fie indecente, să nu conțină pornografie, să nu propage violența, discriminarea rasială... Nu pot fi tolerate programele TV care pot să aducă prejudicii demnității umane, protecției copiilor, minorilor, adolescenților⁴.

Convenția conține un set de principii care, în mare măsură, determină procesele de programare a emisiei TV, de elaborare a politicilor editoriale în conformitate cu practicile acumulate de televiziunile din țările vest-europene, principii ce țin de accesul spectatorilor la o informație veridică despre principalele evenimente din țară și din lume, la evenimentele de importanță majoră, în special vizând transmisiunile și retransmisiunile sportive, care suscită un interes sporit în rândul spectatorilor, la dreptul la replică, la codul deontologic în materia publicității și multe altele.

Principiul *independenței editoriale*. Independența referitor la o persoană este o situație a celui care nu se supune influenței și autorității altei persoane, care judecă lucrurile și acționează în mod independent. Independența editorială a mass-media presupune o situație, o realitate în care nici o autoritate externă, publică sau privată, nu poate interveni în funcționarea cotidiană a instituției. Gestiunea cotidiană, precum și responsabilitatea editorială la elaborarea conținuturilor publicației sau postului de radio, de televiziune trebuie să țină în exclusivitate de însăși instituția mediatică. Independența editorială presupune de asemenea ca atât conducerea instituției mass-media, cât și personalul angajat, să se bucure de un anumit număr de garanții pentru a-i proteja împotriva eventualelor presiuni sau ingerințe de natură politică, financiară etc. Independența editorială, în special în raporturile sale cu puterile financiare, este unul din obiectivele principale în organizarea activității instituției mediatică. Independența editorială în privința puterii politice preconizează eliberarea de presiunea politică. Mulți politicieni cred că mandatul pe care îl dețin, îi îndreptățește să preia controlul asupra mass-media. Puterea politică, dacă e democrată, acordă autonomia de gestiune, de politică a programelor și conținuturilor sale, ca mass-media să-și îndeplinească misiunile în deplină independență. Un alt aspect al independenței editoriale îl constituie gradul de ac-

ces al opoziției la mijloacele de comunicare în masă care se doresc a fi democratice. În această ordine de idei este semnificativă definiția independenței editoriale adusă de P. Gross: „*Independența poate fi măsurată ca fiind capacitatea unei opoziții de a oferi o critică folositoare pentru guvernul aflat la putere*”⁵.

Libertatea editorială se aplică activităților de comunicare sau de informare a instituțiilor mass-media. O definiție juridică a libertății poate fi considerată facultatea de a acționa fără a fi constrâns sau împiedicat, pe nedrept sau inutil, fără motive valabile sau de cineva care nu are autoritate în acest sens. Analizând conceptul de libertate editorială în plan istoric, vom consemna că diferite sisteme de guvernare au fost obligate să definească relația dintre presă, putere și colectivitate (societate), să instituie reguli și norme de acțiune și să contureze o anumită concepție generală referitoare la rolul presei în societate. Vom menționa că, în toate timpurile după apariția tiparului, instituțiile puterii au fost nevoite să găsească răspuns la întrebarea: cine are dreptul să editeze și să difuzeze cărți, ziare, reviste, iar, mai apoi, programe de radio și de televiziune, și dacă pot fi ele independente sau supuse unui control din partea statului.

Or, libertatea nu înseamnă abaterea de la regulă sau absența regulilor. Libertatea editorială își găsește limitele necesare în respectarea celorlalte drepturi și libertăți cu care trebuie să se pună de acord, fie protejarea intereselor minorilor și a tineretului, fie anumite limite în vederea protecției unor preocupări individuale sau colective.

Principiile independenței și libertății editoriale își găsesc reflectare și în actele legislative autohtone de reglementare a activității mass-media. Spre exemplu, în Articolul 8 al Codului Audiovizualului al Republicii Moldova⁶ se stipulează că radiodifuzorii aflați sub jurisdicția Republicii Moldova au dreptul să decidă liber asupra conținutului emisiunilor și programelor lor, respectând principiul de pluralitate a opiniilor în conformitate cu cadrul juridic și condițiile expuse în licența de emisie. Însă problema majoră în Republica Moldova este că o lege bine ticluită pe hârtie nu înseamnă neapărat și respectarea ei în practica cotidiană.

Principiul *autonomiei editoriale* presupune dreptul de a-și autoadministra în mod independent funcțiile de elaborare și de promovare a politicilor editoriale în cadrul legislației de reglementare a activității instituțiilor mass-media.

Practicile activității mass-media vin, însă, să

specifice că nu există o autonomie absolută. „*Modul în care mass-media pot deveni complet autonome față de instituțiile societale nu este explicat în literatura de specialitate*”, susține P. Gross⁷. La J. Hartley⁸ și la alți autori (C-J. Bertran)⁹, M. Coman¹⁰, D. Randall)¹¹ întâlnim noțiunea de „autonomie relativă”. Se consideră că „*în toate cazurile rareori se vorbește despre autonomia absolută sau libertatea neîngrădită de orice fel de determinism. Problema majoră ar fi mai curând gradul de autonomie relativă*”¹².

La nivel extramediativ, autonomia mass-media (inclusiv autonomia editorială) este condiționată de gradul de control al modalităților de funcționare a instituțiilor media de către stat. Principalul mecanism al controlului de stat asupra mass-media este legea. Legile ce au ca subiect calomnia, corupția, secretele de stat ș.a., nu pot să nu aibă efecte în ceea ce privește acoperirea de către mass-media a evenimentelor.

La nivel intramediativ, autonomia mass-media (și cea editorială în particular) sunt determinate de faptul că „*fiecare jurnalist sau redactor din presă ori din audiovizual aparține și altei instituții, fie ea politică, socială sau civică, și reprezintă astfel o legătură vie între mass-media și alte instituții, eliminând orice posibilitate de a exista o autonomie pură, idealizată*”¹³.

La compartimentul autonomie editorială, D. Bounoux, cercetător francez în domeniul comunicării, conchide: „*Trei constrângeri principale amenință informația: banii, caracterul urgent și oamenii. Nici o întreprindere ce lucrează în domeniul presei nu le poate ignora și fiecare trebuie neapărat să și le adapteze. Meseria dificilă de a informa înainteașă pe un teren minat și nu poate trăi decât din compromisuri*”¹⁴.

Un alt principiu de importanță majoră în elaborarea politicilor editoriale este cel al *pluralismului conținuturilor*. Pluralismul la general este capacitatea de a spune sau a susține în mod legal și deschis orice idee și libertatea de a alege din ansamblul de idei. Pluralismul constituie una din condițiile și caracteristicile esențiale ale libertății de exprimare și de informare într-o societate cu o democrație dezvoltată. Pluralismul – calitate a ceea ce este divers și multiplu – cu referință la libertatea de exprimare și informare în mass-media își găsește o definiție clasică încă în anul 1789 în Declarația drepturilor omului și cetățeanului (Declaration des droits de l’homme et de citoyen) adoptată în Franța. În ea se afirmă că „*libera comunicare a gândurilor și a opiniilor este unul dintre drepturile fundamentale cele mai prețioase ale omului; orice cetățean poate deci să vorbească, să scrie, să tipărească*

*în mod liber, cu condiția să răspundă pentru abuzul de libertate în cazurile stabilite prin lege*¹⁵.

În democrațiile liberale occidentale sunt specificate două forme de pluralism: „extern”, când este considerată existența unei diversități de întreprinderi de presă sau de comunicare, independente unele de altele și, „intern”, când în interiorul aceleiași întreprinderi există grija față de exprimarea opiniilor și a punctelor de vedere diferite¹⁶. Principiul pluralismului își găsește oglindire și în Articolul 5 al Constituției Republicii Moldova, intitulat „Democrația și pluralismul politic”, în care se declară: „Democrația în Republica Moldova se exercită în condițiile pluralismului politic, care este incompatibil cu dictatura și cu totalitarismul”¹⁷.

Conceptul de pluralism comportă un aspect politic și un aspect cultural. Pluralismul politic se bazează pe necesitatea de a reprezenta, în interesul democrației, un spectru larg de opinii și opțiuni politice diferite în mijloacele de comunicare în masă. Democrația ar fi într-adevăr în pericol dacă o anumită voce ar urma de una singură să pună stăpânire pe ansamblul mijloacelor de comunicare în masă și să aibă puterea de a propaga un punct de vedere unic. Pluralismul cultural răspunde, totodată, necesității diverselor componente culturale ale societății de a se exprima în mijloacele de comunicare în masă.

Diversitatea reprezintă unul dintre principiile necesare să fie respectate în elaborarea și promovarea politicilor editoriale. Prin diversitate, mass-media încearcă să satisfacă preferințele, gusturile, interesele publicului, care, spre exemplu, la o instituție publică a audiovizualului sunt destul de variate, prezentând diferite interese socioprofesionale, de vârstă, de niveluri de cultură etc. Categoriile de public, destul de diverse, trebuie să găsească ceva care să le intereseze în oferta de program, mai ales dacă postul este generalist, public, spre care se îndreaptă privirile și așteptările întregii populații. În cazul acestor tipuri de canale diversitatea se descifrează prin actul asumării tuturor celor trei funcții importante ale audiovizualului – informare, acțiune educativ-instructivă și cognitivă, divertisment, în toate formele lor principale de manifestare și prin luarea în considerare a necesităților specifice tuturor categoriilor de public.

Convenind că niciodată un mesaj nu va întruni interesul tuturor telespectatorilor potențiali și că, de asemenea, o persoană fizică nu poate urmări întreaga ofertă a unui canal și cu atât mai puțin a totalității canalelor receptate pe un teritoriu dat, trebuie totuși

spus că, spre a nu-și pierde telespectatorii, un post de televiziune publică este obligat să-și structureze astfel oferta, încât în fiecare zi, fiecare categorie de public semnificativă numeric să găsească ceva interesant de urmărit la ecran. Cu atât mai mult, această condiție se referă la programul săptămânal – cea mai relevantă unitate de program pentru un post de televiziune.

La subiectul diversității conținuturilor mass-media vom prezenta un apel al Consiliului Europei: „*Statele-membre ar trebui să examineze măsurile care ar putea fi luate pentru ca un conținut variat al mijloacelor de comunicare în masă care reflectă diferite puncte de vedere politice și culturale să fie pus la dispoziția publicului, ținând cont de importanța care se atribuie garantării independenței editoriale a mijloacelor de comunicare în masă și de interesul pe care măsurile adoptate pe o bază voluntară de către înseși mijloacele de comunicare în masă poate de asemenea să-l prezinte*”¹⁸. O atenție deosebită se acordă în Recomandările Consiliului Europei diversității conținuturilor, în special în cazul serviciilor publice de radiodifuziune: „*Dat fiind misiunile deosebite care le sunt încredințate de lege sau de alte texte (caiete de sarcini, cartă, convenții, licențe etc.), organismele de radiodifuziune de serviciu public constituie, în domeniul mijloacelor de comunicare în masă, actori importanți ai vieții unei societăți democratice. Aceste organisme (...) se caracterizează în acest sens prin faptul că trebuie să ofere, în domeniul informației, educației, culturii și al divertismentelor, un avantaj de programe care să reflecte diversitatea societății și opinia diferitelor grupuri politice, sociale și culturale, inclusiv minoritate, și să ofere o platformă de discuție în serviciul unei reale democrații*”¹⁹.

Diversitatea se manifestă și prin tipologia instituțiilor mass-media (de stat, publice, comerciale), prin tematicile abordate (multitudinea de orientări politice, etnice, culturale, religioase etc.), prin genurile jurnalistice utilizate.

Pe aceeași treaptă cu principiul diversității se află și cel al *echilibrului*. Nici un gen artistic, spre exemplu, nu trebuie să monopolizeze toate preferințele. Chiar și filmul, gen cel mai urmărit, este departe de a epuiza doleanțele publicului spectator, căci există o varietate de filme – triller, tragedie, liric, erotic, de familie etc. Muzica, la rândul ei, este și concertul rock, și emisiunea de romanețe, și spectacolul de operă, și concertul simfonic, și altele. O ofertă echilibrată este aceea care, pe lângă valoarea fiecărui titlu din întreg

mozaicul de zeci de oferte săptămânale, va satisface cel puțin în câteva momente ale săptămânii fiecare dintre categoriile principale de spectatori. Monotonia tematică, monotonia de gen (de exemplu, melodramă sau numai muzică populară), monotonia de formulă artistică, uneori și monotonia de proveniență (exemplul TV Moldova 1, care în anii 2002 - 2007 includea aproape în exclusivitate numai filme de producție franceză, care propun un anumit univers social și o viziune specifică lumii în care au fost realizate) – sunt doar câteva încălcări ale criteriului echilibrului ofertei de mesaj.

Prescripțiile menționate mai sus se referă nu doar la mesajul artistic, ci și la cel publicistic. Se cere o diversitate și un echilibru și pentru emisiunile publicistice. Și pentru că publicistica aduce în prim plan problematica mesajelor, se cere a fi urmărită, în primul rând, varietatea tematică. Ce probleme și de ce calibru social propune canalul de televiziune opiniei publice în fiecare săptămână? Varietate înseamnă, în egală măsură, formule publicistice diferite, autori și invitați diferiți, zone geografice diferite ale investigației.

Echilibrul poate fi descifrat și ca dozaj de mesaj. Optimizarea ofertei de program prin dozaj constă în stabilirea unei proporționalități judicioase între cererea pentru un anumit tip de mesaj și ponderea lui în ansamblul ofertei. Încălcarea acestei cerințe poate fi exemplificată prin programarea exagerată a unor mesaje puțin solicitate, dar aflate la îndemâna programatorului (ieftine sau ușor de realizat). Este și cazul programării excesive a filmului francez la TV Moldova-1 (2002-2007), care este mai ieftin de obținut, în timp ce mesajele dorite de public nu-și găsesc loc în program. Indicatorii principali de echilibru sunt: raportul dintre emisiunile publicistice și cele artistice, raportul dintre publicistica intensivă (cu subiecte-video filmate în diferite zone teritorial-geografice, instituții publice, cu mai multe opinii de la fața locului) și cea extensivă (cu abuzul „meselor rotunde” fără suport de imagine filmată, dezbateri, interviuri de studio), raportul dintre emisiunile în premieră și reluări din fondurile postului de televiziune.

Dacă vom descifra noțiunea de echilibru în abordare, aceasta prevede de a servi societatea în general și fiecare cetățean în parte. O explicație sugestivă a noțiunii de echilibru în politicile editoriale ale mass-media a prezentat-o E. Smolar, expert din Polonia, în cadrul unui seminar dedicat serviciului public de radio și televiziune, desfășurat la Chișinău:

„Noi dorim să difuzăm pentru toată lumea: pentru comuniști și anticomuniști, pentru cei înalți și pentru cei scunzi, pentru cei care trăiesc la periferii și cei care trăiesc în orașele mari. Și dorim ca toți să aibă încredere în noi”²⁰.

Principiul imparțialității în politicile editoriale ale mass-media. Ca noțiune imparțialitatea trebuie să fie interpretată în sensul de redare adecvată, obiectivă și corectă a subiectului-faptului, evenimentului, procesului etc. În general, conform acestui principiu, trebuie prezentate cel puțin două-trei puncte de vedere, iar de la producători se cere să manifeste nepărtinire, lipsă de prejudecări, dezinteres, respect față de adevăr, echidistanță și echilibru în abordare. Respectarea acestui principiu în politicile editoriale ale instituțiilor media presupune crearea unui product mediatic de o mare diversitate, care reflectă un spectru vast de interese, opinii, credințe și viziuni ale auditoriului.

Imparțialitatea în viziunea cercetătorilor englezi „este exercițiul practic și pragmatic de acomodare dintre jurnaliști (...) și partidele politice parlamentare. Este o strategie prin care se presupune, reporterii vor lua în considerare (a) o întreagă gamă de opinii și puncte de vedere, (b) greutatea relativă a opiniei (ceea ce înseamnă că punctele de vedere comune, general acceptate vor avea prioritate față de cele care reprezintă provocări ale acestora) și (c) schimbările care apar în acest șir de opinii și în greutatea lor, de-a lungul timpului”²¹.

Cum nu poate fi vorba de o autonomie, de o libertate absolută, tot așa este și în cazul imparțialității, neutralității.

Neutralitatea reprezintă o atitudine neutră, de neamestec în conflictul dintre două sau mai multe părți, care nu se plasează pe poziția unei sau altei părți și permite accesul nediscriminat pentru orice punct de vedere, fără nici un criteriu de selecție. Acest principiu este considerat de unii cercetători englezi nesatisfăcător, deoarece politicienii parlamentari nu sunt prea încântați de aparițiile televizate ale grupurilor sau partidelor care au ca obiectiv răsturnarea politicii parlamentare²².

Obiectivitatea. Deși ca principiu editorial obiectivitatea are tangențe și cu imparțialitatea, și cu echilibrul, noțiunea dată are totuși caracteristicile sale proprii. Obiectivitatea presupune o abordare realistă, științifică, caracterizată de lipsa distorsionărilor subiective. Relatarea obiectivă este înțeleasă ca fiind lipsită de prejudecăți, de subiectivism, ca fi-

ind la obiect, nepartinică, fără sentimente și fidelă adevărului.

Valorile editoriale. Noțiunea de valoare presupune suma calităților, însușirilor, semnificațiilor care dau preț unui lucru sau unei activități, unui proces, unui fenomen etc. Unitatea sintactică stabilă „valori editoriale” în fond este utilizată atunci când ne referim la un cod de conduită – atribut al institutului de autoreglementare. Pot fi coduri ale producătorilor, coduri de etică ș. a. La baza procesului de autoreglementare se află anume o serie de valori editoriale, pe care și le stabilesc înșiși producătorii de mass-media pe parcursul anilor de practică. O condiție importantă și obligatorie este ca valorile editoriale să fie elaborate în interiorul colectivului, să se ajungă la ideea necesității că angajații colectivului redacțional trebuie să activeze conform unor reguli interne, valori editoriale recunoscute și adoptate de ei înșiși.

Codurile de principii și de valori editoriale urmăresc stabilirea unui echilibru între libertatea de exprimare și de informare, pe de o parte, și de responsabilitate, pe de altă parte.

Printre principalele valori editoriale ar putea fi numite *exactitatea și corectitudinea*. Anume aceste însușiri se situează pe primul loc în Ghidul valorilor editoriale, elaborate și promovate de către Compania BBC. Colaboratorii acestei cunoscute în lumea mass-media instituții audiovizuale tind și fac tot posibilul pentru a difuza informație precisă și corectă, care trebuie să fie bine documentată, cu argumente, testată minuțios și prezentată într-un limbaj clar, corect. L. Vițu, care a lucrat cinci ani corespondent BBC la Chișinău, mărturisea în cadrul Seminarului „Reglementări și autoreglementări în domeniul audiovizualului” (Chișinău, 2006): „BBC-ul merge pe ideea de a fi primul cu orice preț în prezentarea informației. Însă acuratețea vine înaintea promptitudinii. Dacă e nevoie să mai facem niște verificări și să dăm al doilea știrea, mai bine facem aceste verificări decât să punem pe post o știre neverificată”²³.

Politicile editoriale ale corporației BBC rezultă din principiile de funcționare, care sunt formulate în modul următor:

- universalitatea geografică în acoperirea cu emisie a populației țării;
- satisfacerea tuturor intereselor și gusturilor;

- satisfacerea intereselor minorităților;
- grija pentru perpetuarea identității naționale și a sentimentului colectivității;
- detașarea de interesele comerciale și politice;
- participarea nemijlocită a spectatorului la finanțarea companiei publice;
- concurența pentru calitate și nu cantitate de programe²⁴.

Producția mediatică se bazează pe corectitudine, care pentru BBC este mult mai importantă decât viteza de difuzare a informației, adică operativitatea²⁵.

Referindu-ne la alte valori editoriale ale BBC, vom menționa-o pe cea de *integritate editorială*. BBC este independentă de interesele statului și de interesele partizanale. Auditoriul poate avea încredere că deciziile companiei nu sunt influențate nici de presiunile politice sau comerciale, nici de interese personale, ci se bazează doar pe propriile valori editoriale.

Noțiunea de *confidențialitate* ține și ea de valorile editoriale și este expusă în codurile etice ale jurnalistului din mai multe state. În Codul principiilor de etică profesională a jurnalistului din Republica Moldova se stipulează că „jurnalistul respectă secretul profesional referitor la sursa informației obținute pe cale confidențială. Nimeni nu are dreptul de a-l constrânge să divulge sorgintea”²⁶, fără a avea un motiv bine întemeiat și fără consimțământul instanțelor de drept.

Responsabilitatea de asemenea constituie una dintre valorile editoriale majore pentru toate instituțiile mass-media. Este preconizată o responsabilitate principială față de auditoriu, tratarea lui corectă și deschisă, recunoașterea greșelilor în caz de eroare, de inexactitate și încurajarea dorinței de a învăța de pe urma propriilor greșeli.

Respectul pentru viața privată, prevenirea cazurilor de ofensă și defăimare, protejarea copiilor și tineretului sunt alte norme cruciale pentru valorile editoriale ale unei mass-media democratice.

Cunoașterea tuturor factorilor ce influențează politicile editoriale ale mass-media este necesară pentru elaborarea și promovarea unor asemenea politici editoriale, care ar fi adecvate principiilor democratice, în urma implementării cărora „*fiecare cetățean are acces la toate informațiile disponibile, este liber să-și exprime ideile și să conducă societatea în care trăiește*”²⁷.

Referințe bibliografice și note:

¹ *Declarația Universală a Drepturilor Omului*. Publicată în ediția oficială „Tratate internaționale”, vol. 1. Chișinău: Universul, 1998.

² *Ghid (Vade-mecum) al Convenției Europene pentru Drepturile Omului / Dir. pentru Drepturile Omului a Consiliului Europei*. Chișinău: S.n., 2002.

³ *Constituția Republicii Moldova*, adoptată la 29 iulie 1994. In: *Monitorul Oficial al Republicii Moldova*, nr.1, 12 august 1994.

⁴ *Convenția Europeană cu privire la Televiziunea transfrontalieră*. In: *Tratate ale Consiliului Europei*, Presa electronică: reglementări internaționale. Chișinău, 2000.

⁵ Gross, P. *Mass-media și democrația în țările Europei de Est*. Iași: Polirom, 2004, 248 p.

⁶ *Codul Audiovizualului al Republicii Moldova*. In: *Monitor Oficial*, nr. 131 din 18.08.2006.

⁷ Gross, P. *Op. cit.*

⁸ Hartlei, J. *Discursul știrilor*. Iași: Polirom, 1999.

⁹ Bertrand, C.-J. *O introducere în presa scrisă și vorbită*. Iași: Polirom, 2001.

¹⁰ Coman, M. *Introducere în sistemul mass-media*. Iași: Polirom, 2004.

¹¹ Randall, D. *Jurnalismul universal*. Iași: Polirom, 1998.

¹² Hartlei, J. *Op.cit.*

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Bounoux, D. *Introducere în științele comunicării*. Iași: Polirom, 2000.

¹⁵ Balle, F. *Larousse Dicționar de media*. București: Univers Enciclopedic, 2005.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Constituția Republicii Moldova. Op. cit.*

¹⁸ Consiliul Europei. Recomandarea nr. R(94) 16 a Comitetului de Miniștri către statele membre cu privire la politica comunicațiilor de masă, Praga, 1994.

¹⁹ Consiliul Europei. Recomandarea (2000) 23 a Comitetului de Miniștri către statele membre cu privire la independența și funcțiile autorităților de reglementare a sectorului radiodifuziunii, 2000.

²⁰ Echilibru și imparțialitate în programele informative și politice în cadrul serviciului public de radio și televiziune. Spicuri din materialele seminarului omonim desfășurat la Chișinău 27 - 28. 09. 2005. Chișinău: „APEL” (coordonator A. Dorogan), 2005.

²¹ O’Sullivan, T., Hartlei, J., Saunders, D. și alții. *Concepte fundamentale din științele comunicării și studiile culturale*. Iași: Polirom, 2001.

²² *Ibidem*.

²³ *Probleme ale audiovizualului național. Reglementări și autoreglementări în domeniul audiovizualului*. Spicuri din materialele seminarului omonim din 12-13 decembrie 2006. Chișinău: Editor-Asociația Presei Electronice „APEL”, 2006.

²⁴ Михайлов, С.А.. *Современная зарубежная журналистика: состояние, перспективы*. Спб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та, 1998.

²⁵ Echilibru și imparțialitate în programele informative și politice în cadrul serviciului public de radio și televiziune. *Op.cit.*

²⁶ *Mass-media în Republica Moldova: constatări, evaluări, tendințe: raport anual – 2001*. Chișinău: Universul, 2002.

²⁷ Sorlin, P. *Mass-media*. Iași: Institutul European, 2002.

Teatrele și școlile lor: pedagogia aceleiași grupe de sânge

Rezumat

Teatrele și școlile lor: pedagogia aceleiași grupe de sânge

Autorul acestui studiu susține că școlile teatrale apar mai ales în acele țările în care regia s-a impus autoritar, adică în triunghiul fondator legat de începuturile acestei arte: Moscova-Berlin-Paris.

Ingmar Bergman, care a luptat pentru salvagardarea școlilor asociate teatrelor, scria în *După repetiție*: „Amândouă reunite alcătuiesc un veritabil circuit sangvin!”. Pe de o parte, unii mari regizori au desfășurat o activitate pedagogică internă cu dorința producerii unor actori proprii, nu a unor școli, cazul lui Grotowski, Barba, Living Theatre, Brook, Mnouchkine și Stein. Pe de altă parte, alți regizori își construiesc opera și, separat, duc o activitate pedagogică pe care o resimt ca pe o necesitate de a crea școli proprii în însuși nucleul instituției teatrale: de la Stanislavski și Meyerhold, până la Barba și Robert Wilson. A treia ipostază îi definește pe artiștii care elaborează un proiect pedagogic legat de teatrul pe care-l conduc, dar nu integral asimilat lui: școala lui Max Reinhardt, școala lui Tairov, școala de la Teatrul de Artă creată de Nemirovici-Dancenko, Școala de la Chaillot a lui Antoine Vitez, Școlile lui Patrice Chéreau, Michel de Saint-Denis, Luca Ronconi, Lev Dodin ș.a.

Firește, regia este primordială, dar pedagogia o urmează îndeaproape, ele alcătuind împreună figura unui cerc dilatat, o elipsă: elipsa înnoirii durabile a scenei moderne.

Cuvinte-cheie: teatru, instituție teatrală, școală de teatru, regizor-pedagog, regie, pedagogie, scenă modernă.

Summary

Theaters and schools: pedagogy same blood group

The author of this study affirm that theater schools arise especially in those countries in which directing has imposed authoritarian, namely in the founder triangle linked to the beginnings of this art: Moscow-Berlin-Paris.

Ingmar Bergman, who fought for the safeguard of schools associated to theaters, wrote in *After rehearsal*: „Both combined create a veritable blood circuit”. On one hand, some great directors had done an internal pedagogical activity wishing to produce their own actors, not from schools: this is the case of Grotowski, Barba, Living Theatre, Brook, Mnouchkine and Stein. On the other hand, other directors build their work and, separately, lead an educational activity experiencing it like a need in creating their own schools in the very heart of the theater institution: from Stanislavsky and Meyerhold, to Barba and Robert Wilson. The third aspect defines the artists who elaborates educational project related with the theater they lead, but not fully assimilated to them: Max Reinhardt's school, Tairov's school, the school from the Art Theatre created by Nemirovici-Dancenko, The Antoine Vitez school from Chaillot, the schools of Patrice Chéreau, Michel Saint-Denis, Luca Ronconi, Lev Dodin etc.

Naturally, directing is primary, but pedagogy follows it closely, together creating the shape of an extended circle, an ellipse: the ellipse of a lasting renewal of the modern scene.

Keywords: theater, theatrical institution, theater school, director-teacher, directing, pedagogy, modern scene.

Franța, așa cum descoperim consultând două vechi numere ale revistei *Ubu* (31/32, 2004 și 35/36, 2005)¹ consacrate învățământului teatral din Europa, dispune de cel mai mare număr de școli asociate unui teatru, vechi sau recente. Pe de altă parte, revista *L'Art du théâtre* (8/1988), pe care am condus-o, a consacrat un număr temei „Regizorul ca pedagog”², număr ce impune o constatare: aceste școli apar mai

ales în acele țări în care regia s-a impus autoritar, adică în triunghiul fondator legat de începuturile acestei arte: Moscova-Berlin-Paris. Numeroase școli precedă un asemenea tip de inițiativă, care rămâne legat de apariția marilor nume ale regiei, ca și cum între cele două funcțiuni s-ar constitui o legătură secretă, s-ar impune o reciprocitate, ca și cum apariția uneia ar antrena-o pe cealaltă. Firește, regia este primordială,

dar pedagogia o urmează îndeaproape, ele alcătuind împreună figura unui cerc dilatat, o elipsă (înzestrată, după cum se știe, cu două focare, adică, așa-zicând, cu un centru secund): elipsa înnoirii durabile a scenei moderne. Căci regizorul care întemeiază o școală va dori întotdeauna să asocieze, prin intermediul acestei elipse, căutarea estetică imediată cu proiectul pe termen lung. Iar în pedagogie el își află principalul aliat. Aceasta din urmă dăinuie, asigurând șarpanta indispensabilă succesiunii spectacolelor, oferind, în timp, garanția unei abordări consolidate prin apariția unui model de joc, a unui actor înscris ca piesă de bază în proiectul global al artistului animat de dorința de a transforma teatrul. Trebuie subliniat însă că, la început, regizorii nu vor înființa decât școli pentru actori, niciodată pentru regizori, de vreme ce, pentru aceștia din urmă, problema nu este perpetuarea unei profesii noi-constituite, ci căutarea unor răspunsuri la o nevoie proprie, concretă și directă. *Actorul potrivit* – iată care este orizontul activității pedagogice și al școlilor inițiate de un regizor și afiliate instituției a cărei conducere o asumă.

Nevoia pedagogică

Să nu exagerăm însă, de dragul cauzei, importanța acestei activități și să admitem deschis că unii mari regizori au desfășurat o activitate pedagogică internă, așa cum atestă mărturiile reunite în *Les Penseurs de l'enseignement*³. Ei au asimilat elaborarea unui proiect scenic cu dorința producerii unor actori proprii. În aceste cazuri emblematic, cele două obiective sunt indisolubile, în măsura în care creația însăși se confundă cu voința nestrămutată de a crea actorii potriviți, fără de care regizorul se simte neputincios, incapabil să meargă înainte și inapt să-și realizeze utopia. A fost cazul cu Grotowski și cu Barba, cu Living Theatre și cu Brook, cu Mnouchkine și cu Stein... Ei n-au creat o școală, fiindcă întreaga lor activitate teatrală era constant plasată într-o perspectivă pedagogică. La ei, fuziunea se dovedește a fi condiția primordială a exercițiului radical cărora li se consacră unanim. Ceea ce motivează și deopotrivă legitimează durata lungă necesară pe care o reclama pentru crearea unui spectacol: creația și formarea merg mână în mână. Și asta cere timp!

Alți regizori disociază această dublă activitate și procedează printr-un soi de alternanță: își construiesc opera și, separat, duc o activitate pedagogică pe care o resimt ca pe o necesitate. Unii dintre ei, mai implicați în procesul de formare, socotesc indispensabilă crearea de școli proprii, legate de teatrul lor. Nu școli moștenite, prestabilite, ci școli create, îndelung dori-

te. Jean-Pierre Vincent precizează această distincție: „*Mă instalez fără prea mari probleme în structurile prestabilite (cu condiția să nu fie perverse...)*. Nevoia unei structuri proprii ține însă de altă pedagogie. În acest caz, trebuie să ai sentimentul că deții un anumit corpus de adevăruri și de practici care trebuie transmise... și că aceste practici contrazic toate structurile existente”⁴. E vorba deci despre o diferență ivită din relația pe care un regizor o are cu practicile teatrale ale vremii sale și cu ceea ce consideră a fi caracterul inedit al practicii sale. Faptul a condus la crearea studiourilor și a atelierelor înscrise în însuși nucleul instituției teatrale, ca platforme de cercetare personalizată: de la Stanislavski, care a înființat trei asemenea studiouri în cadrul „Teatrului de Artă”, și de la Meyerhold, care a procedat la fel, până la Barba, care a creat școala itinerantă „ISTA”, și la Robert Wilson, care a edificat acel „falanster” utopic care este „Water Mill”. Structura, în aceste cazuri, se dovedește lipsită de orice autonomie și, marcată de identitatea unui artist, confirmă dorința regizorului de a-și păstra spații de manevră pentru a prezerva natura cercetării care îi este proprie și de care nu vrea să se despartă. Studio-ul sau atelierul poartă amprenta explicită a artistului care l-a produs. Indisolubile fiind, ele se confundă. Modelul seamănă cu vechiul model al Renașterii în care se vorbea de „Scuola di Tiziano” sau „Scuola di Tintoretto”! O școală aflată sub autoritatea unui artist. Și unii dintre elevi s-au împlinit în acest context puternic predeterminat, alții însă s-au eliberat de el, ca Brâncuși care s-a îndepărtat de atelierul lui Rodin, legitimându-și fuga cu o veche zicală populară rostită în fața maestrului uluit: „*La umbra marilor copaci nu cresc vlăstare tinere*”⁵.

A treia ipostază îi definește pe artiștii care elaborează un proiect pedagogic legat de teatrul pe care-l conduc, dar nu integral asimilat lui. Școala se sprijină pe teatru, aflându-și temelia în practica sa, dar păstrându-și, pe de altă parte, o anumită independență și adoptând un mod de funcționare înrudit cu modelul pedagogic canonic. Relația trimite la „falșii gemeni”, înzestrați cu caracteristici gemelare incomplete, care prezerva un spațiu autonom secret, la fel cum se întâmplă aici cu teatrul și cu școala. Această funcționare se definește tocmai prin co-prezența celor două instituții strâns legate, dar niciodată fuzionând complet. Școala se afirmă ca atare, asumându-și totodată relația cu artistul care-i dă naștere și cu instituția care o patronează. În anii '20, au avut acest statut *Max Reinhardt Seminar* de la Viena și, la Moscova, școala lui Tairov sau, mai târziu, începând din 1943, școala de la Teatrul de Artă creată de Nemirovici-Dancenko.

Școala care se sprijină pe un teatru și pe un artist poartă pecetea identității lor, dispunând totodată de caracteristicile specifice unei structuri de învățământ. Mai recent, în anii '80, în numele unui „eros pedagogic” propriu, Antoine Vitez a creat „Școala de la Chaillot”, care i-a permis să lucreze alternativ, în cursul aceleiași zile, pe scenă și în sala de curs. Cazul său rămâne exemplar în această privință. El a impregnat adânc peisajul scenei franceze! Vitez a creat școala fiindcă, pentru el, predarea căpăta sensul „troțkist” al „revoluției permanente”, al lucrului care nu se oprește niciodată, care nutrește deopotrivă artist și teatru, actori și elevi. De aceea, Vitez a atacat frontal regia și pedagogia, amândouă plasate, de data acesta, sub semnul unui loc emblematic: Chaillot.

În aceeași epocă, Patrice Chéreau avea să înscrie în marele său proiect al teatrului de la Nanterre o școală de actorie cu un responsabil instituțional, Pierre Romans. Proiectul purta pecete viziunii globale ce alia teatrul și cinematograful, creația și pedagogia. Chéreau i se va dedica trup și suflet și va semna un spectacol, *Platonov*, care se afla la originea reînnoirii punerii în scenă a lui Cehov în Franța, și un film de generație, *Hotel France*. Structura complexă gândită de Chéreau la Nanterre va funcționa ca un organism viu, arborescent. Totul comunică, totul participă la un efort comun de producere a teatrului și de formare a actorilor. Dar dorința de a preda va fi scurtă în cazul lui, limitându-se la răstimpurile trecerii sale pe la Nanterre, iar școala de teatru nu va face parte din moștenirea transmisă lui Jean-Pierre Vincent. Regizorul a preferat să-i pună capăt brutal, în loc să aștepte descompunerea ei lentă pe modelul Școlii Chaillot, care a sfârșit prin a pieri la capătul unei agonii nedemne de debuturile sale. Nici una, nici cealaltă din aceste două școli, a lui Vitez și a lui Chéreau, n-a supraviețuit dispariției întemeietorilor. Ele n-au fost recuperate de instituția care le patrona, rămânând legate de prezența pasageră a doi artiști care au resimțit o dorință / plăcere intensă de a preda în numele unui proiect vast capabil să depășească cristalizarea lucrului exclusiv pe scenă. Sala de curs servește drept laborator al unor proiecte viitoare. Ea se definește prin aceeași grupă de sânge ca scena!

Principiul comunicării

Ingmar Bergman, care a luptat, fără succes, pentru salvagardarea școlilor asociate teatrelor, scria în *După repetiție* aceste rânduri devenite celebre: „Amândouă reunite alcătuiesc un veritabil circuit sangvin!”⁶. Acest lucru implică existența unui schimb constant și organic. Fără nici o separație, bazat pe o

constanta comunicare! O comunicare la toate nivelurile, căci elevii se află astfel, bineînțeles, în contact cu actorii reputați, dar totodată și cu celelalte meserii ale breslei, cu artiști și artizani, pe care-i frecventează și cu care întrețin relații foarte apropiate. Când Silviu Purcărete a creat Academia de teatru de la Limoges, i-am trimis propoziția lui Bergman... Mi se pare că ea poate sluji încă și azi de deviză oricărui proiect pedagogic întemeiat pe interdependența teatru-școală!

Exemplul francez de referință este școala de la Théâtre National de Strasbourg, inițiată de Michel de Saint-Denis încă de la înființarea teatrului care, de atunci, se definește prin această organizare bicefală plasată sub conducerea unui director unic. Modul de funcționare impus de la bun început s-a perpetuat și totodată s-a modificat odată cu personalitățile care l-au adoptat. La fel ca la Strasbourg, se preia instituția și școala, soarta lor e pecetluită, dar modul de utilizare poartă pecetea directorului... trecător. Structura dăinuie, responsabilii trec!

Caracteristică acestor școli nu este doar predarea, ci și condițiile exercitării ei, căci ea se efectuează în contextul practicii unui teatru ce asumă responsabilitatea unei stagiuni. „Participarea la viața trupei este un aspect al formării”, mărturisește Stéphane Braunschweig. Potrivit principiului bergmanian al vaselor comunicante, trecerea se operează în chip natural, continuu, ba reprezintă chiar cea dintâi rațiune de a fi a acestei relații între practică și pedagogie. Exact asta avea în vedere Luca Ronconi când a creat școala, din păcate rapid abandonată, de la teatrul din Torino. O școală responsabilă, ai cărei elevi erau obligați să manifeste fidelitate față de teatrul-matrice, căci ei primeau burse considerabile, însoțite, se înțelege de la sine, de imperativul prezenței. Banii creează legături, în plan economic și simbolic. Ronconi știa și accepta acest fapt.

Franța a cunoscut un veritabil avânt al școlilor asociate unui teatru pe fundalul politicii culturale dinamice inițiate în anii '80. Avânt ce rămâne legat de un angajament nu doar teoretic, ci și economic al statului și al colectivităților locale, care s-au implicat atunci financiar. Aspectul nu e deloc minor, iar faptul că astăzi principiul alianței teatru / școală este contestat de puterea liberală confirmă această constatare. Economicul ridicat la rang de valoare de referință pe timp de criză riscă să amputeze una dintre relațiile cele mai originale existente în învățământul francez.

În Franța, apariția școlilor pe lângă teatre se leagă de descentralizare, de la Rennes la Saint-Etienne, de la Bordeaux la Limoges, fiind pretutindeni rezultatul prezenței unor regizori preocupați de extinderea

câmpului lor de acțiune și de deschiderea către noile generații. Dimpotrivă, în alte locuri – și așa și este riscul – școlile în cauză sunt asociate marilor instituții naționale fără cea mai mică motivare artistică și personală explicită. Cum e cazul în Grecia cu școlile Teatrului Național, ca și cu cele de pe lângă Teatrul Național al Greciei de Nord... sau, pe vremuri, vechea școală a lui Dramatten de la Stockholm. Scleroza instituției-mamă exercită un efect molipsitor asupra polului școlar, căci școală lipsită de temelia unei identități puternice – identitate furnizată întotdeauna de un artist! – se degradează și eșuează într-o relație de servitute față de organismul-suport. Ele se prăbușesc împreună! Nu însă și când intervine un creator pentru a contracara acest declin, așa cum s-a întâmplat în anii '90, atunci când Lev Dodin a creat, în cadrul școlii de la „Malii Teatr”, celebrul spectacol *Gaudeamus*: cea mai frumoasă contribuție a unui regizor pedagog în vremea comunismului muribund! Dodin a reabilitat o școală când o societate se prăbușea. În artă, salvarea vine întotdeauna de la ființele solitare! Acest spectacol al unei școli înființate pe lângă un teatru rămâne mărturia eroică a unui gest unic și a unei confesiuni de generație. Dodin a realizat această minunată fuziune: alianța exemplară între teatru și școală, sub conducerea unui regizor și a energiei unei societăți pe cale de a se modifica.

Dacă adesea trecerea facilă de la sala de curs la scenă pare să fie caracteristica acestor școli – fapt confirmat de Vitez și Chéreau –, în alte părți, în marile structuri, ea s-a constituit în recompensa acordată celor mai merituoși elevi la sfârșitul ciclului: comunicarea nu este o comunicare de parcurs, ci de încheiere! La polul opus, Vitez n-a așteptat ca Valérie Dréville sau Redjep Mitrovitsa să-și termine studiile ca să-i integreze în spectacole, și nici Chéreau. În schimb, menținerea etanșității de-a lungul întregului parcurs pedagogic, și năruirea ei abia la încheierea lui, o spun numeroși adversari ai unui asemenea regim de funcționare, e la originea unei competiții feroce, instaurând dispute improprii spiritului de comuniune. Mai rău chiar, unii deplâng jocul de influențe exercitat de protagoniștii teatrului – actorii cei mai celebri – pentru a-și impune propriii discipoli, ba chiar propriile progenituri. Bănuiala de favoritism își croiește loc, ca și teama de dinastii. Iată de ce deschiderea vanelor în timpul parcursului, și nu în chip de ultimă recompensă, pare să fie mai ușor acceptată.

Faptul de a fi asociată unui teatru acordă școlii privilegiul de a întreține relații constante, cotidiene, cu instituția producătoare de spectacole. Și aceasta de-a lungul întregului proces de formare, nu doar

punctual, la mijlocul sau la sfârșitul studiilor. Școală este un loc de formare în contextul concret al producției de teatru, și nu un laborator ai cărui laboranți iau contact cu realitatea doar sporadic, grație unui acces tardiv la principiul adevărului... în teatru. Nu e indicată construirea unui spațiu ideal izolat, contrazis apoi de concretețea faptelor! Nu, e mai just să se adopte drumul riscant al contrariilor, în care proiecția și decepția alternează, coabitează, se succedă. Teatrul însuși e făcut din asemenea opoziții, a căror existență e propice să fie cunoscută de la cea mai fragedă vârstă. Orice iluzie mincinoasă duce la primejdioase decepții. E mai bine să ai un elev informat decât un tânăr actor dezorientat!

Se pot cita câteva cazuri atipice, dar, după cum se știe, ceea ce se abate de la normă slujește adesea drept orizont al normei înseși. „Teatrul Evora” din Portugalia sau „Theater am der Sihl” din Zürich au elaborat un program în care vocația colectivului reunit constă deopotrivă într-un angajament politic și în formarea cadrelor artistice capabile să-l ducă la îndeplinire. De data acesta scopul nu mai este acela de a impune o identitate a artistului, ci de a asuma misiunea unui colectiv. La fel ca în anii '20, când, în Rusia, producția scenică se întrepătrundea cu educația. Teatrul și școală se alimentau reciproc în numele aceluiași program de grup. În aceste cazuri punctuale, azi ca și ieri, formarea și creația se exersează ca o intensă respirație gură-la-gură, ca o reanimare reciprocă!

Identitate și descendență

Aceste școli înființate de un artist poartă marca artei și a prezenței sale. Pecetea lui le marchează și de aceea ele pot agasa, ba chiar pot fi respinse, tocmai din cauza acestei delimitări personalizate în raport cu școlile instituționale «generaliste». Un artist se reflectă în spiritul școlii. Școală îi este autoportret. Dar, dacă o iubești, de ce nu te-ai lăsa sorbit în ea? Orice școală purtând emblema unui creator este o școală singulară. Iar cine vine aici pentru alte motive decât cariera pur și simplu va fi nevoit, așa cum spunea Reinhardt, să „între într-un ordin” – ordin păgân, întemeiat de un artist pasionat de utopie –, să se asocieze la un proiect prealabil, cunoscut și acceptat. Prin însăși natura lor, aceste școli se supun – e meritul și defectul lor – unui „ordin” căruia înțeleg să-i accepte exigențele și să-i asigure dănuirea. Nu-i vorba, bineînțeles, de un „ordin” religios, cât de un „ordin” artistic (deși la Vasiliev cele două relații, estetica și religia, întrețin legături strânse!). Ceea ce, în aceste școli, se pierde în extensiune se câștigă în focalizarea obținută grație unui regizor-lider, care

transformă exercițiul pedagogic în activitate de naștere a unei descendențe!

Școală-răspântie sau școală-oază?

Avem, așadar, pe de o parte, școlile pluralității, ale multiplicității, ale labirintului de posibilități și, de cealaltă, școlile singularității, ale abordării personalizate, ale intimității cu o identitate. Dar, dacă cele din urmă sunt făcute pentru a fi moștenite și transmise, ce se întâmplă cu celelalte? Trebuie ele să supraviețuiască inițiatorilor lor sau trebuie să se stingă odată cu ei?

Ce răspuns să dăm acestor întrebări? Dacă artiștii care au asociat o școală teatrului lor nu-și pun amprenta pe scena europeană a unei epoci precise, dacă opera lor scenică nu lasă o urmă exemplară, e mai bine ca gestul lor „pedagogic” să dăinuie, să se constituie în moștenire instituțională, să se înscrie în timp. Descendența instituțională este în acest caz legitimă. În schimb, dacă școala se constituie în expresie „identitară” a impulsului creator

al unui artist cu o personalitate puternică, e mai indicat ca ea să moară odată cu el. Și să contribuie, prin dispariția ei, la crearea legendei sale, la fel ca spectacolele sale care s-au volatilizat. Astfel se întemeiază miturile pedagogice. Ele ne sunt la fel de indispensabile ca și marile spectacole dispărute. Să ne construim viitorul pe nisipurile mișcătoare ale unui trecut legendar cu toate că absent. Aceasta va fi provocarea proprie teatrului ca artă vie. Să nu uităm însă școlile ce dăinuie în ciuda absenței artiștilor întemeietori, școli ce sunt în egală măsură utile. Unele se sprijină pe resursele imaginare ale pieirii, celelalte pe proza moștenirii care își supraviețuiește sieși!

Totul se joacă aici între școala-răspântie și școala-oază, între școala neutră și școala personalizată, între școala care dăinuie și cea care, pentru a-și salva spiritul, moare.

Cine are nevoie de nesiguranța apei în deșert și cine de siguranța robinetului?

Traducere: Vlad RUSSO.

Referințe bibliografice și note:

¹ *Ubu*, nr. 31/32, 2004 și nr. 35/36, 2005.

² *L'Art du théâtre*, nr. 8, 1988.

³ *Les Penseurs de l'enseignement*. In: *Alternatives théâtrales / Académie Expérimentale des Théâtres*, nr. 70/71.

⁴ *Ne pas pratiquer le vampirisme*. In: *L'Art du théâtre*, nr. 8/1988, p. 44.

⁵ Jianu, Ionel. *Constantin Brâncuși. Viața și opera*, 1983.

⁶ Bergman, Ingmar, *După repetiție*.

От ритуала к театру

Rezumat

De la ritual la teatru

Arta teatrală naște multe mistere. Astfel, uneori apare necesitatea revizuirii unor puncte de vedere tradiționale, ceea ce duce la crearea diverselor ipoteze.

Ca și spectacol popular, arta teatrală poate fi definită drept un mister public. Unul din procesele caracteristice ale teatrului ultimelor decenii este modelarea.

În cazul în care ritualul și misterul religios reprezentau o acțiune mistică, un mister al legilor Universului, atunci misterul public – teatrul – pune în prim-plan imitația zeilor de către om, încarnată de oamenii înșiși și încorporând stihiiile naturii.

Re-examinând și re-evaluând sursele existente, se poate accentua și o altă circumstanță: misterul religios elitar devine mister public și se transformă în teatru.

Nici un cult, nici o religie nu poate ignora actul ritual, la baza căruia stă misterul. Un astfel de act ritualic poate fi numit limbaj plastic sau mască plastică, care reprezintă un sistem al sacramentelor, sau, așa cum s-a menționat deja, un mister, mai exact, un mister religios.

Misterul religios constituie o formă sincretică a măștii plastice și verbale.

În timpul misterele religioase, primare, masca, atât cea materială, cât și cea rezultată din pictarea feței, adică reîncarnarea (jocurile ca unul dintre componentele esențiale ale formei profesionale), a fost un act de semnificație mistică.

Instituția teatrală-clădire o vom numi templu, iar acțiunile petrecute acolo – jocuri-mistere publice. În epoca sintezei totale, teatrul, tinzând să creeze opere de artă teatrală înaltă, pe de o parte, utilizează o varietate de mijloace și efecte expresive, iar pe de altă parte, folosește ritualul străvechi ca bază a spectacolului.

Cuvinte-cheie: arta spectacolului, clădire teatrală, mister public, mister religios, ritual, mister, masca plastică, masca verbală, spectacol.

Summary

From ritual to theater

Theatre Art arises many mysteries. Thus, it is sometimes necessary revision of the traditional view, which gives rise to various hypotheses.

Performing arts, as civil "show" as well, can be defined as a public mystery. Characteristic process of recent decades in theater art is the modeling.

If the ritual and religious mystery is a mystical action, the mystery of the laws of the universe, the mystery of the public - the theater in the foreground is an imitation of human gods, clothed with flesh by the same person and embodying elements of nature.

Re-examining and re-evaluating existing sources can be isolated and another circumstance elitist religious mystery becomes as public mystery and is formed as a theater.

None of the cult, no religion can't ignore the ritual act, which laid the basis for the mystery. Such a ritual act may be called the language of plastic or plastic mask, which is the system of the sacraments, or, as already mentioned, a mystery, or rather, a religious mystery.

A religious mystery - a syncretic form of plastic and verbal mask.

During the religious mysteries, the mysteries of the primary mask, as a material, and as a result face painting, ie Reincarnation (games, as one of the essential components of professional forms), was an act of mystical significance.

Theater building - a venue, I'm going to call the Temple, and there is ongoing action – show-performance - public mystery. In the era of total synthesis, where, on the one hand, the theater strives to create a highly theatrical piece of art, uses the variety of expressive means and effects, and, on the other hand, uses the ancient ritual as the basis of performance.

Keywords: performing arts, theater building, public mystery, religious mystery, ritual, mystery, plastic mask, verbal mask, performance.

Театральное искусство порождает много загадок. В связи с этим иногда возникает необходимость пересмотра традиционных взглядов, что приводит к возникновению различных гипотез.

Историю театра можно рассматривать как историю экспериментов. XX век представляет собой особый интерес в этом аспекте.

Эксперимент включает в себя как обработку литературного материала, так и освоение театрального пространства. По моему убеждению, мизансцена – это как определенный порядок взаимоотношения актера и предметов в театральном пространстве, так и промизансцена,¹ которая берет начало в ритуально-мистериальном действе, и авторская мизансцена, которая связана с экспериментами профессионального театра и возникновением профессиональной режиссуры.

Театральное искусство, как гражданское зрелище, можно определить как общественную мистерию. Оно на протяжении веков служило формированию и развитию национальных культур планеты.

Массовость театрального искусства на протяжении веков сохраняла за театром первенство. В современном мире понятие массовости занимает иное место. В общественной мистерии (в драматическом театре) усиливается реанимация сакральных элементов, вербальных символов и переход сакральных символов на передний план. Используя конкретные сакральные элементы, национальная культура создает планетарную модель бытия. На протяжении XX века неслучайно происходит усиление процесса мифотворчества в различных национальных пространствах.

Характерным процессом последних десятилетий в театральном искусстве является моделирование: создание таких спектаклей – независимо от их драматургической основы, – где с помощью образности, метафорического ряда и авторских мизансцен создается спектакль – модель, который становится парадигмой жизни и мироздания. Театр совершенно осознанно стремится к моделированию Вселенной, обобщает явления, создает новые притчи, что полностью вытесняет трагедии классической формы. Процесс моделирования показывает нам трагичность Вселенной и жестокость законов, где человек по отношению к Космосу – порядку абсолютно беспомощен.

Может показаться странным, что предлагаемое исследование обошло стороной традиционный вопрос сущности игры и коснулось формы игры, формы театральности. Я бы назвал

предшественницей театральной формы мистериальную игру.

С возникновением искусства большое место занимает для первосозданных людей желание перенести окружающий их существующий мир на язык символов, создать свой язык, который представлял бы собой символическое выражение закономерностей Вселенной. Человек своим телом создавал пластический символ Вселенной до тех пор, пока не появилась возможность воспользоваться чем-нибудь другим для этой цели. Таким подражанием он создает азбуку фиксированного движения, а это уже – ритуал (позднее танец). У него появляются единомышленники в изучении этого языка. Ритуалы совершают все вместе. А со временем у ритуала возникает и собственная атрибутика. Познание мира посредством своего тела порождает рост тайных знаний. Эти знания оформляются в разного вида первобытные религии.

Возникновение из различных религий формы ритуального действия само собой должно было опережать возникновение массовых игр, зрелищных форм, народных представлений. Если сказать иначе, вообще, религиозная мистерия в целом является сложной комбинацией простых ритуальных действий. Это одна из первых ее форм в современном понимании религиозного театра – религиозного зрелища. Именно это обстоятельство предопределяет своеобразие возникновения театральной формы как области искусства.

С позиций сегодняшнего дня легко беседовать о сформировавшейся театральной форме узаконенного аристотелевского или антиаристотелевского театра и т.д. Хотя для формирования его как театра, цивилизация прошла сложный, но довольно закономерный путь.

Участники и зрители религиозной мистерии были посвященными, тем самым, исходя из своих религиозных интересов, не нарушали клятвы, и поэтому мистериальное действо и символы представляли тайну. Однако цель любой религии, в конечном итоге увеличение паствы, т.е. расширение сферы своего влияния, и поэтому она вынуждена пропагандировать свою идеологию и мировоззрение. Существуют различные способы распространения религиозного воздействия. Однако если учесть реалии разных цивилизаций, то одним из наиболее эффективных путей является расширение круга зрителей религиозной мистерии.

Любая форма искусства, которая стремится к увеличению зрительской и потребительской ау-

дитории, не ограждена от обратной реакции, т.е. необходимости учитывать интересы зрителей и по возможности перейти на доступные формы. Это, в свою очередь, способствует возникновению китча.

Переход от элитарной религиозной мистерии (религиозного театра) к массовой мистерии осуществляется внедрением элементов китча, тем самым приводя к возникновению общественной мистерии. Все это, в конце концов, формирует театральную форму. Любые зрелища, которые становились играми для народа, являются переходной формой. Это связано с различного вида культовыми формами.

Исходя из этого, религиозная мистерия для посвященных заменяется массовой общественной мистерией, где постепенно первичные ритуальные элементы теряют, так называемое, мистико-семантическое объяснение; теряется система расшифровки, а для зрителя новый язык, новая система символов в виде старой формы и другого содержания становится средством коммуникации. Это язык игры, язык воплощения.

Очень важно различать понятие ритуала и обряда. Ритуал всегда составлял часть мистерии, а обряд являлся частью народно-коллективного творчества. Ритуал – это действие, которое строится на осознанном использовании сакральных и мистических символов посвященными. Обряд же является народным китчевым вариантом ритуала, иногда механически использующим сакрально-мистические элементы. Наряду с этим, обряд содержит в себе социально-бытовые элементы. Ритуал является итогом тайных знаний и знаний о таинствах, а обряд часто бывает следствием механических традиций.

Ритуал со своей структурой есть основа трагедии, т.к. жертвоприношение – его органическая и составная часть. Исходя из этого, трагедия – это не песнь сатиров (*tragodia* – песнь козлов), а песнь заранее обреченного жертвенного козла². Такая заранее обреченность героя заложена и в природе трагедии. Он приносится в жертву окружающим его обстоятельствам. Иначе говоря, его приношение в жертву – итог закономерности, тайна, мистерия жертвоприношения Вселенной. Ведь все боги есть воплощенная в плоть закономерность Вселенной. В мифах, посвященным им, все действия мотивированы и существуют вне времени. Своеобразие мифов, возможно, и заключается в том, что отсутствует традиционное понятие времени, т.е. все происходит в мифиче-

ском вневременном пространстве. В них нет ни начала, ни конца.

Если же ритуал и религиозная мистерия являлись мистическим действием, таинством законов Вселенной, то в общественной мистерии – театре на переднем плане находится подражание человека богам, облеченным плотью самим же человеком и воплощающим в себе стихии природы. И во всем этом заложен своеобразный логический процесс.

До сих пор мы отмечали то, что необходимым фактором для развития театрального искусства является демократичное общество. Существование свободного строя – обязательное условие для возникновения профессионального театра. Именно поэтому многократно подчеркивается, что демократический театр возник в демократических Афинах, а не в аристократической Спарте.

Пересматривая и переоценивая существующие источники, можно выделить и другое обстоятельство. В обществе, где религиозная форма в своем развитии достигает той фазы, когда она может формировать идеологию государства, страны, моральные ценности существующих правил, его мистерии носят массовый характер и все больше удаляются от круга элитарных посвященных, а проникновение китча приводит к десакрализации (движение от эзотерического к экзотерическому). Таким образом, элитарная религиозная мистерия становится общественной мистерией и формируется как театр. Думаю, что этот процесс значительно определяет механизм формирования театра, как жанра искусства в любой стране.

Для подтверждения этого можно воспользоваться фактом появления в средневековой Европе литургической и полулитургической драмы со своим дальнейшим развитием, которая невероятно повторяет значительные элементы и свойства развития античного театра. Аналогичный процесс можно наблюдать и в восточных театрах.

Учитывая все вышесказанное относительно процесса перехода от элитарной мистерии к общественной, необходимо принять во внимание еще один фактор: противоречивый процесс формирования религиозного мировоззрения должен быть уже пройден. В географическом пространстве, в случае единой системы существования, становится возможным перерождение тайного действия в общественное зрелище.

Трудно сказать какова была стратегия жре-

цов в процессе создания театра. Процесс возникновения театра можно представить следующим образом:

1. ритуал – культовая мистерия (религиозная мистерия);
2. массовый ритуал, народная мистерия (праздник Диониса и др.);
3. общественная мистерия (зарождение античного театра);
4. театральное искусство – профессиональный театр.

1. Мы уже говорили о ритуале. С его помощью, как синтеза музыкального вокально-пластического действия, мы имеем мистирию, обязательную для культовой религии, т.е. религиозную мистирию. В такой мистрии как участник, так и зритель вследствие инициации становятся посвященными в таинство. Фактически им дается ключ к разгадке, разъяснению существующих символов в культе. Другими словами, им дается возможность углубить знания. Культовое, в дальнейшем религиозное, направление представляет собой систему символов – тайн, где главная задача – предложение варианта закономерности устройства Вселенной, определение жизни и смерти, предложение бессмертия вместо сохранения общественной морали. Как мне кажется, наиболее интересным является то, что во всех религиях знание, желание, попытка познать тайны Вселенной – самый большой грех, и он карается особенно.

В дошедшем до нас первом произведении «Гильгамеш»³ уже предлагается система устройства Вселенной, модель реального и потустороннего миров, особенных царств, проблемы и характерные черты смертного человека, общение с подобными человеку богами.

Ни один культ, ни одна религия не сможет обойти стороной ритуальное действие, в основу которого заложена тайна. Такое ритуальное действие можно назвать пластическим языком или пластической маской, которая и есть система таинств или, как уже говорилось, мистерия, а точнее, религиозная мистерия.

В религиозной мистрии игра, как психологическое состояние человека, свойство характера, думаю, носит совершенно другую функцию. В частности, она является одной из составляющих жертвоприношения и возможностью перехода из одного измерения существования в другое, сакрально-мистическое измерение. Создание религиозной мистрии – фактически результат

приобретения знаний. Неслучайно, в качестве примера, был выбран «Гильгамеш» как доказательство существования уже около 40 веков назад, а возможно и раньше, стройной системы древнейших мистерий. И если сегодня отправная точка для исследований театральной культуры опирается на результаты опыта античной Греции, то наши знания о мистериях Египта и Междуречья очень скудны⁴.

Религиозная мистерия наряду с тайным действием уже использует вспомогательные предметы (реквизит), которые имеют символическую функцию: декор, рисунки на земле (декорации), также содержащие сакральный смысл и, как раньше было отмечено, музыку, вокал, пластику. Религиозная мистерия – синкретическая форма пластической и вербальной маски.

2. Вербальная информация никогда не будет достаточной для развития религиозных интересов, культа у населения и распространения их на уровне идеологии, мировоззрения и морали. По моему глубокому убеждению, молодость вербальной культуры по сравнению с пластикой присуждает ритуалу первенство, как наилучшему средству воздействия с присущим ему синкретизмом.

Из религиозной модели создается народно-массовая театральная форма с сохранением ритуальной основы. Под народно-массовой театральной формой будем понимать такую элитарную форму и мистериальное знание, которые приближены к китчу.

Для приобщения населения среди последователей культа, религий возникает необходимость создания массового ритуала с условием, что тайна будет защищена и останется неприкосновенным преимуществом посвященных, хотя сакральную функцию мистерия должна сохранить. Начинается логический процесс культовых праздников, функцией которых является массовая популяризация определенной идеи.

Однако общественная мистерия, которую мы часто упоминаем как народные зрелища, не может быть стройной системой. Ее связь с культом вина, виноделием, алкоголем, как средством воздействия на психику человека, естественно, сводила культовые праздники к хаотической системе.

Здесь же я бы отметил, что, по моему глубокому убеждению, техническое оправдание существования маски в дальнейшем, как мне кажется, связано с забывчивостью ее первичной функции.

Во время культовых мистерий, первичных мистерий, маска, как материальная, а также как следствие раскрашивания лица, т.е. перевоплощения (игры, как одного из необходимых компонентов профессиональной формы), являлась актом мистического значения. Соответственно, со стороны культовой мистерии серьезной уступкой был сакральный символ: использование маски в массовых мистериях, зрелищах. Использование маски для человека было материальной реализацией перевоплощения, внутреннего раздвоения и другого Я, что уже само собой является мистическим актом.

Во время сакрально-культовой мистерии вербальная форма, как комбинирование магических звуков в сопровождении музыкального шума, использовала сакральные заклинания, гимны, наверно, и дифирамбы, которые являлись понятной для народа мистической вербальной формой. Таким образом, думаю, что эта вторая уступка была вынужденным раскрытием тайны, в основном, я имею в виду поэтическую форму, ее ритм и т.д.

Несмотря на то, что общественная мистерия выполняла свои функции (хотя частично), у нее, также как и у культово-религиозной мистерии должен был быть свой храм. Это необходимо было для того, чтобы мистерия стала канонизированной формой и, тем самым, более управляемой, а также обладала большей силой воздействия. Храм общественной мистерии должен был решать также поставленные перед культом задачи. Таким образом, строительство театрального здания становится неизбежностью, что нашло отражение в процессе перехода от деревянного временного строения к стационарному зданию⁵.

3. В дальнейшем театральное здание – строение, я буду называть храмом, а там происходящие действия – игры – общественной мистерией. Причин этому несколько. В центре орchestra амфитеатра располагался религиозный жертвенник и алтарь. Начало праздника или спектакля сопровождалось жертвоприношением, объединением зрителя помазанием кровью и едой жертвенного мяса⁶. Этим зритель вовлекался во всеобщий ритуал. Все это можно наблюдать и в обряде причащения христианства. Действо во время спектакля происходит вокруг жертвенного алтаря. Здесь разыгрывается общественно-гражданская мистерия, которая придает народной мистерии сравнительно последовательное лицо. Именно с гражданской мистерии начинается зарождение

античного театра. Опираясь на материалы, дошедшие до нас, а также на творчество Софокла и Эсхила, зарождающемуся античному театру все еще были присущи элементы гражданской мистерии. И Эсхил, и Софокл, оба являлись жрецами, прошли инициацию, были посвященными и владели тайными знаниями. Независимо от их вклада в окончательное формирование профессионального театра они все еще утверждают театр с помощью зрительных элементов, присущих ритуально-сакральным религиозным мистериям. Такого типа приемы имели возможность – способность – сильного воздействия на зрителя.

Эсхил создал целый ряд новых театральных приемов. Прием в отличие от ранних авторов серьезно был связан с существующими приемами тайных мистерий. Эсхил стал автором, создателем и внедрителем в драматургическую ткань существующих действенных новшеств или открывателем тайны мистерии. Он также обращается в поэтическом такте к системе анаграмм⁷, что является носителем магического смысла и представляет собой вербальную маску.

Значение хора также подчеркивает театр этого периода как форму гражданской мистерии.

Софокл делает гражданскую мистерию еще более демократичной, выводя в пьесах вместо самообреченных богов (Прометей) смертного, но героя. Его персонажи, возникшие на основе мифологического сюжета, – герои, представляют собой борцов за гражданские, государственные, моральные нормы и ценности. Их приношение в жертву опять-таки связано с ритуальным актом. Эта связь более слабая, чем у Эсхила.

4. Рождение из гражданской мистерии театрального искусства, которое мы по сей день называем профессиональным театром, думаю, окончательно заканчивается у Еврипида. Это первый из дошедших до нас драматургов, сокращающий функцию хора. В его трагедиях герои приносят себя в жертву не законам Вселенной, а караются законами Вселенной за человеческую страсть. Иначе говоря, его искусство – это целиком моделирование, мимезис, человеческих черт, где герои являются жертвами страстей.

Несмотря на это, Еврипид также сохраняет общую ритуальную основу, что уже и по сегодняшнему дню является составной частью существующего театрального искусства.

Непрерывный процесс развития театрального искусства медленно сбрасывает целый ряд мистерийных элементов, существующих в виде

ограничения. Театр становится на путь развития от «священного» религиозного театра к профессиональному театру.

Существование малой формы параллельно с театральной классической формой изначально отличает ее от мистерии. Ее родство с ритуалом, феноменом игры, естественно неоспоримо, но путь развития выбран другой: более комичный, бытовой, социальный. Я имею в виду мимов и пантомиму, позднее гистрионов, которые были остатком уже исчезнувшей этрусской культуры.

Комедия, как театральная форма, должна стать темой особенного разговора. В отличие от выше упомянутых форм, она есть высокоорганизованное национальное зрелище. Однако, помимо, на начальном этапе в ней присутствуют элементы определенного социального заказа. Комедия могла бы стать хорошей возможностью для формирования общественного мнения. По общим формам и выразительным средствам комедия не имеет ничего общего с сакральным и мистическим. Это абсолютно не умаляет значение комедии и исключает ее связь на начальном этапе с мистерией. Можно предложить определенные соображения относительно этого вопроса.

Как нам известно из дошедших до нас источников, еще во время второго этапа, т.е. во время народных мистерий – праздников, всеобщее веселье всегда сменялось скорбным воспоминанием об усопших, переживанием и т.д. На этой перемене настроений были построены мистерии и самой Деметры. Развлечение населения было вопросом государственной политики, а комедия являлась лучшим способом реализации этой функции. Во время праздника в начале театрального дня боги, которым поклонялись, в трагедиях внушали страх и ужас, а позднее в комедиях сами становились предметом насмешек зрителей. Такого рода терапия была своеобразной формой разрядки: происходило устрашение зрителя сакральными символами и его же увеселение бытовыми деталями.

В конкурсный день три трагедии⁸ сменяла сатирическая драма, в которой проблема жертвоприношения была снята сама собой. В заключении разыгрывались комедии, где фактически мы имеем дело с первой попыткой перемены настроения, смешиванием трагического и комического. Здесь применялся прием не столько драматургический, сколько организационный: слезы сменялись смехом. Этот своеобразный прием напоминал процесс сакрально-религиозного очищения.

Аристотель использует термин – катарсис. Он считает, что функция трагедии заключается в очищении человека. После слез покаяния радость, принесенное освобождение, смех, должны сменять друг друга. В этом контексте праздник, общая организация дня, сам собой является носителем сакральной, религиозной функции.

Процессы, происходящие на протяжении 25 веков, концентрированным образом развились в театре XX века. В прошлом столетии сформировавшаяся профессия режиссера, которая существовала всегда вместе с существованием театра, была следствием конкретных предпосылок, связанных с самореализацией человека и давала новые возможности самоутверждения. Профессия, как я уже сказал, существовала всегда, но доминировала половинчатой ролью организатора, хотя должна была занимать более высокую ступень во время религиозно-культурных зрелищ в античное время и в середине века. Но особо нужно выделить то обстоятельство, что человек, который становится режиссером самолично создает свой язык общения в виде спектакля.

Введение метафорического мышления и возникновение символов в современном профессиональном театре напрямую связано с режиссурой, формирующейся как профессия. Уже можно сказать, что режиссер в отличие от жреца сакральной мистерии становится жрецом гражданским, т.е. проводником гражданских стереотипов. Профессия режиссера глубже всех проникла в расшифровку ритуального действия, символов и их сценической реализации.

В течение XX века была создана новая театральная модель в виде новой драмы, которая фактически сформировала направление интеллектуального театра, если не считать попытку Элиота⁹ и Клоделя создать христианскую трагедию, что само собой исключало общую идею «трагедии», но осмысливалось как эволюционный момент жанра. Интеллектуальный театр все равно переоценил общие законы классической трагедии: материально-физическую смерть, убийство заменил моральной, окончательно сформировал профессию режиссера. И как будто театр целиком стал человеческим искусством. Несмотря на все это, театр, что парадоксально, своими внутренними процессами логически возвращался к древнейшим начальным формам, реанимируя мифологические, симулятивные, ритуальные, мистические, синтетические и другие начальные формы.

В эпоху тотального синтеза, когда, с одной стороны, театр стремится к созданию высокохудожественных театральных произведений, употребляет все многообразие выразительных средств и эффектов, и, с другой стороны, использует древнейший ритуал как основу спектакля. Ритуал является лучшим примером синтетичности в том смысле, что в нем заложены синтетическая и полифоническая формы. В той форме, в которой мы используем ритуал, он похож на человека. Пластика нагого человеческого тела, его вокализм, свечение, музыкальность – вершина эстетического искусства. И поэтому наблюдается общность между помпезным театральным представлением и обыденным ритуалом – это человеческое тело как синтетический механизм. В помпезном представлении начинается облачение тела, оно теряет легкость, вследствие чего исчезает непосредственное его свечение, естественная пластика, вокальность и т.д. Вместо этих компонентов синтетическое представление использует техническую мимику, техническое освещение, цвет, музыкальность, где в основе лежит подражание примитивным приемам.

Черты человеческого характера сильно зависят от той естественной среды, где он формируется как физиологический механизм. Таким образом, национальная этнопсихология – это ключ к объяснению различных национальных культур и человека в них, как носителя примитивного механизма национального ритуала.

Каждая национальная культура, национальный Космос, являются носителями разгадки тайн нации, которая находится в постоянной связи с историческими корнями.

Чем дальше вперед мы движемся, тем чаще возвращаемся к основам цивилизации, первоначальным переживаниям с той надеждой, что еще больше разъяснятся закономерности Вселенной облаченным в маску и играющим под воздействием символов человеком, т.е. актером.

Сакральное и мистическое назначение театрального искусства будто бы удесетерилось в XX веке. Оно везде нашло свое назначение, несмотря на преследование церкви и скрытую эксплуатацию. Политики отказались от его преследования и мастерски использовали все его правила и аксессуары. Общая форма театральной игры проникла и в медицинские учреждения с целью сохранения здоровья человечества. Театр сделал мир сценой играющих.

Мы имеем дело с театральным обществом, оснащенным загадочным языком, которое вы-

шло из религиозного пространства и стало носителем гражданских интересов и которое опять стремится к ритуалу.

Театр XX века можно представить как самоутверждающийся динамический процесс конфликта между аристотелевскими и антиаристотелевскими (неаристотелевскими) театральными формами, в которых согласно существующим нормам любое театральное исследование, эксперимент расшатывало аристотельский театр.

Начиная с древнейших времен театр, переходящий в XXI век и насчитывающий 26 веков, существует в едином пространстве театральных экспериментов, т.к. театральные поиски последних десятилетий развиваются эклектично. Не возникло ни новых направлений, ни новых форм. Пока что мы имеем переработку существующих в истории форм, использование компиляции и реминисценции существующих мизансцен. Профессия режиссера нас интересует с точки зрения глубины новых интерпретаций, профессионального мастерства, предложением ряда метафор и т.д.

Развитие театральной истории в разных эпохах оставалось на поиске новых театральных форм. Театр XX века наилучшим образом отражает итоги спора между практиками и теоретиками. В этом веке сконцентрированное количество манифестов и направлений превышает количество накопленных и дошедших до нас названий.

Несмотря на развитие театральной техники, машинерии во многих театрах на первый план переходит бедность внешней формы, и часто используется древний прием масок. Маску как будто бы заново открыли теоретики и практики XX века не только на профессиональной сцене, но и в учебном процессе. Но самым интересным является то, что считается, что маска вернулась с Востока и Азии, тогда как собственно европейские формы культуры маски оказались забытыми.

Современный театр, несмотря на начало столетия, ставший традицией уже в прошлом веке, на фоне эпохи растущего количества студий, вербальных и невербальных приемов, пластических и театральных драматургических форм ждет обновления. Конечно, это обновление должно быть универсальной, синтетической моделью прошлого наследия. В ней отражается переработанный в XX веке ритуал как космическое действие, пластическая маска, которая не будет содержать семантическое значение вербальной маски. Возможно, новый век возвратит утраченную прелесть, красоту, категорию, тождественную истине, и спектакль станет красивым зрелищем, разыгрываемым в амфитеатре и смотрящимся сверху.

Библиография и примечания:

- ¹ Термин введен автором // Хетагури, Л.. *История, Миф и Притча в современной английской драме (60-70-е годы)*. Автореферат, Тбилиси, 1990.
- ² Freud, Sigmund. *The Standard Edition of the Complete Psychological Works*. In 24 vol. London: Hogarth, 1953-1966.
- ³ <http://www.lib.ru/POEEAST/gilgamesh.txt>.
- ⁴ Khetaguri, L.. *Gurdjieff and XX century Culture*. In: *Gurdjieff in Tiflis*, Editors A. Jones and L. Khetaguri, Tbilisi, 2008.
- ⁵ Не случайно, что разные тайные общества и ложи, раньше и за последние 300 лет, создавали собственные храмы (Harwood, J.. *The Secret History of Freemasonry*, Lorenz Books, 2006; Howe, E.. *The Magicians of the Golden Dawn*, L., 1972).
- ⁶ Wiles, D.. *Greek Theatre Performance*. Cambridge University Press, 2007.
- ⁷ Гусейнов, Г.Ч.. *Орестея Эсхила: образное моделирование действия*. М., 1982.
- ⁸ Во время Дионисий на фестивале представлялась тетралогия (трилогия и сатирическая драма).
- ⁹ Элиот, Т.С.. *Убийство в соборе*. In: *В мире книг*, № 4, 1984.

Schimbarea modelului dramaturgic. Dimensiunea estetică și cea socială în traseul evolutiv autohton

Rezumat

Schimbarea modelului dramaturgic. Dimensiunea estetică și cea socială în traseul evolutiv autohton

Se vehiculează ideea că în 1990-2000 autorii dramatici erau preocupați doar de formă, stil, iar din 2000 devin pasionați de viața cetății. Adevărul este că în prima perioadă dramaturgii testează noi dimensiuni estetice ale textului, dar și elementul social, pe când în perioada următoare aceștia deseori pun socialul în fața artisticului.

Din 1990 până în prezent, urmărim un perpetuu proces de reconfigurare a formelor dramatice prin exploatarea: teatrului absurdului pe linia Ionesco, Beckett, Mrozek și Vișniec (*Plasatoarele* și *Luministul* de C. Cheianu, *Crima sângeroasă din Stațiunea Violetelor* și *Concert la violă pentru câini* de D. Crudu ș.a.); dramaturgiei pirandelliene (*Terasa Zgârâie nori* de Călin Sobietki-Mânăscuț ș.a.); arsenalului postmodernist (*Fotografii cu clovni invizibili*, *Minte-mă, minte-mă* de N. Negru, *Mama lor de urmași* de A. Roșca ș.a.); componentelor expresiv-stilistice ale avangardei (*Saxofonul cu frunze roșii* de V. Butnaru); esteticii „in-yer-face theatre” (textele N. Esinenco); tehnicii „verbatim” (*A șaptea Kafana*, *Casa M.* ș.a.).

În vederea redresării situației dramaturgiei autohtone, la 4 septembrie 2012 în incinta Uniunii Teatrale din Republica Moldova are loc deschiderea oficială a Centrului de Dramaturgie Contemporană (CDC).

Cuvinte-cheie: dramaturgie, teatru, formă, stil, dimensiune estetică, element social, artistic, teatrul absurdului, teatru postmodernist, dramaturgie pirandelliană, estetică „in-yer-face theatre”, verbatim.

Summary

Dramatic paradigm shift. Aesthetic and social dimension in local evolutionary path

It is alleged that in 1990s the playwrights were only concerned with the form, but starting with the 2000s they got carried away with social themes. The truth is that during the former period the dramatists have tested new aesthetic forms of the text, sometimes weaving it into some social contexts, but thereafter to the contrary - they have put the social over the artistic.

From 1990 until the present time there has been a continuous process of reconfiguration of dramatic forms: the theatre of the absurd in the manner of Ionesco, Beckett, Mrozek and Visniec (*The Usherettes* and *The Lamp Man* by C. Cheianu, *A Bloody Murder at the Violets Station* and *A Violin Concerto for Dogs* by D. Crudu et al.), Pirandellian drama (*The Skyscraper-Terrace* by Călin Sobietki-Mânăscuț et al.), post-modernist theatre (*Pictures with invisible clowns*, *Lie to me, lie to me* by N. Negru and *Dad-blamed offspring!* by A. Rosca et al.), expressive and stylistic components of the avant-garde (*The Saxophone with Red Leaves* by V. Butnaru); aesthetics of „in-yer-face theatre” (texts by N. Esinenco); verbatim theatre (*The Seventh Kafana*, *House M.*, etc.).

In order to improve the situation of the national drama, on September 4, 2012 at the Union of Theatre Workers of Moldova a Center for Contemporary Drama has been officially opened.

Keywords: drama, theatre, form, style, aesthetics, social element, art, theatre of the absurd, Pirandellian drama, postmodern theatre, „in-yer-face theatre”, verbatim theatre.

Se vehiculează ideea că în 1990 - 2000 autorii dramatici erau preocupați doar de formă, stil, iar din 2000 devin pasionați de viața cetății. Adevărul este că în prima perioadă dramaturgii testează noi dimensiuni estetice ale textului, dar și elementul social, pe când în perioada următoare aceștia deseori pun socialul în fața artisticului.

Încă înainte de 1990, Val Butnaru cu *Procedul de ju-jutsu* (1986), *Ne place să jucăm teatru* (1987), *La Veneția e cu totul altfel* (1989) și Angelina Roșca cu trilogia *Monștrii* (1985) și *Parodii teatrale* (1986) înregistrează începutul *Noului val* al dramaturgiei cu un alt tip de scriitură, demonstrând, totodată, și un gest social de ruptură cu realismul socialist (ceea ce

pe atunci era legat și de anumite riscuri). „În *parodia literară combinată cu satira politică*, A. Roșca descoperă formula unui nou teatru de cabaret”, consemnează Mircea Ghițulescu în *Istoria literaturii române*¹. Iar despre piesa lui V. Butnaru *Cum Ecclesiastul discuta cu Proverbele* (1999) citim în aceeași carte: „Este un veritabil text politic, drapat sub pretextul unui festival internațional de teatru”². Apar Didi și Gogo, doi actori care au jucat atât de mult piesa lui Beckett *Așteptându-l pe Godot*, încât se pare că vorbesc cu replicile lui Lucky și Pozzo. În mod cifrat autorul aduce elogiul spectacolului disident și contestatar cu același titlu (1989), care mai este și un manifest, semnificând cotitura de la realismul căzut în cotidian spre teatralitate. Estragon (Petru Vutcărau) și Vladimir (Mihai Fusu) sunt niște răătăciți fără memorie. Acolo, unde discursurile se destramă și duc la epuizare, pantomima conduce la reconstituirea unui trecut. Astfel, spectacolul ne invită la o cufundare în abisurile conștiinței unui neam. În timp ce locuitorii RSSM scriu cu alfabet chirilic, ca să dăm doar un singur exemplu, eroii spectacolului își amintesc chinuitor de un „i” pe care-l tot desenează în aer.

La răscrucea deceniilor '8-9 ale secolului al XX-lea, dramaturgii luptă activ cu realitatea lingvistică deformată, unde așa numita „limbă moldovenească” nu este altceva decât limba română împotmolită prin 1800. În piesa *Revine Marea Sarmațiană și ne întoarcem în Carpați* (1997-1998) Nicolae Negru ne prezintă confruntarea între poetul și savantul Iosif, internat într-un ospiciu (adept al DEX-ului) și comandantul Girafa (adept al DELM-ului, adică al Dicționarului explicativ al limbii moldovenești).

Mihai Fusu, după stagiul de la *Royal Court Theatre* din Londra (în cadrul programului *Seeding a Network*, 1996) aduce în Moldova o nouă formă de lucru, ce consemnează racordarea la modelul occidental al dramaturgului. Astfel, la baza spectacolului *Noi de la Teatrul „Lucașfărușul”* stă un scenariu, și nu o piesă. Textul se naște pe loc, în rezultatul unei colaborări vii a regizorului Mihai Fusu cu actrii și cu cel care l-a semnat – Constantin Cheianu. Practic, subiectul scenariului îl dictează însăși istoria noastră, prin care eroul principal răătăcește ca și Iosif K. prin procesul inventat de Franz Kafka. În felul acesta se naște teatrul politic. Acțiunea antinarativă abandonează canoanele aristoteliene, prezentând mai multe episoade, conținutul cărora este definit de evenimentele istorice: *Mobilizarea, 10 noiembrie, Cazul Ilașcu...*

O situație de *force majeure* este stagiunea 2001 - 2002 când arta teatrală (cultura în general) din Republica Moldova devine nu doar sectorul cel mai

vulnerabil al societății din punct de vedere economic, dar și o zonă de atac. Veniți la putere la 25 februarie 2001, comuniștii încearcă să reia controlul ideologic asupra teatrului, la care statul a renunțat după anul 1991, odată cu Declarația de Independență a Republicii Moldova. Pentru atingerea scopului scontat, Parlamentul elaborează legea „Cu privire la teatre, circuri și organizații concertistice”³. Aceasta face corp comun cu alte acțiuni care vin să reîntroneze timpurile trecute. Mișcarea de apărare a idealurilor democratice se desfășoară într-un regim non-stop. În fața Parlamentului apar corturi, printre care cele ale Ligii criticilor și ale unor teatre. Cortul Teatrului „Eugène Ionesco” este ornamentat cu afișe ale spectacolului *Istoria comunismului povestită pentru bolnavii mintali* de Matei Vișniec în regia lui Charles Lee din Franța (premiera a avut loc la 25 februarie 2000. Spectacolul a participat la *Edinburgh Festival Fringe* între 5 - 20 august 2000). Iar Teatrul „*Satiricus*” este aproape zilnic prezent în fața demonstrațiilor cu scene de satiră politică.

Un grup de dramaturgi (V. Butnaru, N. Negru, D. Crudu, A. Roșca, N. Esinencu, C. Cheianu, I. Nechit, L. Turea) iau pulsul timpului la Tabăra de Vară de la Vadul lui Vodă prin a scrie în comun piesa *Pigs*. Unele pasaje, după modelul piesei *Oxigen* de Ivan Vărbăraev, apar aici în formă de rap. C. Cheianu continuă să scrie despre noi, cei care își „afișează verticalitatea” în cafeneaua *Fulgușor*, în timp ce politicienii își fac interesele (*Luna la Monkberry*, 2002).

Realitatea politică și socială din țară sunt prezente, la nivel latent, în textele cu problematica dureroasă a satului moldovenesc ajuns în stare degradantă (*Animalul poetic* de Nicolae Negru) sau în cele cu problematica relațiilor surpate de familie (*Ametist* de Irina Nechit). Andrei Strâmbeanu, reprezentantul generației mai în vârstă, aduce problema destinului intelectualului sovietic, care conștientizează că opera pe care a consacrat-o regimului comunist a ajuns să fie „mâncare pentru șoareci” (*Consumatorul de onoruri*).

Tot mai gustată este piesa de tip document, elaborată nu pe baza unor ficțiuni dramaturgice, ci a unor istorii reale. Acest efort de sincronizare cu alte dramaturgii preocupate de politicile din țările lor este stimulat prin finanțări de proiecte europene. În 2010 la București apare volumul *Chișinău, 7 aprilie. Teatru-document* editat de Fundația Culturală „Camil Petrescu”. C. Cheianu, altădată absorbit de teatrul absurdului, iar azi fascinat „de marea literatură a realismului”, devine în ultimii ani adept declarat al teatrului axat pe fenomene sociale și pe realități dure

din imediata apropiere. Astfel, pornind de la niște situații care i-au fost povestite, dramaturgul scrie piesa despre migrația ilegală *În container* (2007). Pe aceeași cale au mers anterior D. Crudu cu *Oameni ai nimănui* (2005) și Nicolae Negru cu *Actorul Crap* (2007). Vine atracția pentru texte de reacție promptă la urgențele societății, cum ar fi *Și cu bunicul ce ne facem?* (C. Cheianu, 2009). De regulă, în asemenea cazuri, ne ciocnim de o abordare de suprafață a evenimentelor (de data aceasta - din 7 aprilie).

La ora actuală este solicitată tehnica „verbatim”, ceea ce înseamnă o transpunere în pagină/scenă cuvânt cu cuvânt a textului imprimat în viața reală. Prima probă de acest gen este înregistrată în *A șaptea kafana*, alcătuită de Mihai Fusu, Dumitru Crudu și Nicoleta Esinencu (2001) din mărturiile ale victimelor traficului de femei. Confruntările ideatice ale unor creatori din domeniul teatrului sunt aduse practic intacte în textul *La o halbă de bere* de A. Roșca (2001). În cadrul Galei spectacolelor Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice (2005) studenții dramaturgi interpretează propriul text *Verbatim în câmp*. În *Casa M* (2010), prin aceeași tehnică de înregistrare fidelă a vocilor reale, și-a găsit reflecția violența în familie. Iar în anul universitar 2011 - 2012, Irina Nechit, cu un grup de masteranzi de la AMTAP, lucrează asupra textului *Manifestul Teatrului Cruzimii, citit de Smirnov* ce reflectă războiul din Transnistria (proiect susținut de ICR Chișinău). Războiului din Transnistria îi este consacrată și piesa plasată în zona ficțiunii *Combatantul* (2010) de C. Cheianu. Modestă ca manifestare artistică, aceasta mizează pe temă, pe nevoia de a acoperi petele albe din prezent, trecutul apropiat sau nu tocmai îndepărtat, fapt pentru care este preluată și prelucrată de Teatrul „*Satiricus. I. L. Caragiale*”. Tradițional, însă, piesele de inspirație istorică își trag subiectul din epocile apuse (*Oltea* de A. Strâmbeanu, *Bastardul* de D. Matcovschi, *Ștefan cel Mare* de A. Gondiu).

Din păcate, în piesele tip document factorul artistic este redus, iar în unele cazuri practic exclus. Uneori ele au aspectul unui teatru de agitație. Arta dramatică împrumută teme și tehnici jurnalistice, cum ar fi interviuarea unor anumite categorii de cetățeni la temele stringente (migrația ilegală, traficul de ființe umane, violența în familie etc.), iar jurnaliștii împrumută modalitățile de expresie și instrumentarul dramaturgilor, ajungând, practic, să scrie articole-monodrame. Riscul anihilării reciproce este iminent.

În ultimul timp apar texte care se înscriu în concepția „in-yer-face theatre”. „*Expresia este definită de*

*New Oxford English Dictionary drept ceva „extrem de agresiv sau provocator, imposibil de ignorat sau evitat”²⁴. Această nouă sensibilitate estetică a fost creată de Sarah Kane, Mark Ravenhill și Anthony Neilson. Teatrul care își zguduie spectatorii s-a impus aici prin textele agresive ale Nicoletei Esinencu, construite din replici scurte, nervoase. Ea își strigă revolta în *Fuck. Eu. Ro. Pa!*, *RH II Pozitiv*, *Radical md.*, *Mame fără p... dă* ș.a., devenind cel mai cunoscut autor autohton peste hotare cu număr record de piese publicate și puse în scenă. Prima piesă a dus la controverse politice în Republica Moldova și în România, alimentând subiectul a trei moțiuni parlamentare. În Republica Moldova, piesa a fost scoasă din repertoriul Teatrului „*Eugène Ionesco*”, ulterior fiind reluată cu un alt titlu.*

Autoarea face corp comun cu outsider-ii Republicii Moldova, adică cu cei care nu încap în cadrul cultural oficial. Locul *catharsisului* în operele lor îl ocupă *drive-ul*. Exploatatori ai limbajului licențios, a imaginilor violente capabile de a produce oroare, de a scandaliza și chiar de a șoca, aceștia pun miza pe valoarea de manifest a operei. Ei sunt cei care țintesc în teme tabuizate, cei care aduc în teatru spații și personaje marginale.

Din 1990 până în prezent, urmărim un perpetuu proces de reconfigurare a formelor dramatice prin exploatarea: teatrului absurdului pe linia Ionesco, Beckett, Mrozek și Vișniec (*Plasatoarele* și *Luministul* de C. Cheianu, *Crima sângeroasă din Stațiunea Violetelor* și *Concert la violă pentru câini* de D. Crudu ș.a.); dramaturgiei pirandelliene (*Terasa Zbârâie nori* de Călin Sobietzki-Mănăscuță ș.a.); arsenalului postmodernist (*Fotografii cu clovni invizibili*, *Mintemă, mintemă* de N. Negru, *Mama lor de urmași* de A. Roșca ș.a.); componentelor expresiv-stilistice ale avangardei (*Saxofonul cu frunze roșii* de V. Butnaru); esteticii „in-yer-face theatre” (textele susnumite ale N. Esinencu); tehnicii „verbatim” (*A șaptea Kafana*, *Casa M.* ș.a.).

Adevărul trist este că arta spectacolului contemporan la ora actuală nu favorizează dramaturgul. Nici teatrele tradiționale, nici cele experimentale nu prea au nevoie de el. Istoriile mărturisite, sau documentele utilizate în spectacol cu succes le înregistrează regizorii, actorii... Iar în spectacole de tipul RASSM-ului de M. Fusu (structurat din poezii ale poezilor din Transnistria, muzică, imagini, pantomimă), dramaturgul lipsește cu desăvârșire.

Practica extrem de importantă de a citi și de a discuta piesele autorilor autohtoni în fața publicului (inițiată de M. Fusu și A. Roșca la Teatrul „*Luceafărul*” în 1996, apoi preluată de Teatrul Național „*Mihai*

Eminescu”) aproape nu mai beneficiază de continuitate. „Atelierul de Dramaturgie Contemporană” (ADC) al TNME-ului, animat inițial de Larisa Turea, apoi de Irina Nechit, promitea să stabilească un contact eficient între autori și cei care ar putea să le materializeze textele în scenă. El, însă, s-a autoexclus din această relație. În consecință, până și lecturile celor ce au evoluat de 3-4 ori în acest Atelier și despre care s-a scris în „Istoria dramaturgiei române” nu și-au văzut textele montate în scenă. În realitatea ostilă procesului dramaturgic nu se mai organizează tabere de dramaturgie. În afară de cea indicată mai sus a existat doar tabăra organizată la Călărași, în 1997 (ambele fiind finanțate de Fundația SOROS Moldova). Conform datelor statistice, Concursul Național de Dramaturgie, organizat de Ministerul Culturii, a înregistrat în ultimele două decenii peste 350 de lucrări dramatice, care în proporții catastrofice au rămas în afara repertoriului. Nici aparițiile editoriale cu texte ale autorilor dramatici autohtoni nu sunt o practică frecventă.

În acest context ar fi trebuit să ne bucure prezența pe afișul stagiunii 2010 - 2011 a Teatrului Național „Mihai Eminescu” a două texte semnate de Dumitru Matcovschi (*Cântec de leagăn pentru bunici, Pomul vieții*) și a piesei Ștefan de Anatol Gondiu, toate în regia directorului artistic Sandu Cozub.

Bucuria, însă, este mai mult a directorului, deoarece în condițiile când subvențiile pentru teatrele de stat se micșorează, iar fondurile pentru montări au fost reduse, Matcovschi a găsit un sponsor – Fundația Edelweiss. Pentru conducerea teatrului nu mai contează că piesa *Pomul vieții*, după mai bine de 30 de ani, este montată a doua oară pe scena Naționalului. Devenim, la ultimele realizări ale TNME-ului, martorii tristei întoarceri la estetica Teatrului „A. S. Pușkin”.

Astăzi, în peisajul teatrelor ce țin de structuri statale, Teatrul „*Satiricus. Ion Luca Caragiale*” este singurul care susține masiv Noua dramaturgie națională. Este greu de supraapreciat proiectul Bienala Teatrului „*Satiricus. I.L. Caragiale*” cu genericul „Dramaturg-Regizor; Text literar – Limbaj scenic”. Ediția a II-a a Festivalului Internațional al Teatrului „*Satiricus. I.L. Caragiale*” (25/31.05.2011) a inclus și teatre din România cu texte ale dramaturgilor din Republica Moldova. În cadrul acestui eveniment au avut loc lansări de DVD și de cărți ale dramaturgilor moldoveni contemporani.

Repertoriul activ al teatrului în cauză cuprinde titlurile: *SRL Moldovanul* de Nicolae Esinencu; *Maimuța în baie* de Irina Nechit; *Soție de împrumut* de Nicolae Negru; *Țara asta a uitat de noi, Golanii re-*

voluției moldave, Made in Moldova, Cu bunelul ce facem? de Constantin Cheianu; *Salvați America!* de Dumitru Crudu; *Prostul deștept* de Serghei Evstratiev ș.a.

Spectacolul *Cu bunelul ce facem?* de C. Cheianu a obținut *Premiul special al juriului* la Gala UNITEM - 2011. Iar spectacolul *Coridorul morții* de la Teatrul Național „*Vasile Alecsandri*” din Bălți, cu textul Irinei Nechit consacrat evenimentelor din 7 aprilie, s-a învrednicit de *Premiul Teatrului municipal „Tony Bulandra din Târgoviște”*, România (2011).

În vederea redresării acestei situații, la 4 septembrie 2012, în incinta Uniunii Teatrale din Republica Moldova are loc deschiderea oficială a Centrului de Dramaturgie Contemporană (CDC). Nașterea centrului se datorează inițiativei dramaturgului Dumitru Crudu, a regizorului Sava Cebotari și a criticului Dorina Khalil-Butucioc. Un proiect important al CDC-ului este Atelierul de dramaturgie *Scriem teatru*, moderat de Dumitru Crudu, în cadrul căruia tinerii exersează să elaboreze piese de teatru. Ulterior acestor texte li se dă forma de spectacole-lectură.

Despre un eveniment special al Centrului de Dramaturgie Contemporană, organizat în colaborare cu Academia de Muzică, teatru și Arte Plastice, Dorina Khalil-Butucioc consemnează: „... foarte mult public a venit pe 4 decembrie 2012 la Centrul de Dramaturgie Contemporană (CDC) din Republica Moldova, unde au fost angajați interactiv într-un eveniment absolut special – spectacolul-lectură intitulat *Chișinău, dragostea mea!. Chișinăul, așa cum e... azi, aici, pentru unii... Or, masteranzii anului I Scriere dramatică, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice (coordonator artistic: Angelina Roșca): Mariana Starciuc, Ina Surdu, Artiom Oleacu, Mihai Pohileac, Dumitru Marian ne-au (tran)spus în câteva fragmente dramatice Chișinăul așa cum îl văd ei în anumite momente ale vieții lor cotidiene: fie în transportul privat și public, fie pe străzile orașului invadate de cruci, fie în cluburi, fie în dialog cu edilii capitalei etc.”³⁵. La acest proiect și-au dat concursul și studenții de la specialitățile *Scenografie* și *Multimedia* ale Academiei susnumite, ghidați de profesorii Iurie Matei, Vlad Bulat, Efim Elița, Vlad Druc.*

În perioada 20 octombrie 2012 - 31 ianuarie 2013, CDC a organizat Concursul Național de Dramaturgie. În februarie 2013, CDC a prezentat 5 spec-

tacole-lectură ale celor mai bune texte din acest concurs. Învingătorul concursului este Mariana Starciuc.

Piesa ei *Geamul* a fost editată și lecturată la CDC în regia și interpretarea Steluței Lupan.

Referințe bibliografice și note:

¹ Ghițulescu, M.. *Istoria literaturii române*. București: Ed. Tracus Arte, 2008, p. 686.

² Idem, p. 614.

³ Legea Republicii Moldova cu privire la teatre, circuri și organizații Concertistice. N 1421-XV din 31.10.2002. Monitorul Oficial al R. Moldova N 174-176 din 20.12.2002. [online]. [cit 12 mai. 2013]. Disponibil pe internet: <http://www.law-moldova.com/laws/rom/teatre-ro.txt>

⁴ ArtActMagazine. [online]. [cit 11 mai. 2013]. Dis-

ponibil pe internet: http://www.artactmagazine.ro/sambata_31_octombrie.html

⁵ Khalil-Butucioc, Dorina. *Dragoste... fără clișee*. In. *Jurnal de Chișinău* // Disponibil pe internet: [online]. <http://ziar.jurnal.md/2012/12/14/dragostea-fara-clisee/>; Centrul de Dramaturgie Contemporana (CDC). <https://www.facebook.com/pages/Centrul-de-Dramaturgie-Contemporana-CDC/417806481590191?fref=ts> [cit 10 decembrie. 2012].

Prolegomene la didascalii

Rezumat

Prolegomene la didascalii

În articol este abordat, din perspectivă istorico-teoretică, un element al structurii discursului dramatic numit didascalie sau „text secundar”. Sunt relevate originile și polisemantismul termenului, tipologia, funcțiile și rolul didascalilor pe parcursul evoluției teatrului privind relația autor-regizor-actor. La etapa actuală, didascalii este interpretată din mai multe puncte de vedere: mod de exprimare a individualității creatoare a autorului-dramaturg și/sau a conceptului său artistic, text independent în structura discursului, modalitate de afirmare a mesajului „textului principal”, funcția poetică a didascalilor ș.a.

Cuvinte-cheie: discurs dramatic, didascalii, „text secundar”, tipologie, perspectivă de abordare.

Summary

Prolegomene to Stage Directions

The article addresses from a historical and theoretical perspective, an element of the dramatic discourse structure called didascalii (Stage Directions) or „secondary text”. The origins and polysemy of the term are explained as well as the typology, the functions and the role of didascalii in regards to the author-director-actor relationship throughout the evolution of theater. At present, didascalii is interpreted in several manners: a way of expression of the creative individuality of the author-playwright and / or his artistic concept, an independent text in the structure of the discourse, a way of asserting the message of the „main text”, a poetic function of the didascalii etc.

Keywords: dramatic discourse, didascalii (Stage Directions), „secondary text”, typology.

Didascalie versus remarcă? Mărci ale reprezentării în textul dramatic, dialogul și didascaliiile sau *textul primar (principal)* și cel *secundar* (după Roman Ingarden) constituie două aspecte definitorii ale complexității discursului teatral. În funcție de felul cum se îmbină aceste mărci în imaginația receptorului-cititor și a receptorului-spectator, care este relația dintre ele în textul dramatic și în ce măsură este respectată ea în procesul montării piesei se poate vorbi de rolul autorului sau de cel al regizorului în transfigurarea scenică a textului primar și/sau a celui auxiliar. Terminologia esteticianului Roman Ingarden „text primar” – „text secundar”¹ a fost preluată de Manfred Pfister care numește *Haupttext (text primar)* dialogul, monologul - textul ce urmează a fi vorbit pe scenă, incluzând aici prologul și epilogul, iar *Nebentext (text secundar)* – totalitatea indicațiilor scenice ale autorului, ce se referă la „segmentele de text verbale care nu sunt reproduse pe scenă în formă vorbită”². Ultimul concept teoretic ne interesează în acest articol, în care obiectivul principal este unul introductiv referitor la didascalii ca noțiune teoretică și abordarea ei în științele filologice și teatrale. Cer-

cetătorii tratează astăzi multiple aspecte ale acestei probleme, ce vizează funcțiile și tipologia didascalilor din perspectiva comunicării verbale-nonverbale, a paratextului, poeziei, a reprezentării etc.

Specialiștii în domeniul dramaturgic și cel filologic înțeleg prin didascalii elementul de structură al textului dramatic, care asigură, alături de replicile personajelor, coerența textului la nivel diegetic și al semnificațiilor. Didascaliiile includ tot ceea ce ține de metatext, ele accentuând, de fapt, caracterul specific al textului dramaturgic și anume esența lui duală, manifestată prin receptarea imaginară de către lector și apoi prin montarea teatrală de către regizor. În așa fel, didascalii contribuie la comprehensiunea și interpretarea discursului de către receptor: critic literar, regizor, scenograf și, în ultimă instanță, criticul teatral.

La etapa actuală, termenul „didascalie” este mai des atestat decât cel de „remarcă” sau „indicație scenică”, în special, în lucrările cercetătorilor din Europa de Vest. Pe când în discursul critico-teoretic rus, de exemplu, persistă ori numai „remarcă” ori ambele variante – remarcă și didascalie – în același text. Totuși, noțiunea „remarcă scenică” are un sens mai îngust, ea

nu include prefața și postfața autorului, prologul, epilogul textului dramatic. De aceea, mulți cercetători înțeleg prin *didascalie totalitatea elementelor narațiunii auctoriale: descrierea anturajului, personajelor și acțiunilor, prefața și postfața autorului, care include opiniile și conceptul artistic ale acestuia, modul cum trebuie înțeles textul, contextul social sau politic în care a fost scrisă lucrarea*. Acest înțeles al termenului este acceptat de noi în tratarea problemei.

Se știe că în tragedia și comedia antică rolul didascalilor era îndeplinit de cor și de prologul piesei, care prezentau personajele și explicau evenimentele (de exemplu, tragedia lui Sofocle *Antigona* se deschide cu secvența introductivă (numită de Aristotel *hamarita*)³, în care Antigona și sora ei Ismena, fiicele și, totodată, surorile lui Oedip, își manifestă îngrijorarea în legătură cu soarta războiului dus de ahei cu tebanii, sub zidurile cetății Teba). Mai târziu, actorii erau cei care numeau locul și timpul acțiunii în dialogurile sau monologurile lor. Didascalia propriu-zisă, ca element de structură aparte a textului dramatic, a apărut în Evul Mediu și avea două funcții: numirea gestului prin intermediul căruia actorul trebuie să transmită o anumită emoție și descrierea acțiunii. Ele erau destinate mai mult actorului care, respectându-le, facilita înțelegerea textului de către spectator și, implicit, conceptul autorului.

În secolele XVI-XVII, didascaliile apar sub formă de indicații scurte asupra spațiului, gestului ori tonalității vocii personajului. Abia mai târziu, odată cu evoluția genului dramatic și a teatrului ca reprezentare, acest text secundar sau Nebentext a căpătat proporții ample și funcționalitate diversă.

Geneza noțiunii. Parcurgând un excurs în istoria termenului „didascalie”, menționăm, în primul rând, domeniul teatral de utilizare a acestuia. Astfel, din limba greacă, „didaskalia” înseamnă „învățătură”, în Grecia antică termenul comportând un sens larg. În teatru, prin didascalie se înțelegea învățarea textului de către actori și cor, sub îndrumarea directă a autorului-poet, ceea ce, din perspectiva actuală a esteticii teatrale, relevă rolul autorului în compunerea piesei și în înscenarea ei. La început însă, până la apariția tragediilor și comediilor scrise de autori, în timpul ceremoniilor închinat lui Dionysos sau al altor ritualuri, corul, purtând măști, interpreta cântece în cinstea zeului, care, mai târziu, erau înscenate. În sec. al VI-lea î.Hr., Thespis a introdus inovații în discursul spectacular: din cor el a desprins un personaj, numit *protagonist*, care intra în dialog cu corul, în așa fel era asigurat nucleul conflictual dramatic, iar din perspectiva structurii discursului dramatic actual aceasta ar

constitui un germene al raportului celor două texte componente: didascalia (text secundar – aici protagonistul) și dialogul, monologul ca modalități de structurare a textului principal, exprimat, în principal, prin mijlocirea corului. Se știe că Eshil a desprins un al doilea personaj – deuteragonistul, iar al treilea personaj, tritagonistul, a fost introdus de Eschil sau Sofocle. Autorii, de obicei, interpretau și rolul protagonistului în reprezentarea scenică a propriilor piese. În așa fel, s-au schimbat funcțiile artiștilor, actorilor: partea corului s-a redus treptat în economia acțiunii, el ajungând să fie un personaj colectiv, care comenta acțiunile personajelor individuale și asigura legătura dintre scenele tragediei. Rolul principal în structurarea acțiunii dramatice îi revine acum dialogului⁴. În legătură cu obiectul nostru de studiu, se prefigurează de aici un rol didascal al corului prin faptul că el realizează legătura dintre scene, relevă stările, emoțiile personajelor, apreciază acțiunile lor din punct de vedere al moralei, în așa fel ajutându-i autorului să transmită conceptul și semnificațiile textului. Constatăm deci, că originile ritualice ale genului dramatic – riturile ce se desfășurau sub forma unor spectacole – pun în valoare nu doar componenta performativă a genului dramatic, ci și prefigurează elemente de structură ale acestuia: text primar și text secundar, ele schimbându-și rolurile pe parcursul evoluției discursului dramatic (avem în vedere corul, protagonistul și celelalte personaje).

Un alt sens al termenului se referă la spectacolul propriu-zis și la funcția lui educativă, morală, ca și la cea hedonistă sau catharctică. Piese erau prezentate sub forma unui concurs: publicul cunoștea bine conținutul lor și venea să urmărească modul în care era realizat. Se alegea, în mod democratic, un juriu din rândul cetățenilor/orășenilor (nu neapărat specialiști în domeniu), care aprecia în final câștigătorii. Proce-sele-verbale ce conțineau rezultatele acestor concursuri, în special în timpul dionisiacelor, erau numite *didascalii*, în care se indica numele autorilor pieselor, protagoniștii, ceilalți actori, modul de interpretare și succesul pieselor. În latină asemenea apreciere se numește *docere fabulam*, a spune fabula, deci, modul de interpretare. În așa fel, didascaliile la origine înseamnă și primele aprecieri critice ale pieselor. Aceste procese verbale erau păstrate în teatru și apoi în arhivele de stat din Atena. Când rolul teatrului în viața grecilor a crescut, copiile didascalilor au fost scrise în piatră sau în marmură, fiind astfel prezentate pentru toți doritorii, situate alături de templul lui Dionysos, apoi unite în culegeri aparte, în ordine cronologică, cu explicații.

Generalizând sensul și semnificațiile termenului „didascalie”, se poate constata, din perspectiva esteticii teatrale, rolul autorului în înscenarea pieselor, în special, funcția lui în asimilarea textului și, deci, a mesajului de către actor și spectator, așa cum îl vedea autorul-poet (învățarea împreună a rolurilor, a textului). De asemenea, ecoul dezvoltării societății eline democratice capătă semnificații în înțelegerea didascaliei ca rezultat al alegerii de către cetățenii-spectatori a primelor trei celor mai bune spectacole, iar întocmirea proceselor-verbale demonstrează atât libertatea exprimării opiniilor cât și respectarea legilor în societate. Tot de aici sesizăm și un aspect ce ține de receptarea operei de artă – libertatea de a exprima a stărilor omului în urma vizionării înscenării, adică accentuarea funcției hedoniste și morale a artei. Înscrierea în piatră a didascaliiilor, ca documente juridice, exprimă, într-un fel, perpetuarea textului și a paratextului teatral. Or, se știe că Aristotel a apreciat tragediile și comediile în urma lecturii didascaliiilor, căci piesele nu circulau în formă scrisă sau chiar el ar fi scris didascalii la unele spectacole; tot după didascalii, în sensul respectiv, au fost mai târziu restabilite de specialiști textele shakespeariene. Prin extrapolare, suprapunând semnificațiile respective pe sensul actual al didascaliiilor, am putea constata diversitatea funcțiilor pragmatice și operative ale acestor elemente de structură a textului dramatic/teatral.

Odată cu apusul zeilor și cu lupta aprigă, morală, spirituală, dintre gândirea păgână și cea creștină, termenul „didascalie” își extinde semnificațiile. Circumstanțele și condițiile în care a apărut creștinismul, confruntarea ideologică dintre diferitele sisteme filosofice și religioase au impus explicarea, promovarea învățării lui Hristos și mai apoi dezvoltarea unui învățământ teologic. Se știe că noua învățătură, a Vechiului și Noului Testament, în special, a Evangheliei, a fost propovăduită la început de Sfinții Apostoli, apoi de profeți sau prooroci, cei înzestrați cu har dumnezeiesc (harismaticii) și de *didascalii*, învățători. Opera misionară a didascalilor și profeților consta în a predica cuvântul lui Hristos, ceea ce era mai necesar de știut din adevărurile de credință ale Evangheliei și numai după aceea administrau botezul celor care credeau și doreau sincer să intre în creștinism prin această taină. Astfel, didascalii trebuiau să cunoască și să interpreteze Vechiul Testament, „să-l pună de acord cu legea nouă. *Învățătura didascalilor îmbrățișa deci, pe de o parte, cunoștințele religioase ale creștinilor, iar pe de altă parte, viața lor morală: „cunoștința adevărată și viața adevărată”*”. Termenul *didahie* se referă la documentul cel mai vechi al legislației biserii-

cești (sec. I d.Hr.), în care se conțin informații despre desfășurarea Botezului și a Liturghiei, despre importanța postului și a mărturisirii păcatelor, precum și amănunte fundamentale despre ierarhia bisericească.

Asta este, credem, și sensul actual al didascaliiilor în textul dramaturgic: să aibă funcție premonitivă pentru desfășurarea acțiunii, să contribuie la afirmarea moralei, a ideii, mesajului lucrării, dar și faptul că didascaliiile sau textul secundar, împreună cu cel principal conțin informații despre om și societate, om și morală la anumite perioade ale dezvoltării sale.

Din cele expuse, am putea constata că semnificațiile originare ale termenului „didascalie” se păstrează și se perpetuează, în mod diferit, la autori și în timpuri diferite, în dramaturgia și teatrul universal. Această incursiune în istoria termenului relevă aspectul sintetizator al lexemului, care include și povață despre lucruri sfinte și despre modul de comportament, și învățătură pentru actor, și rezultat al exprimării libere a opiniilor, stărilor, sentimentelor în urma vizionării reprezentației teatrale, punându-se accent pe aspectul hedonist, moral; iar didascalii ca persoane fiind, la origine, învățători, misionari ai învățaturii creștine. În așa fel, toate aceste semnificații se regăsesc în termenul teoretico-teatral actual „didascalie”.

Deosebirea dintre remarcă și didascalie la nivel teoretic ține și ea de evoluția gândirii artistice, iar din această perspectivă a denotației termenilor ne convingem că textele dramatice prezintă, în fapt, relația dintre autor și actor, autor și regizor, mai târziu, ea caracterizează într-un fel anume și tipologia, evoluția didascaliiilor, și funcționalitatea lor în discursul dramatic și în cel spectacular. O succintă prezentare în continuare a evoluției „textului secundar” în dramaturgia universală ne va convinge de prioritatea termenului „didascalie” în comparație cu „remarcă”.

Evoluție, tipologie și funcționalitate. Ca element al discursului dramaturgic, în parcursul ei istoric didascalii relevă relația autor-actor-regizor-spectator și, pe de altă parte, statornicirea teoretică a unei tipologii care, în linii mari, se prezintă astfel: didascalii inițiale (lista inițială a personajelor); didascalii funcționale (situate înaintea fiecărei replici, stabilește identitatea celui care vorbește; indică diviziunile operei în acte sau tablouri, scene sau secvențe, fragmente); didascalii expresive (precizează efectul pe care autorul dorește să-l vadă produs prin acel text); didascalii textuale (apar în interiorul textului, rostit de personaje). Investigarea problemei teoretice a didascaliiilor în secolul al XX-lea a condus la variate tipologii ale acestora, fapt ce ar putea constitui obiectul unui studiu aparte, cu toate că, pe măsura evidențierii

surselor teoretico-practice din acest domeniu de cercetare, în articol vom face unele trimiteri la autori și tipologiile propuse. Pe de altă parte, pe parcursul evoluției dramaturgiei și teatrului, relația text-spectacol și implicit dramaturg-regizor scoate în evidență respectarea-nerespectarea textului primar și, în special al celui secundar, al Nebentextului de către regizor sau libertatea acordată de autor regizorului.

Așa cum am menționat, în dramaturgia antică didascaliile se manifestau ori în formă orală – ceea ce le spunea autorul actorilor să interpreteze, ori se miza uneori pe didascalia textuală, iar didascaliile ca procese-verbale rămân a fi documente ale modului de realizare artistică a textelor și chiar textele propriu-zise ale primilor autori de piese. Tot în formă orală existau aceste indicații scenice în teatrul popular și în misterele din secolul al XV-lea, care erau reprezentate de oameni simpli, la sărbători anume.

În teatrul elisabetan, în perioada Renașterii, dramaturgul era și autor, și actor, și regizor, piesa existând în formă de libretto, scenariu, schemă pentru punerea în scenă. Autorul putea să intervină în text și în înscenarea acestuia, să interpreteze textul în mod variat, care text nu exista în formă scrisă. De aici și restabilirea mai târziu a pieselor lui W. Shakespeare după didascaliile spectacolelor (procesele-verbale) sau după însemnările scenariului pe câmp, după fragmente din manuscrisele autorului sau după rolurile din diferite reprezentări teatrale. Chiar și segmentarea în acte și scene a pieselor sale este realizată pentru prima dată la apariția textului scris, in-folio, în anul 1623⁶. În secolele XVI-XVII „textul secundar” încă mai rămâne a fi redus la câteva informații simple de regie, rolul autorului revenindu-i rolul esențial în înscenarea piesei, iar didascalia are mai mult caracter funcțional, uneori textual. Cercetătorul Mihai Dinu observă în acest context: „*Un Eschil, un Shakespeare sau un Molière, în calitatea lor de „manageri” totali ai producției scenice, nu simțeau nevoia să mai încarce textul dramatic cu adăugiri pe care e probabil că le-ar fi considerat superflue*”⁷. În piesele lui Tirso de Molina, *Seducătorul din Sevilla și Musafirul de piatră*, de exemplu, predomină didascaliile textuale, așa cum „pentru spectatorul secolului al XVII-lea, dialogul, monologul și uneori solilocviile trebuiau să conțină informații vitale despre locul și timpul în care avea loc acțiunea și chiar despre desfășurarea acesteia”⁸. Autorii de piese din perioada iluminismului francez (Diderot, Beaumarchais) se străduiau să supună actorul concepțiilor lor, iar didascaliile descriu în mod

detaliat costumele, mizanscenele, acțiunile și gesturile actorilor pe scenă, dar și stările emoționale ale personajelor, pe care actorul trebuia să le întruchieze.

Tipărirea piesei de teatru, începând cu secolul al XVII-lea, și dezvoltarea dramei ca specie literară a condus la afirmarea și mai mult a rolului dramaturgului, iar textul, de cele mai multe ori, este citit ca o proză artistică. Așa cum drama aparține atât genului epic, cât și celui dramatic, autorii accentuau totuși mai mult elementul epic, specia își pierde parțial elementul de înscenare, performativ și devine dramă de citit – *Lesedrama*. În acest context, cititorul urmărea acțiunile din dialogul personajelor și mai puțin atrăgea atenție didascaliilor dintre paranteze. Tot astfel se întâmplă când actorul și regizorul dețin un rol esențial în teatru: descrierile dintre paranteze ale autorului (didascaliile) nu sunt prea mult luate în seamă de aceștia, ele fiind schimbate sau chiar ignorate, așa încât odată cu afirmarea dramei ca specie artistică, dramaturgul devine mai citit, în schimb „textul secundar” aproape că este contestat atât de cititori cât și de regizori.

La începutul secolului al XIX-lea, în drama realist-psihologică didascaliile capătă valențe mai mari în transmiterea semnificațiilor textului: ele nu mai limitează mișcarea și comportamentul scenic al actorului, ci devin un text desfășurat, din care se observă poziția autorului, atitudinea sa față de personaje sau față de întreaga operă. De exemplu, la N. Gogol lista inițială a personajelor sau didascaliile inițiale conține și caracteristica psihologică a acestora, fără de care nu este posibilă receptarea adecvată a personajelor,

În dramaturgia română, didascaliile aproape lipsesc în primele piese de teatru de la începutul secolului al XIX-lea ori sunt reduse și subordonate textului principal. Un rol important în dezvoltarea teatrului și a discursului didascalic l-a avut Vasile Alecsandri, iar Ion Luca Caragiale a dezvoltat în cea mai mare măsură această componentă a structurii textului dramatic. În textele lui Alecsandri didascaliile sunt concise și obiective, iar din perspectiva comunicării non-verbale, un rol important în afirmarea mesajului artistic revine didascaliilor proxemice. Ele cumulează funcții suplimentare, înregistrând și un rol ideografic, de marcarea stărilor psihice și a proceselor cognitive, rol îndeplinit în interacțiunile verbale reale de o categorie aparte a gesturilor. La Alecsandri pot fi întâlnite pasaje sau scene alcătuite în întregime din replici, iar în piesele lui Caragiale didascaliile însoțesc aproape în permanență replicile personajelor. De fapt, I.L. Caragiale, ca și A. Kirițescu utilizează în mod echilibrat ambele compo-

nente ale textului dramatic⁹. Prezintă interes din această perspectivă și dramaturgia din perioada interbelică (Lucian Blaga, Camil Petrescu, Mihail Sebastian). La Camil Petrescu, de exemplu, componenta didascalică are uneori un spațiu mai mare decât „textul principal” al discursului dramatic ori sunt egale ca dimensiune, autorul punând preț mai mare pe didascalii (numite de el paranteze): „*Preferăm ca un regizor să realizeze textul care urmează intențiile și viața indicate în paranteză, și nu textul vorbit, fiindcă socotim că arta teatrului este mai curând arta actului, decât arta cuvântului*”¹⁰. Discursul didascalic transformă piesele lui Camil Petrescu în creații aproape narativizate, ceea ce vorbește de individualitatea autorului prozator și a autorului dramaturg.

Desigur că de la teatrul dramaturgului spre cel al regizorului și al actorului, didascalia evoluează, ca și funcțiile sau tipologia ei. Astfel, în teatrul modern, odată cu reîntoarcerea autorului în centrul scenei, didascalia devine foarte complexă, mai încărcată cu detalii. Păstrând încă funcția de text secundar (de explicare a celui principal, de comentare a situației scenice sau a acțiunilor, gesturilor personajelor), în teatrul simbolist, de exemplu, didascalii capătă un rol mai mare, formând un text de sine stătător care nu se referă doar la explicarea psihologiei personajelor sau la descrierea lumii înconjurătoare a acestora. În piesele lui M. Maeterlinck ele capătă și o funcție poetică, iar în teatrul lui A. P. Cehov didascalia are funcție descriptivă, prin care se prezintă caracterul personajului, mai ales starea lui interioară și comportamentul psihologic al acestora.

Spre sfârșitul secolului al XIX-lea și în secolul XX autorul tinde să exprime mai clar și mai subtil coordonatele spațio-temporale ale discursului dramatic, lumea interioară a personajelor, atmosfera acțiunii, un rol anume revenindu-i și didascalilor care devin tot mai mult orientate spre spectator. Referindu-se la dramaturgia lui D'Annunzio, A. Blok, L. Andreev sau L. Pirandello, cercetătorul S. Krjijanovski constată că remarcă/didascalia „își cere drepturi literare”, „ocupă alineate întregi” în discurs, „răpește mișcărilor, intonația jocului actorilor” și le atribuie ei, „îi învață pe regizor să regizeze, pe actor să vorbească și să se miște. Ea anticipă senzațiile spectatorului înainte ca acesta să fi cumpărat biletul”¹¹. În piesele lui Pirandello acesta nu este doar un text ornamental, ci chiar conține descrieri sau narațiuni despre ce a fost, ce va fi sau despre ce trebuie să se întâmple în sală. Un exemplu doar din piesa *Șase personaje în căuta-*

rea unui revizor: „*Când spectatorii vor intra în sala de spectacol, vor găsi cortina ridicată; scena – ca în timpul zilei, nici decor, nici portante, aproape în întuneric și goală, ca ei să aibă din primul moment impresia unui spectacol cu totul nepregătit*”¹².

Așa cum am specificat, în secolul al XX-lea didascalia devine mai amplă ca volum, funcțiile ei în discurs devin mai complexe, un loc important îl au tropii în semnificațiile imaginii artistice. Didascalii impun, într-un fel, transformarea teatrului din interior, prin urmare, necesitatea de a realiza scenic ambele texte – cel primar și cel secundar. Totodată, în dramă se intensifică, pe de o parte, tendința spre epicizare, iar pe de altă parte, spre lirizare, fapt ce se manifestă și în structura didascaliei. Dramaturgul rus L. Andreev scria în acest context, referindu-se la piesa lui *Oceanul*: „*Ceea ce am vrut să exprim în această piesă este evident din remarcile lirice*”¹³.

Istoria dramaturgiei presupune așadar și istoria didascaliei de la simplă remarcă a consecutivității replicilor personajelor la marcarea și configurarea imaginii acțiunilor lor, spre dramaturgia subtextului și a tăcerii în secolul al XX-lea. Apar didascalii numai pentru regizor și didascalii cu funcție textuală, adresate cititorului. Componenta didascalică o depășește chiar pe aceea a replicilor propriu-zise, cum e la S. Beckett în *Acte fără cuvinte I și II*, alcătuite exclusiv din didascalii. La contemporanul nostru Matei Vișniec, de exemplu, didascalii sunt ample, dar autorul ține seama și de regizor, dându-i libertate deplină de creație. În piesa *Omul cu o singură aripă* dramaturgul precizează: „*Acest text poate fi montat cu 7 actori (3 femei și 4 bărbați). Sugerez, de asemenea, utilizarea unor manechine sau marionete*”, dar există și indicații care denotă un joc al dramaturgului cu regizorul: „*Poate că scena se petrece într-un azil de bătrâni*”, „*Poate că scena se petrece în curtea unui azil de bătrâni*”. „*Spațiu incert, gen stație de metrou dezafectată*”. Finalul piesei cuprinde o didascalie-imagie simbolică și, în același timp, implică prezența autorului și suspansul final, ce presupune opera deschisă și faptul că dramaturgul nu mai este atotștiutor: „*Din interiorul valizei se aude un zgomot, ca și cum o pasăre captivă s-ar zbate în interior. BĂTRÂNUL CU O SINGURĂ ARIPĂ își ia valiza și se îndreaptă spre ieșire. În același timp, intră TÂNĂRA FEMEIE. Cei doi se intersectează fără să se vadă. Înainte de a ieși însă, BĂTRÂNUL CU O SINGURĂ ARIPĂ întoarce capul spre tânăra femeie. Aceasta din urmă întoarce capul spre BĂTRÂNUL CU O SINGURĂ ARIPĂ. Se*

văd ei însă oare?”¹⁴. În acest context, cercetătoarea N. Munteanu observă specificul viziunii artistice a lui M. Vișniec asupra textului didascalic și al relației autor-regizor: „*Interogația augmentează dimensiunea filosofică a textului; ea aparține unui autor care a devenit comentator al semnificațiilor piesei, instanță care impune regizorului o anumită reprezentare în funcție de răspunsul pe care îl va da întrebării din final, iar răspunsul este conținut de textul însuși – joc superior al dramaturgului între libertate și constrângere*”¹⁵.

Comportând funcție diegetică și/ sau scenică, poetică sau autotelică, didascalia, de rând cu alte componente ale textului dramatic, probează evoluția gândirii artistice dramaturgice și teatrale, relația autor-regizor, ea fiind, concomitent, și ecoul fenomenelor sociale.

Didascalia – o problemă teoretico-istorică actuală. Ca entitate structurală a textului dramaturgic, aspect ce scoate în evidență relația literaritate-teatralitate în discursul dramatic-teatral, didascalia a suscitat atenția cercetătorilor filologi și teatrologi. Neglijate mult timp în investigațiile specialiștilor, ea a devenit obiect de investigație în domeniul studiului literaturii, artei teatrale și lingvisticii, începând cu sfârșitul anilor '70 - anii '80 ai secolului al XX-lea.

În spațiul european, o asemenea revenire la rolul textului auxiliar se produce prin lucrarea lui M. Pfister *Drama. Teorie și analiză. (Das Drama. Theorie und Analyse)*, editată pentru prima dată în anul 1977 la München, Germania, iar mai târziu în 1988, în limba engleză, la Universitatea din Cambridge. Autorul, așa cum am menționat, scoate în evidență două „straturi, nivele de text” în discursul dramatic: *Haupttext (text primar)*, dialogul, monologul – textul ce urmează a fi vorbit pe scenă, incluzând aici prologul și epilogul, iar *Nebentext (text secundar)* – totalitatea indicațiilor scenice ale autorului, ce se referă la „segmentele de text verbale care nu sunt reproduse pe scenă în formă vorbită”. Un loc aparte în argumentarea teoriei dramei și a relației *Haupttext - Nebentext* îi revine dramaturgiei lui A. P. Cehov, în baza căreia M. Pfister demonstrează necesitatea abordării acestor texte în strânsă relație unul cu altul, relații pe care le consideră calitative și cantitative, variabile din punct de vedere istoric și tipologic. În 1981 cercetătoarea olandeză Margarete Munkelt scrie un studiu asupra didascaliei în dramaturgia lui W. Shakespeare după patru versiuni ale pieselor sale, în care relevă valoarea literară și rolul textului secundar în înțelegerea sensului operei, accentuând necesitatea studiului didas-

caliilor pentru a înțelege atât stilul cât și conținutul discursului dramatic¹⁶.

În Franța, teatrologul Jean-Marie Thomasseau a abordat pentru prima dată, în 1984, didascaliile ca paratext dramatic, după terminologia lui G. Genette din *Palimpsestes*. Thomasseau le numește *texte à voir*, iar replicile personajelor *texte à dire* și evidențiază vocea disimulată a autorului în acest „text fragmentar, cu statut hibrid”, analizează diverse tipuri de raporturi stabilite între cele două texte¹⁷. Investigarea raportului dintre textul scris și spectacol indică, în esență, asupra teatralității și stabilește astfel elementele textuale ce programează reprezentarea – sau „matrice textuale de reprezentativitate” (A. Ubersfeld), din care fac parte și didascaliile. În studiul său *Spectacolul discursului*, Michael Issacharoff pune accent pe didascalia ca text non-ficțional, care este o marcă între tensiunea dramatică și cea narativă a textului, propunând și o tipologie a didascaliei: didascalii incluse (prefața, note și comentariile autorului), didascalii „autonome” – destinate doar cititorului, didascalii „tehnice”, redactate exclusiv pentru regizor, didascalii „normale”, destinate atât cititorului, cât și regizorului¹⁸.

Problema teoretică a acestui element de structură a textului dramatic, evoluția și funcționalitatea lui este abordată și de cercetătorii Anne Ubersfeld, Sanda Golopenția-Eretescu, Monique Martinez-Thomas, Mihai Dinu, Iulia Gorjeladze, Artiom Zorin ș.a. Majoritatea dintre ei relevă o particularitate esențială a didascaliilor și anume, caracterul lor ambiguu, așa cum ele au rolul de a desemna atât condițiile enunțării evenimentului ficțional (în special cele legate de spațiul și timpul acestui eveniment), cât și condițiile scenice. În opinia Annei Ubersfeld, didascaliile ar reprezenta tot ceea ce în textul de teatru nu este rostit, intermediat de actor, așadar tot ce e realizat, în mod direct, de cel ce a scris textul, didascaliile cuprinzând, deci, „*tot ceea ce permite să determine condițiile enunțării dialogului (în mod mai general, al discursului teatral)*”¹⁹. Cercetătoarea pornește de la ideea că orice text literar-teatral este constituit din dialog – „banda sonoră a piesei”, și din „*șesătura de tăceri adiacente, șesătură divulgată în esențele ei de indicațiile dintre paranteze*”. Referindu-se la ambiguitatea acestor elemente structurale ale textului dramatic, Ubersfeld accentuează rolul lor dublu în teatru, în sensul că didascalia reprezintă textul de regie cuprinzând toate indicațiile date de autor celor care au sarcina de a asigura existența scenică a textului său, iar, pe de altă parte, ea se refe-

ră la imaginarul receptorului, didascaliile constituind „un suport ce permite cititorului să construiască imaginar fie un loc în lume, fie o scenă de teatru, fie amândouă în același timp”²⁰.

O altă cercetătoare, filologul Sanda Golopenția-Eretescu, în studiul *Voir les didascalies*, de asemenea susține ideea caracterului ambiguu al didascaliilor²¹. Totodată, ea aderă și la opinia lui Patrice Pavis conform căruia indicațiile scenice, date de autor în textul său, nu sunt suficiente pentru a asigura ghidarea actorului în realizarea scenică a acestuia și că aceste indicații didascalice din textul scris numai ar părea ca aparținând autorului, ele ar putea fi percepute drept o insultă la libertatea creatoare a regizorului. Astfel încât P. Pavis remarcă ineficiența didascaliilor în discursul teatral și cel spectacular²².

Se poate constata, prin urmare, opinii diferite privind rolul didascaliilor în textul dramatic și în cel teatral: A. Ubersfeld accentuează rolul lor în/peu imaginarul receptorului în general, P. Pavis pledează pentru libertatea regizorului care nu trebuie să fie constrâns de text și, deci, de dramaturg, S. Golopenția abordează problema din perspectivă caracterului pragmatic al dialogului, referindu-se, în special, la didascaliile explicite. Ea este de părerea că în teatrul contemporan, didascaliile auctoriale ajută, de fapt, la elaborarea spectacolului teatral, prin înțelegerea lor ca o continuare a dialogului din text. Iar într-un studiu ulterior, S. Golopenția abordează problema din perspectiva relației „jocuri didascalice și spații mentale”²³.

De asemenea, un rol important revine investițiilor privind didascaliile din teatrul spaniol ale secolelor XVI-XVII, din care reiese o grilă de lectură privind indicii de teatralitate ai didascaliilor. O confirmă și proiectele comune de cercetare ale specialiștilor teatrologi și filologi din cele două țări și, respectiv, rezultatul acestei colaborări fructuoase prin volumul *Jouer les didascalies: théâtre contemporain espagnol et français* / (éditeur) Monique Martinez Thomas; préface de Jean-Marie Thomasseau; (avec la collaboration de Jean-Marie Thomasseau, Sanda Golopenția, Georges Zaragoza et al. Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1999, dar și culegerea de articole *Teatro de palabras. Didascalias en la escena española del siglo XVI*. Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida, 2001.

În anii '90 ai secolului trecut cercetătorii americani au tratat problema „textului secundar” în discursul dramatic, în special din perioada elisabetană, didascalia fiind apreciată ca un limbaj codificat, cu un potențial

dramatic ce necesită decodificare pentru receptorul contemporani (Dessen Alan C., Thomson Leslie. *A Dictionary of Stage Direction in English Drama, 1580-1642*, Cambridge, Cambridge U.P., 1999.). În anul 2003 apare o culegere aparte despre didascaliile din trei versiuni ale dramei *Hamlet* de W. Shakespeare²⁴.

Lucrările Colocviului Internațional pe această temă, care a avut loc în Tunisia, în perioada 4 -6 aprilie 2006, și publicate în volumul *Le Texte didascalique à l'épreuve de la lecture et de la représentation* (P.U. de Bordeaux, Sud Edition, 2007), demonstrează interesul vădit pentru textul didascalice, începând cu antichitatea și până în secolul XXI.

O lucrare interesantă în problema abordată este și studiul lui Mihai Dinu *Dincolo de cuvinte – polifonia inaudibilă a „Scrisorii pierdute”*. Cercetătorul investighează nu atât piesa privită ca operă literară, cât componenta regizorală implicită, încorporată în didascaliile. În termenii dihotomiei propuse de cercetătorul german Manfred Pfister – Haupttext și Nebentext, studiul este axat pe investigarea valorii estetice a Nebentextului în comedia lui I.L. Caragiale.

Cercetătoarea georgiană Iulia Gorjeladze scoate în evidență sau vede în didascalia mai mult exprimarea auctorială și posibilitatea receptorului de a înțelege mai bine individualitatea creatoare a dramaturgului, accentuând rolul său de „stăpân” al textului, dar și modul de relevare a problemelor sociale, politice ale timpului când a fost scrisă lucrarea. Ea însă accentuează mai mult rolul didascalilor în înțelegerea procesului de creație, a conceptului artistic al autorului, a individualității acestuia și în înțelegerea de către cititor a esenței mesajului lucrării²⁵. Dacă S. Golopenția-Eretescu face asociația didascaliilor cu descrierile dintr-un text narativ, pe care unii cititori nu le citesc obligatoriu, ci le trec repede cu vederea, Iu. Gorjeladze aseamănă didascalile cu o componentă esențială a dramei – nararea auctorială. Alți cercetători văd în studierea problemei didascaliilor o modalitate de relevare a relației epic-dramatic, a evidențierii autorului ca personalitate sau abordează poetica didascalilor în dramaturgie²⁶, iar Didier Plassard, cercetător francez, este de părere că didascaliile sunt o formă hibridă care reunește trei mari modele de creație literară: cel narativ, dramatic și liric, accentuând necesitatea de a face deosebire dintre autor și proiecția lui în textul secundar/didascalia. De aici și metodologia analizei didascalice, care în teatrul modern sunt texte aparte, ce comportă valoare estetică²⁷, analize asupra cărora vom reveni în studii ulterioare.

Referințe bibliografice și note:

¹ Ingarden, Roman. *Les fonctions du langage au théâtre*. In: *Poethique*, nr.8, 1971, p. 531 – 538.

² Cf. Pfister, Manfred. *The Theory and Analysis of Drama*. Cambridge University Press, 1988, p. 13 - 14. Apud: Nelega, Alina. *Structuri și formule de compoziție ale textului dramatic*. Cluj-Napoca: Eikon, 2010, p. 301.

³ Cf. Aristotel, *Poetica*. Studiu introductiv și traducere de Dionisie M. Pippidi. București: Editura Academiei, 1965, pp. 67 - 72; 74 - 79.

⁴ Cf. Nietzsche, Friedrich. *Nașterea tragediei*. Traducere de Ion Dobrogeanu-Gherea și Ion Herdan. București: Editura Pan, 1992, pp. 32; 50.

⁵ Pr. Patuleanu, C. *Învățământul teologic creștin în primele trei secole*. <http://www.crestinortodox.ro/editoriale/invatamantul-teologic-crestin-primele-trei-secole-70106.html> (accesat la 30.07.2013).

⁶ Маген, Жан-Мари, Маген, Анжела. *Шекспир* (пер. с франц. Сидоренко В.И.). Ростов-на-Дону: “Феникс”, 1997, p. 172.

⁷ Dinu, Mihai. *Dincolo de cuvinte – polifonia inaudibilă a „Scrisorii pierdute”*. București: Editura Spandugino, 2012, p. 12.

⁸ Ciobotaru, Anca Doina. *Texte și pretexte scenice*. Iași: Artes, 2011, p. 107.

⁹ Cf. Levonian, Raluca Mihaela. *Comunicarea non-verbală în didascaliiile din dramaturgia română*. București: Editura Universității din București, 2011.

¹⁰ Petrescu, Camil. *Comentarii și delimitări în teatru*. Ediție, studiu introductiv și note de Florica Ichim. București: Minerva, 1983, p. 97.

¹¹ Кржижановский, Сигизмунд. *Статьи. Заметки. Размышления о литературе и театре*. Собрание сочинений. Т. 4 / Сост. и комм. В. Перельмутера. Санкт Петербург: „Симпозиум”, 2006.

¹² Pirrandello, Luigi. *Teatru*. Studiu introductiv de Florian Potra. București: Editura pentru literatură universală, 1967, p. 37.

¹³ Андреев, Л.Н.. *Драматические произведения*. В 2 т. Ленинград, 1980. Т. 1. с. 521.

¹⁴ Vișniec, Matei. *Omul cu o singură aripă (teatru)*. București: Editura Paralela 45, 2006, p. 68.

¹⁵ Munteanu, Nicoleta. *Poetica teatrului modern. Luigi Pirrandello și Matei Vișniec*. Prefață de Antonio Petraș. Iași: Institutul European, 2011, p. 65.

¹⁶ Munkelt, Margarete. *Bühnenanweisung und Dramaturgie: Hinweise zu Interpretation und Inszenierung in Shakespeares First Folio und den Quartoersionen*. Amsterdam, Verlag B.R. Grüner, 1981.

¹⁷ Thomasseau, Jean-Marie. *Pour une analyse de para-texte théâtral*. In: *Littérature*, nr. 53, février, 1984, p.79 - 103; *Les différentes états du texte théâtral. Pratiques*, nr. 41 mars, 1984, p. 99 - 121.

¹⁸ Issacharoff, Michael. *Le Spectacle du discours*. Paris, Corti, 1985.

¹⁹ Ubersfeld, Anne. *Termeni cheie ai analizei teatrale*. Iași: Editura Institutul European, 1999, p. 31 - 32.

²⁰ Ibidem.

²¹ Golopentia, Sanda, Monique, Martinez-Thomas. *Voir les didascalies*. Paris: Ophrys, 1994.

²² Pavis, Patrice. *Dictionnaire du Théâtre*. Liège, Editions Dunod, 1997.

²³ Golopentia, Sanda. *Jeux didascaliques et espaces mentaux*. In: *Jouer les didascalies: théâtre contemporain espagnol et français* / [éditeur] Monique Martinez Thomas; préface de Jean-Marie Thomasseau; [avec la collaboration de] Jean-Marie Thomasseau,..., Sanda Golopentia,..., Georges Zaragoza,... [et al.] / Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1999, p. 15 - 40.

²⁴ *Stage Directions in Hamlet*, ed. H.L. Aasad, Madison, Teaneck, Farleigh Dickinson U.P., 2003.

²⁵ Горджеладзе, Ю.М.. *Дидаскалия - как средство выражения авторского „Я” в драме*. In: *Современная наука: Актуальные проблемы теории и практики*. Серия «Гуманитарные науки», nr. 03 - 04, 2013, p. 74 - 76.

²⁶ Зорин, А. Н.. *Поэтика ремарки в русской драматургии XVIII - XIX веков*. Саратов: Издательство Саратовского университета, 2008.

²⁷ Plassard, Didier. *Le devenir-poème dan les didascalies*. In: *Le texte didascalique a l'épreuve de la lecture et de la représentation*, Édité par Frédéric Calas, Romadhane Elouri, Sadd Hamzaoui, Tijani Salaoui, Presses Universitaires Bordeaux, 2007, p. 55.

Postmodernism „pentru toate vocile” din duetul dramat(urg)ic al Mariei Șlehtițchi și al lui Nicolae Leahu

Rezumat

Postmodernism „pentru toate vocile” din duetul dramat(urg)ic al Mariei Șlehtițchi și al lui Nicolae Leahu

Eseul dramatic *Cvartet pentru o voce și toate cuvintele*, scris de poezii, prozatorii, criticii, publiciștii Nicolae Leahu, iar Maria Șlehtițchi și eminescolog, con(in)stituie o emersiune postmodernistă a teatrului poetic, dar și a teatrului intelectualist, segmente neacoperite suficient în tabloul actual al dramaturgiei și al politicii repertoriale ale teatrelor românești.

Trama piesei lui Nicolae Leahu și a Mariei Șlehtițchi se reunește la o rețea de re-definire a noțiunii de poezie prin prisma „mulării pe trupul lumii postmoderne” a creației eminesciene transformate într-un dispozitiv intertextual. Poetul în patru ipostaze de vârstă, Poesis, Cititorul 1, Cititorul 2 și Sufleorul sunt invocați la un monolog plurivocal pentru a(-și) răspunde la întrebarea: „*Ce este poezia?*”

Montat la Teatrul Național „V. Alecsandri” din Bălți în 2000, dar păstrat puțin timp în repertoriu, spectacolul *Cvartet pentru o voce și toate cuvintele* a etalat o epifanie poetico-teatrală complexă, care nu doar a izvorât din poezia lui M. Eminescu, ci s-a dezvoltat în poezie și ca poezie.

Cuvinte-cheie: Mihai Eminescu, eminescologie, poezie, eseu dramatic, teatru poetic, monolog, dialog, postmodernism, eterogenitate, intertextualitate, ironie.

Summary

Postmodernism for „all voices” in drama(urg)ic duet of Maria Slehtitchi and Nicholae Leahu

The dramatic essay *Quartet for a voice and all the words* written by the poets, novelists, critics, publicists Leahu Nicholae and Maria Slehtitchi (eminescolog as well), constitutes a postmodern emersion of the poetic and intellectual theater, segments wich are not sufficiently covered in the current picture of drama and repertoire policies of Romanian theater.

Trama of the Nicolae Leahu and Maria Slehtitchi play reunites to a network of re-defining the concept of poetry through the „mulation on the postmodern world body” of Eminescu creation, transformed into intertextual device. The Poet in four phases of age, Poesis, Reader 1, Reader 2 and Prompter, is invoked to a plurivocal monologue for answering to the question: „*What is poetry?*”

Staged at the „V. Alecsandri” National Theatre of Balti in 2000, but maintained only for a short period in repertory, *Quartet for a voice and all the words* has displayed a complex poetic-theatrical epiphany that not only sprang from Eminescu’s poetry, but has developed in poetry and as poetry.

Keywords: Mihai Eminescu, eminescologie, poetry, dramatic essay, poetic theater, monologue, dialogue, post-modernism, heterogeneity, intertextuality, irony.

Eseul dramatic *Cvartet pentru o voce și toate cuvintele*, compus la două mâini de Maria Șlehtițchi și Nicolae Leahu, con(in)stituie o emersiune postmodernistă a teatrului poetic, dar și a teatrului intelectualist. Aceste segmente, neacoperite suficient în tabloul actual al dramaturgiei și al politicii repertoriale ale teatrelor românești, continuă a fi foarte necesare întru dezvoltarea și reflectarea imaginii complexe a teatrului contemporan.

Poezii, prozatorii, criticii, publiciștii, profesorii universitari, Nicolae Leahu, iar Maria Șlehtițchi și eminescolog, tatonează cu talent aproape toate genurile literare, căutându-și locul în (sin)tagma „scriitorilor totali”. Astfel, și în noua lor ipostază – cea de dramaturgi – au reușit să scrie o piesă-pledoarie pentru re-suscitarea și re-vitalizarea poeziei, a ambianței poetice și a meditației asupra poeziei în dramaturgie. În acest cvartet dramat(urg)ic, autorii transpun „liri-

cul” în registrul dramatic nu ca structură, ci ca intenție de a evoca o atmosferă, piesa asigurând funcționarea heterogenității prin dozarea judicioasă a poeticului, a eseisticului și a dramaticului. Or, într-o analiză aproape exhaustivă a acestei piese din perspectiva „predării textului dramatic postmodernist”, Raisa Leahu scrie: „*Eseul dramatic reține, din memoria ambelor genuri, pe de o parte, forma dramei (replica, dialogul și monologul refac specificul comunicării umane, dar și mecanismele vieții interioare a individului), iar pe de altă parte, elemente specifice eseului: evocarea / citarea / tălmăcirea / interpretarea ideilor cu o anunită vechime în câmpul reflecției culturale și filozofice*”²¹. Deci, în spirit postmodern, dramaturgii nu mai respectă nici puritatea genurilor, nici structura clasică a subiectului dramatic, această fuziune dintre eseu și dramă punând sub semnul întrebării și regula celor trei unități de acțiune, spațiu și timp.

Astfel, principiul unității de timp din piesă este „încălcăt” elegant și programat prin plasarea acțiunii în atemporal, în care timpurile încep să-și piardă contururile și cronologia să fie suspendată în favoarea unui timp mitologic. Pentru a crea atmosfera mi(s)tică, Maria Șleahțișchi și Nicolae Leahu configurează un decor „*ancorat în modernitate, care păstrează doar unele convenții ale atmosferei de secol al XIX-lea*” (p. 67)²². Suprapunând trecutul și prezentul pentru a-l fluidifica în timpul ficțiunii (inter)textuale a eseului dramatic, autorii creează impresia că „negociază” momentul declanșării intrigii: „...*parcă așteptând să se întâmple ceva*” (p. 67).

Conform regulilor jocului unui eseu dramatic postmodernist, nu se putea întâmpla decât... o deliberare grav-ironică asupra unei teme filozofice, autorii dorind să-și (ne) răspundă la întrebarea: „*Ce este poezia?*”. Această idee este confirmată și de cercetătorul Dumitru Irimia: „*Componente esențiale ale gândirii lui Eminescu sunt introduse într-o „dezbateră” condusă subtil de autorii Cvartetului... prin intertexte din creații eminesciene sau din opera altor creatori români (Dimitrie Cantemir), în care dezvoltarea sensului implică deopotrivă întemeierea originară a Lumii și întemeierea de lumi poetice*”²³. Dramaturgii par a se deghiza în alchimiști și a se (ne) implica într-un act de spiritism, „in/convocându-i într-o ședință” pe Poet, alias Mihai Eminescu în patru ipostaze de vârstă: E.I, E.II, E.III, E.IV., și pe Poesis, pe de o parte, iar, pe de alta, pe Cititorul 1, Cititorul 2 și pe Sufleor. Or, disputa dintre cele patru avataruri ale Poetului pentru „*dreptul la prima replică*” (p. 68) continuă până la ultimele cuvinte ale piesei, fiecare articulându-și un limbaj prin care își

fundamentează propriul concept poetic pe care l-a lansat prin poezie, proză, publicistică.

Trama piesei lui Nicolae Leahu și a Mariei Șleahțișchi se reunește, deci, la o rețea de re-definire a noțiunii de poezie prin prisma „mulării pe trupul lumii postmoderne” a creației eminesciene. Acest eseu dramatic, însă, nu reprezintă doar o ilustrare teatrală a poeziei eminesciene, ci și gândirea, reflexiile, meditațiile existențială și ontologică ale poetului la diverse vârste biologice și intelectuale. Astfel, piesa *Cvartet pentru o voce și toate cuvintele* implică nu doar poezia lui Mihai Eminescu, ci și dezvoltarea organică dramatică și filozofică a ființei lumii interioare și exterioare a Poetului. Or, cum susține exegetul Constantin Cubleșan, într-adevăr „*eseul dramatic al celor doi autori de la Bălți - Maria Șleahțișchi și Nicolae Leahu - este în fapt o dezbateră ideatică pe tema Eminescu, dintr-o dublă perspectivă a comentariului existențialității poetice, dinlăuntru a ființei dramatice a creatorului și dintr-o expectativă evaluatoare contemporană, ambele unghiuri având același punct convergent ideatic - ideea de Eminescu...*”²⁴. Într-o perspectivă mai largă, obiectul conținutului ideatic al piesei *Cvartet pentru o voce și toate cuvintele* îl constituie aspectele ontologiei, adică transcenderea contingentului și abordarea marilor probleme și adevăruri ale omenirii prin prisma unei viziuni moderne asupra creației lui M. Eminescu.

Stimulați de dialogul continuu între-ținut de posteritate cu opera Poetului, autorii inițiază o „*deschidere spre Eminescu pur și simplu dinspre postmodernism*” prin re-citi(a)rea „biografiei ideii de literatură” eminesciană. Dramaturgii își asumă conștient și ludic rolul cititorilor de gradul I⁵ al textelor lui M. Eminescu, arhitectura textului dramatic asamblând piesele unui „jurnal în fărâme” al operei eminesciene transformate într-un dispozitiv intertextual. Funcționarea acestui mecanism este posibilă grație alimentării continue cu citate, aluzii, parafraze, colaje din operele eminesciene recunosibile sau inedite. Ideile poetice, estetice și filozofice eminesciene sunt asamblate în replicile personajelor și se topesc în discursul auctorial.

În scena a 6-ea, autorii își atribuie rolul lectorilor de gradul III, prin replicile Cititorului 1, Cititorului 2 și ale Sufleorului realizând grav-ironic o critică a criticii eminesciene. Scena a 6-ea, o intercalare hipertextuală în intertextul general, (con)centrează nucleul dramatic al acestei piese cu mai multe necunoscute prin sugerarea de către Cititorul 1 a combinației codului conflictual: „*Problema e cum ne simțim noi față cu poetul*” (p. 73).

O variantă de răspuns o auzim în dialogul „vo-cilor” Cititorului 1 și Cititorului 2, ce consună cu cele două ipostaze critice divers - contradictorii de perce- pere și comentare a „Modelului poetic Eminescu”. Pe de o parte, Cititorul 1, cu o „morgă profesorală”, ține o prelegere despre Eminescu „poet de geniu, dar care, ca tot geniu, om rămâne” (p. 73), lansând o provocare eminescologilor pentru care „Eminescu este un mit, un fel de coloană înfinită și infailibilă a romantismu- lui” (p. 76). El e tentat să evite clasicizarea excesivă, idolatrizările și sacralizările „Modelului”, de-mitizându-l și re-mitizându-l. Pe de altă parte, ironizând „pedestru” și „tăcând ecvestru”, Cititorul II simulează un „biografism școlăresc” și o „citire plată” a operei eminesciene. El se erijează în avocat al lui Eminescu, „omul complet al culturii române” (p. 77), pledând îm- potriiva sfâșierii orfice a poetului.

Duelul verbal al personajelor Cititorul I și Citi- torul II cu modélele interpretative ale creației emines- ciene din această scenă este secundat și relativizat de Sufleor. După masca acestui personaj neutru se pot în- trevedea mai multe momente din biografia lui M. Emi- nescu sau chiar intenții ale autorilor eseului dramatic. El pare a fi un mesager al tuturor: al poetului, citându-i versurile; al autorilor, asigurându-le prezența în text; al regizorului, dinamitând acțiunea prin incursiunile metanarative; al publicului, distrându-l prin „jocul bu- fon”. Astfel, Sufleorul e condamnat să-și schimbe ca- meleonic fața în fiecare scenă, în care e distribuit. De aceea apartenurile sale aduc un respiro textului, având funcție intertextuală și valori simbolice.

Una din replicile „cizelate aforistic” ale Sufle- orului „Poezia este ce este” formulează un *mise en sujet* al acestui eseu dramatic și accentuează ideea imposi- bilității de a cunoaște adevărata esență a artei poetice (eminesciene). Acest lucru este demonstrat prin fap- tul că nimeni, în afară de Poet, nu o vede și nu poate explica multiplele reîncarnări spectrale ale lui Poesis, învăluite de / într-o alură paradoxală. Comunicarea dialogată a monologurilor Poetului și ale lui Poesis din scenele 7 și 8 ale actului I este emanată din / în niște aparteuri scrise într-o tehnică a echivocului și a du- blului, cu construcții arborescente și imprevizibilități continue, ce au totuși puncte de tangență, de intersec- ție și de coincidență. Afirmatie valabilă și pentru rela- ționarea dialogurilor din întreaga piesă: se suprapun într-o voce dialogurile celor patru ipostaze ale lui Emi- nescu și cu cele ale lui Poesis; se intersectează dialo- gurile Poetului cu posteritatea - Cititorul 1 și Cititorul 2; tangențiale sunt dialogurile Sufleorului cu celelalte personaje și cu publicul / cititorii, dar și dialogurile dintre autorii acestui text. Subtextele și tehnicile acestei

experiențe de scriere a unei piese la două mâini par a fi dezvăluite de Sufleor: „Acum cortina ar trebui să cadă, tăind această piesă în două părți genial de egale, câte una pentru fiecare coautor...” (p. 82). Ne-ar place ca această pistă de lectură a scriiturii să fie adevărată, mai ales atunci când ne oprim în fața citirii pe partituri su- prapuse a dialogurilor din scenele 5-6 ale primului act. Modalitatea expunerii dialogurilor dintre E. IV și E.III, pe de o parte, și E. I și E.II, pe de alta, surprind atât prin tehnica medierii replicilor, cât și a ghidării „lecturii în salturi” la care ne invită. Această dialogare tradiționa- lă a personajelor, dar și modernă a scenelor, a textelor, a autorilor, se revarsă într-o orchestrare a unui amplu monolog, adică a unei voci – cuvântul, cum ne sugerează și titlul piesei.

Chiar dacă, în general, teatrul postmodernist apelează la dialog, în unele texte el nu mai are rol dia-logic, ci reprezintă o dispersare a monologului pe partituri variate. În cazul piesei *Cvartet pentru o voce și toate cuvintele* de M. Șleahțișchi și N. Leahu, replicile solilocului Poetului sunt împărțite în patru compoziții distincte, discursul univoc fiind rostit plu- rivocal. Deci, monologul presupune patru locutori în interiorul singurei voci a personajului, conflictul lor reflectând stările sufletești ireconciliabile în cele patru vârste ale Poetului. Or, într-adevăr e un „... *temerar demers, dacă ne gândim că, din păcate, geniuul nostru abia intrase în... cea de-a doua*”⁶. Indicate cifric în lista personajelor, ipostazele Poetului la 19, 28, 33 și 37 de ani coincid cu cele patru etape ale vieții și cu cele patru sisteme de valori obținute de Mihai Emi- nescu: E.I - neordinarul gimnazist, E.II - „studentul extraordinar”, E.III - optimistul poet și gazetar, E.IV - pesimistul filozof „nebun”.

Aceste personaje își asumă afișat și explicit ca- racterul convențional al unor eu-ri „scindate”: „Emi- nescu III: ... *Noi suntem existențe separate și ne întâl- nim numai pentru a nu sfâșia umbra care ne leagă*” (p. 70). Tehnicile la care apelează autorii pentru a obține efectul de distanțare între personaje și propriile lor identități sunt mai mult decât impresionante. Ei le sus-trag în / din imaginar, le creionează în clar-ob- scur și le înconjoară de o aură ubicuă, oferindu-le to- tuși cititorilor și spectatorilor mai multe chei pentru decodarea identității lor mistificate.

Chiar dacă posibilitatea de disimulare a drama- turgului într-un personaj sau narator este minimală, autorii acestui eseu dramatic îi investesc pe protago- niști cu rolul de „vorbitori” sau „voci” ale lor. Prin replicile personajelor, dramaturgii participă la un dialog cu... cărțile lui M. Eminescu pe masă, descif- rarea fiecărei „voci” presupunând o cădere fractalică

în creația scriitorului cu scopul de a conceptualiza o nouă „Poetică” eminesciană. Cum arsenalul lingvistic e al unor postmoderni, textul revelează o avalanșă de erudiție a autorilor. Totodată, într-un joc postmodernist al (auto)ironiei, ei își pun sub semnul îndoielii subiectivitatea auctorială, simulând o eliminare din actul de originare a textului: „E. I.:... autorii... Plus că unul din ei e femeie... // E. III: Da? // E. I.: Uită, domnule, e dinafara textului...” (p. 71). Scutul după care se „ascund” dramaturgii nu este altul decât (auto)ironia cu multiplele ei funcții într-un text (dramatic) postmodernist.

Duetul dramaturgic își rezervă și alt drept (?) al postmodernistului, construindu-și mozaical textul cu fragmente de opere și supraetajându-și intertextual nivelurile eseului dramatic. În această piesă livrescă, fragmentarea exacerbată și colarea artistă a operei eminesciene își are sorginte într-o „imposibilitate de a trăi în afara textului infinit” eminescian. Or, eseul dramatic *Cvartet pentru o voce și toate cuvintele* consonă cu tentativele literaturii postmoderniste de a se eschiva, dar nu și a nega, de la Modelul Eminescu pentru a se salva de complexul *déjà dit*-ului eminescian. Avatarurile poetului sunt (sur)prinse, la rândul lor, de tentaculele labirintice ale propriei cărți: „Să rămân ferecat în această temniță de cuvinte, mai grea ca pământul, mai rece ca gheața?” (p. 79). El încearcă să găsească firul călăuzitor prin serpentinele operei (sale), înarmându-se cu „o oaste de cuvinte”, și „să se sustragă acestui text care-l strivește”, dorind „să moară și să renască” un „altul curat și luminat”. Poetul „își face schivnicia în grota cuvintelor” atunci când procesul creației este unul de salahor și re-găsește „paradisul cuvintelor” atunci când poate face să reverbereze Poezia. Or, piesa este și un laborator de creație în care Poetul „vorbește în versuri și gândește în poezie” sau / și în care opera eminesciană se re-scrie pe sine.

Eseul dramatic nu „strivește corola de minuni” a poeziei lui Mihai Eminescu, ci „sporește și mai mult” nu doar „taină” ei, dar și pe cea a lumii printr-o pre-dispunere pentru infiniturile interpretării creației eminesciene, deschizând porțile spre cunoașterea ei luciferic-paradisică. Piesa Mariei Șlehtițchi și a lui Nicolae Leahu atinge dimensiunile teatrului poetic prin metaforele imagistice cu valoare de „metafore plasticizante” – prin facerea vizibilă a invizibilului și prin descoperirea sensurilor secrete ale cuvântului eminescian, dar și de „metafore revelatorii” – prin încercarea de a revela un mister esențial, prin denumirea acestuia în cuvântul poetic cel mai adecvat și prin structurarea imaginilor teatrale în niște construcții vizuale originale. Capacitatea de a atinge într-un eseul

dramatic acea „starea de poezie”, despre care vorbea G. Genette, este în raport direct și cu vocația autentică a dramaturgilor pentru poezie, *Cvartet pentru o voce și toate cuvintele* fiind o poezie din / despre poezie în-scenată dramatic.

Citită din perspectiva lipsei sau a insuficienței unor texte intelectualiste în contextul dramaturgiei contemporane și în repertoriul teatrelor naționale, eseul dramatic al Mariei Șlehtițchi și al lui Nicolae Leahu ar fi o piesă necesară și obligatorie în puzzle-ul tabloului teatral românesc. Or, omul de teatru Bogdan Ulmu consideră că „*E un text (dincolo de aparență) profund, deloc festivist (evitând modelul Eminescu al lui Cezar Petrescu sau Mircea Ștefănescu)*” și că „*textul se pretează unui spectacol de studio - ori, chiar unui ingenios recital actoricesc*”, astfel îl recomandă „*cu căldură teatrelor curajoase și histrionilor fără idei repertoriale*”. Cum Garcia Lorca și, mai ales, T. S. Eliot, echivalează poezia cu teatrul, spectacolul după acest text ar releva o modalitate de existență a poeziei în / prin teatru și a teatrului în / prin poezie. Acest lucru a fost tentat să-l realizeze regizorul Dumitru Griciuc în spectacolul *Cvartet pentru o voce și toate cuvintele*, montat la Teatrul Național „V. Alecsandri” din Bălți în stagiunea 1999 - 2000. Teatrul „M. Eminescu” din Chișinău, cum era și firesc la o aniversare a Poetului, a găzduit premiera acestui spectacol pe scena sa în data de 15 ianuarie 2000. Reprezentația a putut fi admirată și de spectatori Festivalului Internațional de teatru „Zilele teatrului valah – al românilor de pretutindeni”, ce a avut loc în prima lună de toamnă la Giurgiu, România. Spectacolul a fost conceput practic asemeni unui spectacol-lectură și a constituit o provocare pentru toți participanții la montare. Într-un decor clasic, spectatori, ca și cititorii, au fost invitați la o lecție de actualizare / revizitare a unor creații eminesciene, suprasarcina regizorală fiind suscitarea dorinței de a descoperi cum transpare sensul poetic din discursul personajelor și din replicile actorilor. Spectacolul a pus în valoare relațiile dialogale din text: cvartetul vocilor Poetului; trioul Poet și autori; duetul Poetului și al lui Poesis; soloul spectacolului în receptarea publicului. Multiplele didascalii, puncte de suspensie, semne exclamative și interogative din piesă, indicând în ansamblu o gamă largă de stări afective și comportamentale ale personajelor, au facilitat și direcționat creionarea partiturii rolurilor de către actori. Astfel, litera piesei s-a identificat cu cea a concepției regizorale, evidențiindu-se specificul intelectualist și elitist al textului și al spectacolului. Păstrat puțin timp în repertoriul teatrului, spectacolul a etalat o epifanie poetico-tea-

trală complexă, care nu doar izvorăște *din* poezia lui M. Eminescu, ci se dezvoltă *în* poezie și *ca* poezie.

Rescriind acest studiu în timpul când în Republica Moldova a avut loc primul Congres Mondial al Eminescologilor, coordonat de reputatul eminescolog Mihai Cimpoi, m-am surprins la gândul că nici fenomenul Eminescu, nici eseu dramatic *Cvartet pentru o voce și toate cuvintele* nu au fost valorificate teatral pe scenele naționale și internaționale.

În ultima stagiune teatrală din Republica Moldova, doar la Teatrul Republican de Păpuși „*Licurici*” s-au jucat spectacolele după poemul *Luceafărul* și *Făt-Frumos din lacrimă*, iar Teatrul Studio „*Geneza Art*” din Chișinău a prezentat spectacolul poetico-dramatic *Floare albastră*. Poemul *Luceafărul* a mai fost montat la Teatrul „*Luceafărul*” și la Teatrul de Păpuși „*Guguță*”. E puțin, e mult? „*Eminescu să ne judece...*”⁸.

Referințe bibliografice și note:

¹ Leahu, Raisa. *Predarea textului dramatic postmodernist*. Chișinău: Editura ARC, 2009, p. 17.

² Leahu, Raisa. *Predarea textului dramatic postmodernist. Cvartet pentru o voce și toate cuvintele (eseu dramatic în două acte)*, Chișinău: Editura ARC, 2009, p. 67 (Aici și în continuare, se va cita după această ediție, indicându-se doar paginile între paranteze).

³ Irimia, Dumitru. *Osia statornică - imagine eminesciană a identității naționale*. In: *Revista Limba Română*, Nr. 1-3, anul XVI, 2006 // <http://limbaromana.md/index.php?go=articole&n=1613>

⁴ Cubleşan, Constantin. *Cele patru vârste*. In: revista *Caligraf*, nr. 1 (47), ianuarie 2005, p. 16.

⁵ Vezi: Barthes Roland. *Plăcerea textului*. Cluj: Ed. Echinox, 1994, p. 28.

⁶ Ulmu, Bogdan. *Mâhniri de matur cărturar și impresii detașate de mâhnire*. In: *Convorbiri literare*, iunie 2006 // <http://convorbiri-literare.dntis.ro/ULMUiu6.html>

⁷ ULMU Bogdan. *Op. cit.*

⁸ Vieru Grigore. *Poezia Eminescu*.

Tendențe noi în Teatrul dramatic rus „A. P. Cehov” din anii '60 ai sec. XX prin prisma spectacolului *Prospectul Leningrad*

Rezumat

Tendențe noi în Teatrul dramatic rus „A. P. Cehov” din anii '60 ai sec. XX prin prisma spectacolului *Prospectul Leningrad*

În articol se analizează spectacolul *Prospectul Leningrad* după piesa lui I. Ștok, montată în anul 1961 de regizorul Vyacheslav Axionov la Teatrul dramatic rus „A. P. Cehov” din Chișinău. Piesa reflectă căutările caracteristice pentru acea perioadă în domeniul dramaturgiei naționale și al regiei teatrale. În baza exemplului relațiilor dintre reprezentanții a trei generații ale unei familii de muncitori, care locuiesc într-un apartament mic pe Prospectul Leningrad din Moscova, sunt dezvăluite probleme morale și etice ale conștiinței, datoriei și iubirii.

Dramaturgul a definit clar ora și locul acțiunii, ce au un sens semantic special. Un mijloc important de influență artistică devine aspectul subiectiv, lirico-psihologic, în care este realizat conținutul ideatic al piesei. Reflectarea realității vieții moderne și atenția la detaliile de zi cu zi ale vieții oamenilor obișnuiți oferă acțiunii trăsături de autenticitate documentară. O particularitate importantă a creației este caracterul ei cameral.

Regizorul V. Axionov a supus întregul complex de mijloace expresive ale spectacolului (jocul actoricesc, organizarea mizanscenelor, iluminarea și aranjamentul muzical, alegerea decorului și a costumelor etc.) exprimării ideii principale – demonstrarea forței interioare și a stabilității morale a omului-muncitor sovietic, intolerant la minciună, șarlatanie, falsitate și lăcomie. Ca urmare, el a creat un spectacol care, în opinia criticilor, întrunește calități artistice înalte și o mare putere educativă.

Cuvinte-cheie: dramaturgie, acțiune scenică, măiestrie actoricească, regie, caracter cameral, psihologie, conflictul interior.

Summary

New trends in the Russian Theater Chekhov 60s through the prism of the play *Leningrad Avenue*

The paper analyzes the performance of the play by Leningrad Avenue I. Stock, delivered in 1961 by director Vyacheslav Aksenov in Chisinau Russian Drama Theater A.P. Chekhov. This piece reflects the characteristic time for research in the field of drama and theater producers. Uses the relationship of the three generations of a working-class family living in a small apartment on Leningrad Prospect Moscow, it reveals the moral and ethical issues of honor, conscience, duty and love.

Playwright clearly defined time and place of action, endowed with special semantic meaning. An important means of artistic influence becomes subjective, lyrical and psychological aspect, which decided the ideological and imaginative content of the play. The reflection of the realities of modern life and the attention to detail everyday life of ordinary people gives the action features of documentary authenticity. An important feature of the product is its intimacy.

Directed by Aksenov subdued the whole complex of expressive means performance (acting, staging decision, lighting and musical arrangement, choice of scenery and costumes, etc.) the decision of the main idea - the show of inner strength and moral stability of Soviet man, a hard worker, intolerant of lying, opportunism and greed. As a result, he created a play in which, in the opinion of criticism, combined with high artistic merit great educational impact.

Keywords: drama, stage action, acting, directing, intimacy, psychology, internal conflict.

În anii 1950, în repertoriul Teatrului dramatic rus „A. P. Cehov”, precum și în alte teatre din fosta URSS, după piesele lui K. Simonov, L. Leonov, A. Korneiciuk și K. Treniov, dedicate eroismului poporului sovietic în Marele Război pentru Apărarea Patriei, apar lucrări dramatice ale lui V. Rozov,

A. Volodin, A. Arbuzov, A. Ștein, I. Druță și alți autori, în care pe primul loc apar problemele psihologice ale personalității umane. În acest timp, au fost montate piesele *Casa mare* de I. Druță, *Sora mea mai mare* de A. Volodin și *Prospectul Leningrad* de I. Ștok.

Piese de lui I. Ștok au fost printre cele mai populare din repertoriul teatral sovietic din acei ani. Comediile sale *Piața ancorei* (1960), *Divina comedie* (1961), *Fată bătrână* (1965), drama *Prospectul Leningrad* (1961) ș.a. au fost montate cu mare succes pe diferite scene din fosta Uniune Sovietică.

În acest articol, pe baza documentelor de arhivă, am încercat să reconstituim spectacolul *Prospectul Leningrad* de I. Ștok, montat de regizorul Veaceslav Axionov la Teatrul dramatic rus „A. P. Cehov”¹. Premiera piesei a avut loc la 23 noiembrie 1961².

Ideea principală a piesei constă în relevarea forței interioare și a celei morale a omului muncitor, intolerant la minciună, șarlatanie, falsitate și lăcomie. Pe baza relațiilor dintre reprezentanții a trei generații ale familiei de muncitori Zabrodin este dezvăluită dialectica contradicțiilor dintre datoria socială și interesele personale sau probleme morale, de conștiință, datoria și iubirea.

Conflict principal al dramei este realizat de cele două personaje – pensionarul și luptătorul pentru adevăr Skvoreț (Skvorțov Dmitri Sergheevici) și șeful departamentului de construcție capitală, furnizorul șmecher Semion Semionovici. Dezvoltarea conflictului se încheie cu pedeapsa răului și triumful dreptății. În jurul acestor eroi sunt grupate și alte personaje: Vasili Pavlovici și Klaudia Petrovna Zabrodina, fiul lor Boris, nora Nina, nepotul Vasea și Mașa Skvorțova, prietena lui Boris.

Este bine reliefată evoluția lumii interioare a lui Vasili Zabrodin: la început el urmărește dintr-o parte conflictele dintre prietenii săi și chiar îi împacă, treptat însă, el conștientizează că, fără exprimarea activă a poziției sale interioare, el va deveni un trădător și un ticălos.

O altă traiectorie are personajul Boris Zabrodin, un fotbalist tânăr, promițător, dar încrezut în sine. Este arogant, obraznic, lingușitor și supărăcios, dar sub influența circumstanțelor vieții în sufletul său apare sentimentul responsabilității. Rolul episodic al micului Vasea este tratat ca o verigă de legătură între cele două generații ale dinastiei de muncitori.

Personajele feminine continuă o linie a dezvoltării dramatice, realizată ca o ștafetă specifică: Klaudia Petrovna, simbolul confortului casnic și purtătoarea tradițiilor de familie, înainte de moarte îi transmite Mașei misiunea sa. Chipul Ninei în spectacol nu are o interpretare simplă. Pe de o parte, ea așteaptă cu răbdare întoarcerea soțului dintr-o călătorie lungă din străinătate, pe de altă parte, după unele ezitări, este gata să răspundă invitației lui Semion Semionovici de a pleca cu el la mare.

Esența conflictului principal al piesei se reduce nu atât la ciocnirile și confruntările externe ale ero-

ilor (deși, desigur, și în acțiunea externă se observă nodul acțiunii, desfășurarea și deznodământul ei). Mult mai important este conflictul interior, psihologic: confruntarea caracterelor și opiniilor, declarațiilor, convingerilor și atitudinilor. Toate acestea au ceur de la regizorul spectacolului V. Axionov analiza caracteristicilor psihologice ale personajelor și un lucru intens cu actorii privind punerea în aplicare a liniilor elaborate de comportamentul lor pe scenă, o atenție deosebită asupra intonației și gesturilor actorilor, la realizarea mizanscenelor. În activitatea sa, V. Axionov încerca să asigure ca actorii să nu fie „vorbitorii” textului, ai rolului, ci artiști independenți, creatori, capabili să pătrundă profund și conștient în esența concepției piesei și în aspectele psihologice ale acțiunilor și cuvintelor personajelor.

În rolul lui Skvoreț a fost aprobat Artistul Popoului din RSSM Iu. Socolov. Sarcina sa a fost de a crea chipul unui bătrânel nearătos de statură mică, cu un caracter respingător, cu voce răgușită și cu o privire pătrunzătoare. Actorul trebuia de la prima apariție pe scenă să creeze o atitudine ostilă față de personajul său. În acest sens, regizorul V. Axionov a cerut ca Iu. Socolov să evidențieze acele calități ale personajului, care sunt antipatice publicului. Vorbirea tăioasă, vocea aspră, gesturile brutale – toate acestea au creat impresia unui om nu prea inteligent și nu prea delicat.

Într-adevăr, Skvoreț provoca îndoiele, confuzie și îngrijorare în viața stabilă a familiei Zabrodin. În același timp, el avea relații de prietenie de lungă durată cu membrii acestei familii, îi iubea și îi respecta, considerându-i apropiați și de aceea a fost cu ei sincer. Artistul Iu. Socolov, de la o scenă la alta, a dezvăluit treptat lumea interioară a personajului său, sufletul acestuia plin de amintiri plăcute. După cum a menționat unul dintre recenzenți, vocea artistului în astfel de momente suna blând și gingaș, lacrimile curgând din ochii săi. Astfel, treptat s-a schimbat părerea spectatorilor față de acest personaj din spectacol: de la un critic grosolan și brutal el s-a transformat într-o persoană sensibilă și emoțională, care a trăit o viață grea, dar nu a pierdut energia tinerească și optimismul.

Recenzentul A. Sviridov l-a remarcat pe artistul Iu. Socolov printre cei mai buni interpreți ai spectacolului. El scria că fiecare nouă apariție a lui Skvoreț era întâmpinată cu entuziasm de către cei din sală, că până la sfârșitul spectacolului el câștiga pe deplin simpatia publicului, dezvăluind în eroul său o calitate umană esențială: intoleranța față de orice înșelăciune și nedreptate³.

Antipodul lui Skvoreț este Semion Semionovici. Acest rol a fost jucat de actorul V. Golțev. El (ca și Iu.

Socolov în rolul lui Skvoret) a relevat esența personajului său conform principiului: de la demonstrarea formei exterioare spre dezvăluirea esenței interioare. De la aparența respectabilă în maniere, îmbrăcăminte și vorbire, de la senzația de bunăstare și succes, acest personaj a parcurs drumul spre un donjuan ipocrit, necinstit, preocupat numai de propriul interes și profit. Prin urmare, lucrând cu actorul V. Golțev asupra rolului lui Semion Semionovici, V. Axionov îl sfătuia să acorde o atenție deosebită caracterului gesturilor, mimicii și intonației vocii. La prima apariție a lui Semion Semionovici pe scenă el trebuia să pară un om serios și respectat, de aceea mișcările sale erau fără grabă, lente, timbrul vocii – „catifelat”, vorbirea sa includea pauze semnificative și intonații ferme⁴.

În scenele cu Boris, unde Semion Semionovici îl învață pe tânărul fotbalist să-și afirme drepturile sale în relația cu antrenorul și echipa de fotbal, în vocea lui apăreau note de impertinență, de mentor și de superioritate. Regizorul V. Axionov i-a atras atenția că o asemenea transformare a personajului va crea publicului un sentiment de dispreț și va impune o nouă apreciere a locului său în familia Zabrodin⁵. O nuanță suplimentară în dezvoltarea rolului lui Semion Semionovici o aduce relația sa cu Nina. Maniera brutală și săcâietoare prin care Semion Semionovici îi face curte soției lui Fiodor Zabrodin dezaproabă definitiv imaginea acestuia, lipsindu-l de orice atractivitate și transformându-l într-o imagine colectivă a unui erou tipic negativ.

Imaginea lui Vasili Pavlovici Zabrodin captivează prin veridicitate. În montarea lui V. Axionov rolul a fost bine jucat de către V. Belov. După cum a scris după premiera spectacolului recenzentul A. Sviridov, actorul care a jucat rolul lui Zabrodin a fost „sufletul spectacolului”: „Imaginea creată de către actor este plină de adevăr și de farmecul personal, farmecul minții, nobleței, bogăției spirituale”⁶.

Poate cel mai dificil pentru munca regizorului V. Axionov a fost rolul lui Boris, fiul mai mic al lui Zabrodin. În evoluția sa el trece prin mai multe etape. În trecut, era un bun fotbalist și un tânăr grozav, un fiu demn de părinții săi. Apoi devine influențat de Semion Semionovici, dezvoltându-și anumite trăsături negative: este dispus să renunțe la echipa sa, să refuze prietenia cu fata iubită, să plece la câștig... Moartea mamei sale și eșecul lui Semion Semionovici i-au provocat confuzie lui Boris, impunându-l să-și revizuiască principiile de viață.

În interpretarea actorului V. Ștreapov chipul lui Boris a evoluat. El iese treptat de sub influența lui Semion Semionovici și începe să se afirme în mod individual, ca o personalitate. Recenzentul scria: „Actorul

V. Ștreapov a îmbogățit imaginea fiului mai mic al lui Zabrodin prin observări sugestive asupra vieții. Spectatorul vede un jucător de fotbal răsfățat de succesele sale, încrezut și care a pierdut simțul responsabilității pentru comportamentul său”⁷. În același timp, criticul remarcă modificări semnificative în caracterul și comportamentul lui Boris, din care „poate ieși, în ciuda tuturor piedicilor și perturbărilor apărute, un om vrednic de familia Zabrodin”⁸.

Un rol foarte important în spectacol, după opinia lui Veaceslav Axionov, îl au personajele feminine: Klaudia Petrovna, Mașa și Nina. Potrivit regizorului, ele reprezintă diferite fațete ale unei imagini colective a femeilor sovietice: cetățeană a țării, mamă, soție, prietenă, tovarășă⁹. Totodată, imaginea femeii în piesă este tratată ca simbol al confortului casei, fericirii familiale, bunătații și căldurii umane. Prin urmare, întreaga acțiune a spectacolului dezvoltă ideea că, în pofida schimbării generațiilor, femeile întotdeauna vor păstra cu grijă căminul casei.

Tradițiile familiei Zabrodin au fost instituite și definite de înțeleapta, inteligenta și sensibilă Klaudia Petrovna. Acest chip a fost jucat profund și emoțional de Artista Poporului din URSS N. Masalskaia. Klaudia Petrovna-Masalskaia cu mult înaintea soțului ei a simțit adevărata esență a lui Semion Semionovici, înțelegând că pozitivitatea aparentă a acestuia ascunde lăcomia și interesele sale personale. Ea spune: „Ce vrea el în casa mea? Ce foloase vrea de la noi? Și acum văd – are un folos. Zabrodin este cunoscut de toți ca un om cinstit. Nu se implică niciodată în nimic. Iar dacă îl are prieten pe Semion Semionovici, înseamnă că nu poate fi prieten cu un escroc...”¹⁰.

Mașa Skvorțova în spectacolul lui V. Axionov a fost jucată de N. Kameneva, căreia i-a reușit să releve partea lirică a imaginii femeii, blândețea, fragilitatea acesteia. Ea prezintă trăsături de caracter feminin, care au fost atractive în orice timpuri: Mașa este inteligentă, fidelă, tolerantă și loială, ea este preocupată de interesele familiei și se străduiește să-i ajute pe alții: „Oamenilor fără oameni le este greu să înțeleagă... Voi aranja totul”, spune Mașa¹¹.

Mașa-Kameneva a redat în rolul său diferite ipostaze ale femeii: o soție iubitoare, o prietenă sensibilă și o sufletistă, așa cum a povățuit-o Klaudia Petrovna-Masalskaia. Dezvoltarea caracterelor feminine este continuată în actul trei, când Mașa, luând cartea Klaudiei Petrovna de pe masă, a privit-o și i s-a adresat ca unui om viu: „Ce să fac? Învață-mă, mătușa Klava...”¹².

Chipul Ninei, creat de actrița T. Krivțova, transmite incertitudine și ambiguitate, trăsături caracteris-

tice acestui personaj. Femeie tânără, activează în calitate de membru al Colegiului de avocați, ea este soția lui Fiodor, cel mai mare fiu din familia Zabrodin, care lucrează timp de doi ani în India. Nina tânjește după soțul ei, îl așteaptă, se ocupă de educația fiului lor de zece ani, dar, cu toate acestea, acceptă să fie curtată de Semion Semionovici. Această linie a subiectului se termină brusc și fericit: devine cunoscut faptul că revine acasă Fiodor, Semion Semionovici este dus în detenție.

În interpretarea actriței T. Krivțova, Nina apare ca o natură subtilă și complexă, ea înțelege și percepe totul în mod profund și serios. Nina este foarte delicată, grijulie și respectuoasă cu rudele soțului ei, înțelege greutățile lor de zi cu zi și este conștientă de situația complicată în care se află ea în casa lor. Potrivit recenzentului, artista T. Krivțova în acest rol nu se simțea confortabil, deoarece rolul său i se părea unul neimportant, „de servicii”. Cu toate acestea, în chipul Ninei se manifestă și deșteptăciune, și farmec, și înțelegere, și sensibilitate.

În piesa *Prospectul Leningrad*, regizorul Veaceslav Axionov evidențiază încă un rol, cel al micului Vasea Zabrodin, fiul lui Fiodor și Nina, care adesea locuia la bunica. Pentru acest rol, la prima vedere episodic, V. Axionov a ales-o pe artista E. Șalâghina. Fiecare apariție pe scenă a acesteia introducea o rază de puritate, integritate și onestitate – acele calități care, în persoana lui Șalâghina-Vasea, semnificau valorile spirituale ale familiei Zabrodin.

Într-adevăr, Vasea apare în momentele cele mai neașteptate ale spectacolului. În primul act el periodic întrerupe conversația adulților prin strigătele sale despre un meci de fotbal, care este difuzat pe TV: „– Doi - zero! Toți îl aplaudă pe Boris. Dictorul așa și a spus: eroul acestui meci este Boris Zabrodin...”¹³.

Într-o conversație lungă cu bunica sa, în vocea lui Vasea se aud note triste ce redau singurătatea, care nu sunt specifice pentru un copil: „Îl ai pe Borika, și pe mine, și pe mama, și pe bunicul. Iar eu îl am doar pe el, și asta e... Iată mama va pleca la sud, eu voi trăi la voi și la școală voi merge singur cu metrourul. Și nu voi mai avea note de doi, veți vedea”¹⁴.

În scena morții Klaudiviei Petrovna, Șalâghina-Vasea se apropie încet de dulăpiorul alături de care stătea bunicul. Ochii băiatului redau nedumerire și neînțelegere, vocea se întrerupea. După fiecare cuvânt erau pauze mici: „– Bunicule... Acolo ea... Bunicule... Bunicule...”¹⁵.

Despre acest rol recenzentul A. Sviridov scria: „O notă deosebit de proaspătă, curată introduce în spectacol E. Șalâghina, care îl joacă pe cel mai tânăr Zabrodin – elevul Vasea”¹⁶.

În piesă sunt marcate clar timpul și locul acțiunii: evenimentele se desfășoară pe parcursul a patruzeci de zile într-un apartament mic din centrul Moscovei. Prospectul Leningrad, care este și titlul piesei, devine parcă încă un personaj, un protagonist neînsuflețit – acesta este simbolul casei familiei Zabrodin. Uneori în vorbirea eroilor apar alte denumiri geografice de străzi, orașe (Norilsk), țări (India). Toate acestea figurează ca niște semne ce anunță ceva ciudat și îndepărtat, în contrast cu casa și familia. Astfel, caracteristicile psihologice ale personajelor sunt nuanțate de sentimentul căldurii căminului casei. Ca urmare, toată piesa este pătrunsă de atmosfera obișnuită de zi cu zi, încredere și intimitate. Acest fapt contribuie la accentuarea calității de spectacol *cameral*. De fapt, caracterul cameral se manifestă și în alte aspecte ale realizării teatrale: numărul mic de personaje, specificul iluminării scenice.

În concepția autorului piesei, linia interioară a acțiunii spectacolului (de la instabilitatea și dificultatea situațiilor la rezolvarea lor) era subliniată prin iluminare – în primele două acte acțiunea are loc în amurg, în ultimul, al treilea act – la lumina zilei. În general, linia de iluminare este construită astfel: amurg – amurg – zori de zi. În acest sens, fiecare acțiune demonstrează partea dominantă în echilibrul forțelor de acțiune și de contracțiune, iar contrapunerea contrastantă la mișcarea spre deznodământ a mărit perceperea ideii principale – triumful onestității și dreptății asupra minciunii.

Astfel, în spectacolul *Prospectul Leningrad*, după piesa lui I. Ștok, montat de regizorul Veaceslav Axionov la Teatrul dramatic rus „A. P. Cehov” din Chișinău în 1961, s-au manifestat anumite tendințe caracteristice artei teatrale sovietice din acea perioadă.

1. Montarea spectacolului este remarcabilă prin apariția pe scena Teatrului dramatic rus „A. P. Cehov” din Chișinău a unui nou tip de erou. În loc de revoluționari și alți reprezentanți ai trecutului eroic al țării vine un om simplu din viața pașnică contemporană. Acesta este reprezentantul dinastiei de muncitori, viața căruia este consacrată muncii în folosul societății.

2. Specificul forțelor acțiunii și contracțiunii din spectacol constă în transferul liniei principale de dezvoltare din sfera exterioară în cea interioară, psihologică.

3. Aspectul psihologic al spectacolului l-a impus pe regizor să efectueze o analiză atentă a textului piesei pentru a defini în mod clar liniile comportamentului scenic pentru fiecare personaj.

4. Identificarea caracteristicilor psihologice ale eroilor piesei a necesitat ca regizorul și actorii să cau-

te procedee speciale de acțiune, orientate spre public, pentru ca formarea simpatiilor sau antipatiilor spectatorilor să aibă un caracter programat.

5. Pentru interacțiunea concentrată și multiplă cu publicul, regizorul a folosit toate mijloacele de influență artistică: jocul actoricesc, iluminarea,

mimica, gesturile etc. „Spectacolul *Prospectul Leningrad* în Teatrul dramatic rus A. P. Cehov a fost pătruns de participarea plină de viață a fiecărui artist, iar acest sentiment adevărat a atras publicul la înțelegerea și trăirea a celor ce se întâmplă pe scenă”¹⁷.

Referințe bibliografice și note:

¹ Шток, И.. *Ленинградский проспект*. ЦГА РМ ф. 2907оп. 2. Ед. хр. 160.

² Панасенко, Е.. *О тех, кого не видел зритель*. In: *Советская Молдавия*, 16 декабря 1961 г.

³ Свиридов, А.. *Ленинградский проспект* In: *Искра*, 2 июня 1962 г.

⁴ Аксенов, В.. *Мемуары. Рукопись*. In: *Архива familiei Axionov*.

⁵ Там же.

⁶ Свиридов, А.. *Ленинградский проспект*. In: *Искра*, 2 июня 1962 г.

⁷ Там же.

⁸ Там же.

⁹ Аксенов, В.. *Мемуары. Рукопись*. In: *Архива familiei Axionov*.

¹⁰ Шток, И. *Ленинградский проспект* в Исидор Шток. *Пьесы*, с. 173.

¹¹ Там же, с. 181.

¹² Там же, с. 181.

¹³ Там же, с. 146.

¹⁴ Там же, с. 147

¹⁵ Там же, с. 177.

¹⁶ Свиридов, А.. *Ленинградский проспект*. In: *Искра*, 2 июня 1962 г.

¹⁷ Панасенко, Е.. *О тех, кого не видел зритель*. In: *Советская Молдавия*, 16 декабря 1961 г.

Consortiul universitar internațional „Arte Moldova”

La 27 martie 2013, zi cu dublă semnificație, când marcăm două date importante – una națională, ziua semnării Actului Unirii, și alta, profesională, Ziua Mondială a Teatrului, la Chișinău, în Sala senatului Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice, a fost semnat Acordul de Parteneriat pentru înființarea Consortiului Universitar Internațional „Arte Moldova”. Acest Acord, important pentru școala de artă teatrală, a fost semnat, prin decizie unanimă, de către Rectorii Universităților fondatoare – Universitatea „Dunărea de Jos” din Galați, România, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice din Chișinău, Republica Moldova și Fundația Centrul de tineret pentru UNESCO din România.

A aderat la Consortiul „Arte Moldova”, cu titlu de membru asociat, și Universitatea de Arte „George Enescu” din Iași, România.

Consortiul prevede organizarea în comun a mai multor proiecte, cum ar fi: Examenle de licență la Actorie, un Festival anual internațional, Stagii teatrale cu caracter permanent, precum și unele co-producții artistice, școli de vară sau studii comune de masterat.

Pentru realizarea acestor proiecte ale Consortiului, a fost desemnat un Consiliu de administrație compus din persoane cu funcții de conducere la nivel de Rector, Prorector, Decan și un Secretar general, care este reprezentantul Fundației Centrul de tineret pentru UNESCO din România.

Unul din proiectele Consortiului cu caracter permanent îl constituie Examenle de licență la Actorie, organizate în comun. Fiecare Universitate își asumă obligația de a se implica în organizare, prin rotație. Biroul executiv al Consiliului de administrație este alcătuit din reprezentanții Universității care îndeplinește pe anul în curs funcția de Președinte Executiv (Rector, Prorector, Decan) și Secretarul General al Consortiului.

Președinte Executiv pentru anul 2013 a fost desemnat Domnul profesor universitar, doctor Iulian Bârsan, Rectorul Universității „Dunărea de Jos” din Galați, unde s-a și desfășurat primul proiect al Consortiului – Examenle de licență în comun la specializarea Arta actorului. Astfel, în perioada 18 - 23 iunie



și-au prezentat producția – spectacolele de licență – promoțiile de actori 2013 de la Galați, Chișinău și Iași cu genericul „Gala și Balul Absolvenților din Școlile de Teatru”. Fiecare clasă de absolvenți a prezentat câte trei spectacole, programul fiind foarte compact, căci zilnic se jucau câte patru spectacole. Cei de la Galați au evoluat în spectacolele *Stele în lumina dimineții* de Al. Galin, *Emigranții* de Stanislav Mrozek și *Piese scurte* de A. P. Cehov – toate în regia conferențiarului universitar, doctor Maria Ganeva. Chișinăul a prezentat publicului și comisiei spre examinare spectacolele *Clasa noastră* de T. Slobodzianek, în regia pedagogului Luminița Țăcu, *Lecția și Regele moare* de Eugene Ionesco, ambele în regia conf. univ., Maestrul în artă Nelly Cozaru, care este și coordonatorul artistic al acestei clase. Având promoții la două specializări: Actorie și Păpuși-Marionete, Universitatea de Arte „George Enescu” din Iași a prezentat șase spectacole: *Alb și Negru* – spectacol cu păpuși Bunraku, în regia conf. univ., dr. Ciprian Huțanu, *Elevator* de Gabriel Pintilei, regia Vlad Volf, *Niște vieți*, un spectacol coupe, *Criminal pe bune* și *Moscova-Petușki* de V. Erofeev – toate trei montate de conf. univ., dr. Octavian Jighirgiu și *Cânticele comice* de V. Alecsandri în regia prof. univ. dr. Emil Coșeru.

Spectacolele s-au jucat atât la studioul Facultății de arte de la Universitatea „Dunărea de Jos”, cât și pe scena mare și în sala studio a Teatrului Dramatic „Fani Tardini” de pe frumoasa stradă Domnească.

Acest examen-festival a fost bine organizat, cele trei comisii de examinare fiind foarte exigente (fiecare Universitate avea o comisie proprie, deși pe viitor se vehiculează ideea întrunirii unei comisii comune cu reprezentanți din fiecare parte). Studenții s-au mobilizat și, prin acest repertoriu bogat și variat, s-au străduit să demonstreze că au însușit școala, că vocația lor este teatrul și că îmbrățișează această profesie cu mult drag și dăruire.

Delegația din Republica Moldova a sosit în frunte cu Rectorul Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice, prof. univ., dr. Victoria Melnic. Din comisia de examinare au făcut parte conf. univ. dr. Aurelian Bălăiță (Universitatea „George Enescu”, Iași) – președinte; conf. univ., dr. Svetlana Târțău – vice-președinte; prof. univ. Artist al poporului Titus Jucov, șef catedră Arta actorului și conf. univ. Nelly Cozaru, coordonatorul acestei promoții.

A fost o clasă deosebită, cu o foarte bună pregătire profesională, cu aptitudini grijulii cultivate pentru toate genurile – tragedie, dramă, comedie. Îmi face plăcere să aduc aici numele acestor deja actori, care fac cinste școlii: Ion Borș, Ștefan Bouroșu, Mihaela Chiu, Andrian Gheorghisțean, Anatol Guzic, Dan Melnic, Tania Miron, Elena Mocanu, Eugenia Pasat, Tania Raițeșca, Olesia Sfeclă, Dumitru Stegărescu. Fiecare dintre ei s-a prezentat la sfârșit de studii cu câte două-trei roluri, iar în cadrul examenului de licență la „Recital canto” au demonstrat că știu și pot să cânte frumos, să danseze, că au umor și că formează o echipă.

Un colectiv întreg de pedagogi a contribuit la formarea lor profesională: Nelly Cozaru, Mihai Fusu, Silvia Berov, Luminița Țăcu, Anatol Durbală le-au predat măiestria actorului, Vera Mereuță (Grigoriev), Dana Moisuc (Târgu- Mureș, România) și Daniela Burlaca – arta vorbirii scenice, Snejana Apostol – dansul, Oleg Mardari - mișcarea scenică, Tamara Ciornaia și Cristina Pintilie – canto, cu toții personalități marcante în lumea teatrului, precum și încă atâția alții la disciplinele teoretice.

Cum fiecare școală se laudă cu discipolii săi, ne lăudăm și noi cu acești licențiați în arta actorului. Consider că nivelul de pregătire al lor se datorează atât profesionalismului cadrelor didactice, cât și duratei studiilor. Conform recomandărilor Procesului de la Bologna, pentru Ciclul I Studii licențiale se prevăd trei ani și pentru Ciclul II Masterat – doi ani. Dar se admit și variante. La AMTAP s-a optat pentru patru ani la Ciclul I și 1,5 ani la Ciclul II. Ne-am convins că așa este mult mai eficient, căci anume primii doi ani de studii sunt consacrați însușirii elementelor

formative, ce te ajută să înțelegi, să înveți, să stăpânești psihotehnica actricească interioară, conform sistemului lui K. Stanislavski, ce stă și la baza școlii noastre.

Posibilitățile de exprimare ale actorului se află chiar în corpul, în psihofizicul său. Maria Ganeva, în cartea sa recent apărută *Particularitățile educaționale în arta actorului după sistemul lui Stanislavski*, menționează că „*Psihotehnica actorului reprezintă acea pregătire care îi oferă posibilitatea de a obține stabilitatea psihologică necesară în condițiile scenice. Este vorba de adaptabilitatea scenică, care învață organismul actorului să acționeze corect (ca și în viață) în acest spațiu nefiresc de stresant, în regim de urgență pe scenă*”¹. Într-adevăr, „*Psihotehnica actorului este un sistem de mijloace și instrumente îndreptate spre rezolvarea problemelor profesionale ale artei actricești...Psihotehnica înseamnă organizarea nervoasă și fizică a actorului, care acționează asupra capacității lui de a percepe, a evalua și a pune în aplicare o problemă specifică de creație. Este capacitatea de a opera cu diferite procese: gândire, atenție, imaginație, emoție, mișcare, discurs (vorbitură – n.a.). Calitatea psihotehnicii și nivelul de perfecționare se stabilesc prin cât de repede și cât de corect poate un actor să rezolve o anumită problemă. Scopul ei este elaborarea unor reflexe clare, care ar ajuta organismul să reacționeze într-un mod adecvat, pentru a executa corect sarcinile date. Scopul psihotehnicii este de a elabora un automatism și o stabilitate, astfel încât conștiința să consume un efort minim și să treacă la îndeplinirea unor sarcini mai grele și a unei poziții importante în acțiunea organismului care, în momentul scenic dat, necesită un maximum de energie*”².

M-am oprit asupra noțiunii de psihotehnică, întrucât însușirea elementelor de tehnică actricească, de „secrete” ale artei actorului necesită, pe lângă harul de la Dumnezeu, multă muncă, tenacitate și mult timp. Dacă treci în galop peste elemente, nu reușești să le fixezi, să le conștientizezi, înseamnă să nu-ți iei meseria în serios, să nu deții instrumentarul, să nu capeți școala necesară. Munca la spectacol, crearea personajelor, individualizarea lor nu lasă timp pentru „școală”. La acest nivel, studentul absolvent trebuie să fie deja format, să știe cum să se concentreze, cum să se debaraseze de anchilozările musculare, adică să se relaxeze, să demonstreze capacitatea de a vedea și a auzi pe scenă, de a gândi, a trăi creativ viața scenică a personajului în circumstanțele piesei.

În trei ani însă, cu regret, este dificil să pregătești viitorul actor, un bun profesionist.

Aș vrea să remarc că, în aceste zile festivaliere, a avut loc și o conferință internațională cu tema „Pe-

dagogia spectacolelor de licență la actorie”, unde s-au ținut discursuri interesante și constructive cu privire la învățământul superior teatral, la planurile și proiectele Consorțiului. Scopul proiectelor Consorțiului, după cum a remarcat primul Președinte Executiv Domnul Iulian Bârsan, este „*să creăm o nouă calitate în învățământul superior teatral pe care să-l așezăm într-o colaborare națională cu alte școli din România și de peste hotare*”.

La invitația domnului prof. univ. dr. Corneliu Dumitriu, Secretarul general al Consorțiului, a fost prezent la festival și prof. univ. dr. Armen Mazmanyán, Rectorul Universității Naționale de Teatru și Cinematografie din Yerevan (Armenia), care a salu-

tat ideea fondării Consorțiului, găsind-o foarte utilă pentru progresul școlilor de teatru, pentru o comunicare intensă și productivă. Domnia Sa și-a exprimat dorința de aderare la proiectele Consorțiului cu statut de invitat.

S-au purtat discuții și s-au lansat propuneri și pe marginea repertoriului.

În cadrul lansării oficiale a proiectului Consorțiul Universitar Internațional „Arte Moldova”, chiar în prima zi, s-a decis că în 2014 Președinția Executivă a Consorțiului „Arte Moldova” o va deține Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice din Chișinău. Urmează deci noi întâlniri, noi bucurii cu noi promoții de actori.

Referințe bibliografice și note:

¹ Ganeva, M. *Particularitățile educaționale în arta actorului după sistemul lui Stanislavski*. Editura Galați University Press, 2013, p.16.

² Ibidem, p. 17.

Sub umbra florilor de cireș.

Zilele culturii japoneze la Teatrul „Eugene Ionesco”

În luna iunie a anului curent, în cadrul Bienalei Teatrului „Eugene Ionesco” au fost prezentate Zilele culturii japoneze. Inaugurarea noului proiect festivalier este logică pentru teatrul care i-a revelat publicului chișinăuian arta scenică japoneză. Începând cu anul 1997, când japonezii au devenit participanții fideli ai Bienalei, am cunoscut mai multe trupe de diverse genuri și tendințe. S-ar părea că vechea impresie inițială despre exoticul pentru noi teatru japonez, cu legile sale artistice inconfundabile, și-ar fi putut pierde calitatea de noutate. Cu toate acestea, spectacolele prezentate „recent” ne-au făcut să trăim din nou simțul redescoperirii unei lumi scenice foarte deosebite și necunoscute încă. Conform celor văzute pe scenă și auzite la conferințele de presă, identitatea istoriei și a culturii acestei țări „insulare”, „necontinentale”, reprezintă un obiect special de reflecție și de interpretare estetică. Fiecare dintre cele trei spectacole constituie o declarație artistică veritabilă, și, dacă doriți, un mesaj specific despre Japonia.

În contextul păstrării identității culturale este perceput spectacolul *Pierdut într-o rafală de flori de sakura*, regizat de Tsunetoshi Hirowatari la Compania de Teatru „Tokyo Engeki Ensemble”, ce a călătorit în mai multe țări, fiind axat pe orientarea clasică a teatrului japonez modern. Spectacolul a fost montat în stilul teatrului Kabuki, utilizând elemente tradiționale în scenografie și în tehnicile interpretative. Actorii joacă pe un podium înalt înclinat, situat în centrul spațiului scenic. Principalul detaliu de scenografie sunt ramurile sakurei înflorite ce se extind în fundal pe o imagine a unui peisaj tipic japonez.

În piesă florile de cireș, simbol al Țării Soarelui Răsare, au un sens mistic inexplicabil. Eroul, „în limbajul său hoțesc”, este incapabil să găsească cuvintele pentru a-și exprima sentimentele trăite în pădurea de Sakura atunci când petalele ei se scutură sub o ușoară adiere. De-a lungul dezvoltării acțiunii, imaginea se transformă într-o metaforă cu multiple semnificații: ale frumuseții, tinereții, efemerității vieții, ale căutății



de către erou a frumuseții ca scop suprem al vieții. Într-unul din jafuri, captivat de frumusețea feminină pământescă, el și-a cruțat victima și și-a pierdut acest vis, căzând în mrejele unei femei seducătoare, capricioase, viclene, care apare în final în chip de demon.

În baza subiectului unei legende se creează un spectacol estetic, deci rafinat și frumos. Fiecare gest, mișcare, mizanscenă sunt construite conform principiului pictural, sunt gândite compozițional, sunt fascinant decorative. Actorii evoluează cu fața spre public. Eroina, cu un chip înălbit până la o transparență de porțelan, pare a fi coborâtă de pe vechile gravuri japoneze. Când tâlharul urcă dealul cu prada sa, acțiunea, prinsă de o frânghie invizibilă, planează în aer deasupra lui asemeni unei fabuloase stafii-viziune. În final petalele fine de un roz pal se scutură ca niște nenumărați fulgi de zăpadă, transformându-se într-o ninsoare, personajele dispărând în vârtejul furtunii.

O altă atitudine față de patrimoniul teatral este demonstrată în spectacolul *Dojo-ji*, o piesă populară din repertoriul teatrului No, în regia lui Masahiro Yasuda de la Compania de Teatru „Yamanote Jijoshu”. Vechiul subiect despre maleficul dorințelor

pământești este tratat în formă avangardistă. Povestirea unei femei frumoase obsedate de răzbunare, care se transformă într-un șarpe de foc și, venind într-un lăcaș sfânt la o serbare dedicată ridicării clopotului, îl incendiază pe călugărul care nu și-a ținut promisiunea de a se reîntoarce la ea, este comentată dintr-o perspectivă ironică modernă. Atmosfera fantastică, în care spiritele rele intră și îi domină pe oameni, iar fantomele lumii de dincolo trăiesc în lumea celor vii, sunt transmise prin mijloace spectaculoase, pur plastice. Transformarea eroinei respinse în șarpe este redată printr-o rochie de culoarea flăcării aprinse. Clopotul imens și transparent, agățat deasupra locului acțiunii și creând imaginea spațială a templului, devine parcă un cap de șarpe. Mișcărilor sale sunt imitate de zbaterea corpurilor actorilor.

Având legături diverse cu teatrul clasic japonez, spectacolele moderne îi păstrează gradul cel mai înalt de condiționalitate și tind să întruchipeze într-o formă lustruită și completă frumusețea lumii de vis. Moștenind tradițiile, teatrul japonez, spre deosebire de cel european, nu este ideologizat și nu reflectă viața umană reală. În modelul de teatru național, creat multe secole în urmă, el caută și găsește imagini artistice. Doar spectatorul educat în tradiția culturală japoneză poate „citi” în profunzime informațiile straturilor multiple conținute de spectacolele ce ni s-au prezentat. Ceea ce pentru noi e o șaradă, pentru el e un simbol clar. Evident, pe el nu-l deranjează contradicția, ce ni se pare nouă ciudată, dintre frumusețea formală a imaginilor scenice și naturalismul textului.

Perceperea spectacolului *Fulger în toamnă târzie* a fost foarte complicată, revelându-le iubitorilor de teatru din Chișinău un fenomen nou – teatrul de dans Butoh. Stilul butoh, care a absorbit filosofia budismului, practicile japoneze spirituale și tradiționale, dar și diferite tendințe ale artei europene, s-a născut în Japonia post-belică și a devenit popular în întreaga lume. „Dansul care nu se dansează” și care este tradus ca „dans al întunericii” a fost prezentat de renumitul maestru Moe Yamamoto, unul dintre elevii fondatorului acestui stil Tasumi Hijikata. Asemeni unui copac uscat, cu capul ras ca și călugării budiști, actorul a demonstrat un limbaj corporal absolut deosebit. Imaginea plastică expresiv-surrealistă pe care a ales-o se asociază cu un ritual religios. Dansul este gân-

dit ca o formă specială de existență și ca un mod de auto-exprimare și de auto-descoperire. Acțiunea este construită ca un proces continuu de amintiri, în care, cufundându-se, actorul-personaj se cunoaște pe sine. Publicul pare să asiste la o mărturisire publică a unui om în spațiu și timp – de la naștere până la bătrânețe.

Cercul se închide prin rugăciunea cosmică *Ave Maria*, „tradusă” plastic de actrița Kay Shirikasa. Vocea cântăreței de operă se suprapune cu sunetele orașelor mari, cu zgomotul străzii. Amintirile îi cauzează interpretului sentimente exprimate prin mișcări de pantomimă expresive, rupte dureros... Corpul se crispează, se zvârcolește, se ridică și se avântă în sus, încercând să depășească gravitația terestră... Acest text plastic poate fi citit ca un mod existențial de a fi al omului care e aruncat în lume, însă îi depășește capcanele, dar și ca niște imagini fulgerătoare, instantanee ale istoriei unei generații care a trăit frica, violența și grozăvia războiului, tragedia bombardamentelor atomice, rarele momente de armonie... Aici, gradul de generalizare a limbajului plastic este adus aproape la abstractizare. În final, actrița reamintește o creatură străveche mumificată și înțepenită – o imagine surrealistă a decrepitudinii. Simulând o improvizație continuă a procesului intern de conștiință, acest spectacol neobișnuit este bine gândit și construit.

În formatul actual al festivalului, subiectul principal al căruia, conform tradiției create, au fost spectacolele și conferințele de presă cu trupele, noutatea a constituit-o contextul. Organizatorii au încercat să cufunde publicul în atmosfera „japoneză”, să-l înconjoare de acele semne ale culturii cotidiene ce reprezintă o expresie simbolică a identității naționale: o expoziție în foaier, master-class-uri unde se învăța arta ikebanei, a kimono-ului, hieroglifele, ceremonia ceaiului. (E regretabil că, din motive tehnice, retrospectiva filmelor legendarului regizor Akira Kurosawa nu a fost proiectată). Alături de varietățile reprezentațiilor scenice, toate acestea au completat imaginea Japoniei și a culturii sale extraordinare și elitare, formată de secole.

Cu o nouă ramură de dezvoltare a ideilor festivalului, Bienala a transgresat problemele exclusiv teatrale, poziționând Teatrul „Eugene Ionesco” drept un posibil centru de realizare a unor proiecte culturale ambițioase.

Efectele „dăunătoare” ale Centrului de Dramaturgie Contemporană (CDC)

De fiecare dată când te implici într-un proiect cultural de lungă durată, ai îndoieli: că n-o să reziste, că n-o să-ți îplinească așteptările, că n-o să aibă priză la public, că n-o să.... Fiecare critică și fiecare eșec te demotivează. Cu siguranță durabilitatea unui proiect depinde de echipa implicată în acesta. Primul Centru de Dramaturgie Contemporană (CDC) din Republica Moldova a fost deschis pe 4 septembrie 2012 de actorul și regizorul Veaceslav Cebotari, dramaturgul Dumitru Crudu și criticul dramatic Dorina Khalil-Butucioc. Unul din obiectivele principale ale Centrului este de a descoperi dramaturgi tineri basarabeni și de a-i stimula să scrie texte dramatice, pentru ca, ulterior, acestea să fie montate pe scenele teatrelor naționale și internaționale.

CDC-ul a avut noroc de o echipă de entuziaști ce s-a mărit constant, oameni cărora teatrul le suscită o plăcere deosebită. Echipa este punctul său forte și grație ei Centrul a putut să reziste. Primele spectacole-lectură au avut în vizor dramaturgi consacrați ca Dumitru Crudu, Constantin Cheianu, Alexandru Vakulovski, Vladimir Beșleagă ș.a. După aceștia, au „intrat în joc” dramaturgi tineri pe care nimeni nu-i cunoștea și nimeni nu știa că ei scriu piese, unele chiar deloc rele. Odată cu inițierea și moderarea de către Dumitru Crudu a Atelierului „Scriem teatru”, exercițiile de scriere dramatică conturau noi talente în ale dramaturgiei. Vlad Grecu, Vitalie Jacotă, Mariana Starciuc, Ina Surdu, Artiom Oleacu, Ion Coșeru, Zina Bivol, Iurie Radu, Ion Guțu au început să scrie tot mai mult, dar și să-și scoată din sertare textele prăfuite de anonim. Discuțiile de la atelier și de după lecturi, uneori incitante, alteori obositoare, le creau o stare de confuzie sau de revelație, dar niciodată de descurajare. Atunci când Dumitru Crudu a hotărât să abandoneze Centrul, alerta a fost pe măsură, pentru că nu mai avea cine modera Atelierul. Sentimentul de supărare și dezamăgire nu a oprit echipa CDC-ului în a găsi soluții, astfel câteva ateliere

Centrul de
Dramaturgie
Contemporană

de scenaristică au fost moderate de Mihai Poiată. Totuși, se simte profund necesitatea unor ateliere sistematice de scriere dramatică în care dramaturgi consacrați de la noi sau din străinătate i-ar îndruma pe tinerii scriitori în arta scrisului.

Spectacolele-lectură, însă, au continuat în fiecare zi de marți, care erau programate pentru prezentarea unor texte inedite. Astfel, la CDC s-au realizat spectacole-lectură după mai multe piese scrise de tinerii dramaturgi de la Atelier, dar și de Ion Sapdaru, Angelina Roșca, Nicolae Negru, Ion Guțu, Mariana Starciuc, Ion Coșeru ș.a. Au regizat spectacolele-lectură: Sava Cebotari, Ronin Terente, Angelina Mistreț, Ina Surdu, Steluța Lupan, Ștefan Bouroșu, Ion Coșeru, Dana Strungaru, Alex Rusu, Olesea Sveclă, Viorel Pahomi, Eugeniu Matcovschi, Artiom Oleacu, Daniela Burlaca, Anatol Guzic, Vitalie Jacotă, Ion Jitaru, Mariana Starciuc, Iurie Radu ș.a.

Centrul de Dramaturgie Contemporană a organizat și un Concurs Național de Dramaturgie sub egida UNITEM-ului. Importante sunt și colaborările cu ICR-ul, cu Asociația „Oberliht”, cu Asociația „ARS. DOR”, cu AMTAP-ul, cu unele teatre din Chișinău.

În luna februarie a anului 2014, s-a creat și Atelierul Bunilor Critici (ABC), inițiat și moderat de Dorina Khalil-Butucioc, care și-a propus să pună în discuție textele lecturate, să facă o analiză profesionistă a spectacolelor-lectură, să urmeze diverse exerciții în care să se scrie despre teatru.

Cred că cea mai importantă realizare a CDC-ului, după o lectură reușită, a fost montarea la Laboratorul Teatral *Foosbook* a spectacolului *Iepurii nu mor* după romanul omonim al lui Savatie Baștovoi, regizat de Ina Surdu.

La închiderea stagiunii s-a inaugurat primul Festival Internațional de Dramaturgie Contemporană din Moldova „*Verbarium*”, ce s-a desfășurat cu succes în perioada 27.08 – 01.09.2013.

Festivitatea de celebrare a unui an de la deschidere a făcut totalurile stagiunii Centrului de Dramaturgie Contemporană: zeci de nume de dramaturgi, regizori, actori, moderatori, spectatori fideli... trecuți prin CDC și pasionați de acesta, au fost rostite și mulțumite pentru implicarea activă în promovarea

dramaturgiei naționale.

Pentru stagiunea următoare, Centrul de Dramaturgie Contemporană are planuri mari: lărgirea ariei de activitate, realizarea unor proiecte internaționale, decentralizarea culturii prin colaborarea cu teatrele din capitală și din țară etc. Important e să fie dorință și perseverență, bani se vor găsi. Pentru mine acest Centru e important pentru că:

- te aduce la viață și te obligă la creație;
- este o platformă de lansare pentru tinerii oameni pasionați de teatru;
- va deveni cea mai importantă și cea mai activă instituție teatrală din Republica Moldova;
- aici ne place ceea ce facem.

Pentru că noi suntem CDC!

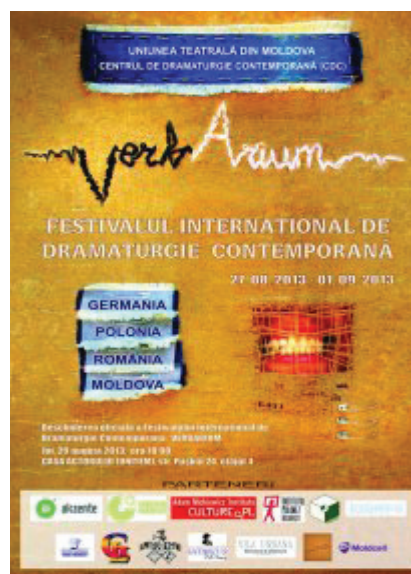
„Verbarium” – primul Festival Internațional de Dramaturgie Contemporană din Chișinău

Centrul de Dramaturgie Contemporană (CDC) a împlinit un an de când își desfășoară activitatea pe scena independentă din Chișinău. Iar, la finele primei stagiuni, așa cum și-au propus încă de la început fondatorii centrului – Sava Cebotari, Dorina Khalil-Butucioc și Dumitru Crudu –, trebuia să se întâmple și un festival internațional de dramaturgie contemporană.

Astfel, ultimele zile din luna august s-au încheiat, fiind marcate în calendarul Centrului de Dramaturgie Contemporană ca perioada în care s-a desfășurat prima ediție a Festivalului Internațional de Dramaturgie Contemporană „Verbarium” – 27 august - 1 septembrie 2014.

Festivalurile teatrale din Moldova sunt o adevărată sărbătoare și la propriu, și la figurat, pentru că oamenii de teatru au posibilitatea să vadă alte tipuri de spectacole și de abordări, alte moduri de joc și alte energii, alte texte noi sau vechi. Însă gazdele festivalurilor nu mai organizează discuții după spectacole, lipsește acel dialog între artiștii invitați și cei locali sau public și actori. În cazurile când mai au loc și discuții, acestea sunt foarte formale și, de obicei, sunt lăudați artiștii străini.

Din necesitatea și din dorința de a-i încuraja și de a-i motiva pe tinerii actori, dramaturgi, regizori, critici, de a-i provoca la dialog, la viziuni proprii, la o schimbare a lucrurilor, de a-i trezi pe artiștii moldoveni la reacții, discuții, manifeste, creație, la demolarea clișeelelor, „Verbarium”-ul și-a propus să devină nu un festival-sărbătoare, ci un laborator, o platformă deschisă pentru colaborare și interacțiune dintre tinerii creatori de teatru din țară și de peste hotare. Iar acest lucru s-a întâmplat în cele șase zile în care s-a desfășurat evenimentul. În primele trei zile, actori de toate vârstele, angajați sau nu în teatrele din Chișinău, și studenți la actorie și-au făcut timp și au acceptat să lucreze cu regizorii străini la spectacole-lectură după texte



contemporane. Iar tinerii dramaturgi au avut parte de un workshop de trei zile în care au scris piese de teatru, fiind ajutați să-și găsească muza și inspirația de către dramaturgul și prozatorul contemporan român Alina Nelega.

Au fost trei zile în care artiștii au lucrat, au dialogat, au descoperit noi sensuri și au creat spectacole-lectură demne de a fi prezentate într-un festival de dramaturgie contemporană. Iar celelalte trei zile, oficiale, ale festivalului au oferit publicului larg, dar și artiștilor participanți (activi, care au jucat în spectacole, și pasivi, care au venit ca spectatori) și publicului șansa de a cunoaște texte contemporane, de a se face auziți sau de a asculta părerile celorlalți, de a se implica și iniția acel dialog foarte necesar la ora actuală în teatru nostru.

Cu mijloacele financiare obținute, foarte modeste, festivalul a reușit totuși să aducă regizori din trei țări: Germania, Polonia și România. Și dacă tot au venit, pentru a ne face o impresie generală despre situația teatrală de la ei din țară, regizorii invitați au ținut și câte o prelegere despre dramaturgia contemporană.

Dar, bineînțeles, cele mai bune exemple au fost textele pe care le-am auzit și le-am văzut realizate în scenă ca spectacole-lectură de regizorii invitați. Patru texte diferite ca tematică, stil, dar și origine au avut în comun actorii noștri, scenele și publicul din Chișinău.

Mariana Starciuc, tânărul dramaturg național, a dat startul cu spectacolul-lectură *Matrioshka.md*, despre sexul frumos moldovenesc. Un text ce scoate în evidență relațiile bolnave dintre mamă și fiică, bazate pe minciuni, falsă încredere, lipsă de afecțiune și înțelegere. Mamele neîmplinite profesional vor să-și realizeze visul prin fiicele lor, devenind stăpâne pe acțiunile lor și controlându-le viața. Piesa este și despre o realitate moldovenească ce ne impune să ne trăim viața dacă nu dictați și controlați de mame, atunci de gura satului.

Având tot o tematică ce implică familia, dar abordată diferit, piesa, scrisă de dramaturgul și regizorul german Nis-Momme Stockmann, *Omul care mânca lumea* este câștigătoarea mai multor premii în Germania. De această dată, în scenă a fost adusă viața unei familii contemporane prin relația tată-fiu, în care dorința de a face bani, capitalismul în care trăim și noi astăzi, distruge relațiile umane dintre copii și părinți, dintre prieteni, dintre frați.

Katarzyna Raduszewska, regizoarea invitată din Polonia, a ales un text al unuia dintre cei mai cotați ti-

neri dramaturgi polonezi la ora actuală, operele căruia s-au tradus în multe limbi, inclusiv și în română. Este vorba de dramaturgul și jurnalista Dorota Masłowska, laureată a Premiului Polityka. Textul prezentat în cadrul festivalului, *Între noi e totul bine*, este una dintre cele mai renumite piese de teatru poloneze, jucată des în ultimii ani în Polonia. Într-un mod destul de sincer, chiar violent, piesa pune întrebări ce țin de patriotism, de legăturile polonezilor cu trecutul și viitorul.

Tot despre patriotism și despre diverse relații ne vorbește și textul *Moldovashop avem di tăti* al dramaturgului moldovean Olga Macrinici, plecată la studii în România și stabilită acolo. O Moldovă ilustrată în opt tablouri. Falsul patriotism, traficul de țigări în România, corupția politicianilor, bradul de Crăciun instalat de primarul Chișinăului și mutat peste noapte de oponenții politici, evenimentele din 7 aprilie și imensa coadă la consulatul României pentru obținerea pașaportului românesc sunt doar câteva din situațiile și evenimentele prin care dramaturgul a încercat să contureze caricatural realitatea moldovenească tristă, dar adevărată.

Doar atât a putut să adune în plan dramaturgic prima ediție a Festivalului Internațional de Dramaturgie Contemporană „Verbarium”, însă marea speranță a organizatorilor este că în a doua ediție, deja cu o experiență în spate, această platformă se va extinde teritorial, dar și artistic.

Omul de teatru total – *George Banu la 70 de ani*

Onoarea, datoria și bucuria de a scrie despre criticul și eseistul român de talie mondială George Banu se dublează prin oportunitatea și necesitatea justificate de a folosi superlative absolute fără a fi suspectat de idolatrie. Or, omul de teatru total George Banu este una din excelențele personalități care a escaladat cele mai înalte lanțuri de munți ale științei despre arta teatrală, (ex)punându-și spatele la edificarea teatrologiei contemporane românești și universale.

Născut la 22 iunie 1943 în România, pe spatele tânărului absolvent al Academiei de Teatru și Film din București căzuseră mai multe poveri-provocări: de a fi coleg cu viitorul regizor Andrei Șerban, de a avea niște profesori care să-l direcționeze de la actorie la teatrologie, de a-și continua cariera universitară în Franța.

În studiul său interdisciplinar „Spatele omului”, eminentul eseist George Banu scria: „Chipul se citește ca o nuvelă, spatele ca un poem ermetic”. Or, spatele veritabilului poet al teatrului George Banu i-a servit întotdeauna drept zid al păstrării verticalității în schimbătoarea lume reală și teatrală, iar fețele, asemenea celor ale lui Ianus, privesc mereu atât înapoi, cât și înainte. Ermetismul îi poate fi atribuit teatrologului George Banu doar în sensul funcționării drept supapă în circuitul nonvalorilor din artă. *Dar cum se citește chipul lui George Banu?*

Una din fețele înțeleptului George Banu ni-l prezintă drept un **profesor de clasă excepțională**, nu doar conform titlului universitar francez câștigat de-a lungul anilor. Autoexilul în Franța l-a fortificat ca pe un Atlant să țină pe umerii săi misiunea de a deveni reputat profesor de studii teatrale la Sorbonne Nouvelle - Paris 3, apoi la Universitatea Louvain la Neuve din Belgia și la alte universități din lume. Grație spiritului său doct și energic a deținut bine meritata funcție de director al Academiei Experimentale de Teatru între anii 1991-2000. Maestrul își recunoaște într-un interviu „statutul ca intermediar între teatru și universitate”: „O viață am fost asemeni unui Arlechino, „slugă la doi stăpâni”, căci doar unul singur mi se părea insuficient, voiam să alerg și să întrețin vie această legătură. De la sala de curs la sala de teatru, și reciproc. Du-te vino de care nu m-am



plictisit, deși uneori am obosit!”. Nu putea să se plictisească cel care posedă o reală vocație de a transmite profundele cunoștințe despre teatru, de a stabili un dialog viu între generații, de a inspira mulți tineri critici să se dedice totalmente acestei profesii cum a făcut-o și Domnia sa.

O altă față, misterioasă și provocatoare, ni-l revelează pe **eseistul George Banu**, studiile sale de o ținută estetică inconfundabilă fiind publicate la mari edituri pariziene și traduse în numeroase limbi. Bazate pe cele mai subtile puncte de tangență dintre arte, manualele sale de estetică: *Le Rideau ou la fêlure du monde* (1998), *L'Homme de dos*, *Nocturnes. Peindre la nuit, jouer dans le noir* (2005), *Des murs... au Mur* (2009) etc. ne deschid perspective absolut senzaționale. Multe din volumele distinsului artist al cuvântului despre teatru George Banu au apărut și în limba română, bucurându-i nu doar pe teatrofilii din țară, ci și pe toți cititorii care trăiesc la aceeași temperatură arta universală.

Fața cu cel mai pur spirit critic ni-l profilează pe „**cronicarul de legendă**” **George Banu**, cum îl numește ziarul elvețian „Le Temps”. Începând cu anul 1981, **criticul** George Banu editează numeroase volume de referință, învrednicindu-se de trei ori de **Premiul Criticii dramatice** pentru cea mai bună carte

de teatru din Franța pentru: *Brecht ou le petit contre le grand, Le théâtre, sorties de secours* și *Le Rouge et or, une poétique du théâtre à l'italienne*.

Or, această legendă vie a lumii teatrale contemporane și-a dedicat opera critică celor mai exemplare figuri care fac teatrul de ieri, de azi și de mâine. Astfel, în secolul regiei, George Banu a fost unul dintre primii care a forat din interior spre exterior teoriile și practicile marilor regizori: *Peter Brook. De Timon d'Athènes à Hamlet* (1991) și *Peter Brook. Spre teatrul formelor simple* (2005); *Les Cités du Théâtre d'Art. De Stanislavski à Strehler* (2000); *Exercices d'accompagnement. D'Antoine Vitez à Sarah Bernhardt* (2002) etc.

Prezent în cele mai renumite teatre din întreaga lume, consumatorul rafinat de teatru George Banu nu s-a jenat să le lustruiască scenele în studii inegalabile despre valențele lor moderne: *Costumul de teatru* (1981), *L'espace théâtrale* (1989), *Yannis Kokkos. Le Scénographe et le Héron* (2004), *La Scène surveillée* (2006) ș.a.

Dar, pe fostul student de la actorie George Banu, cel mai mult l-a interesat figura actorului, fața lui bonomă păstrând mereu imaginea unui **actor nesupus**, care va face puține, dar memorabile roluri în spectacolele de teatru *Uitarea, A fi sau a nu fi Europa*. Sculptorul în cuvânt ales George Banu le-a zidit actorilor temple durabile în volume de teatru pentru toate generațiile: *L'acteur qui ne revient pas. Journées de théâtre au Japon* (1992), *Les Voyages du comédien* (2012), *Dincolo de rol sau actorul nesupus* etc. Aproape în fiecare an, cărțile Domniei sale par a izvorî dintr-o mină de aur inepuizabilă, având efectul apei vii în readucerea la viață și în obținerea nemuririi și a tinereții veșnice a artei teatrale universale.

Titlul de Cavaler al Artelor și al Literelor l-a obținut și pentru bogata activitate redacțională, pentru impunătorul număr de articole inspirate publicate în cele mai prestigioase reviste de teatru: *Études théâtrales, Revue d'esthétique, Travail théâtral, Nouvelle revue française, Silex, Théâtre public, Histoire du Théâtre* etc. Astfel, fața **redactorului George Banu** a fost aplecată mulți ani asupra revistei *Alternatives théâtrales*, a colecțiilor *Le Temps du théâtre* și *Apprendre* de la Editura Actes-Sud, cât și asupra altor lucrări colective pe care le-a condus cu profesionalism.

Mai puțin cunoscută, și cu atât mai senzațională, e fața **autorului George Banu** al textului *Celălalt Cioran*, montat de Radu Penciulescu la Teatrul Național din București în 2004, al textului *Odihna*, regizat de Mihai Măniuțiu la Teatrul de Stat Târgoviște (2008), al montajului *Visul unei nopți de*

Shakespeare în regia lui Gavriil Pinte la Teatrul Național din Sibiu (2012).

Însă fața cea mai deschisă rămâne a **călătorului George Banu**, pentru care descoperirea și trăirea teatrului pe viu nu este doar un credo, ci și o religie. Acest lucru l-a făcut să se închine teatrului atât în sălile de spectacole, cât și la festivaluri, întâlniri, conferințe aduse drept ofrandă acestei arte primordiale. În cadrul Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu – 2013, cu genericul „Întâlnirile George Banu”, s-a lansat și cartea *Călătoriile sau orizontul teatrului. Omagiu lui George Banu*. Neobositul călător în timp prin teatru și în teatru prin timp George Banu va consemna: „Am călătorit, deci, pentru a-mi vindeca mai întâi o rană și a accede astfel la alte experiențe, atât scenice, cât și de viață. Mereu „slugă la doi stăpâni”. Azi, în epoca migrațiilor generalizate, îmi place să mă visez un sedentar! Un mod de a mă opune!”.

Pentru toate peregrinările, pentru toate cărțile, memoriile și studiile, pentru întreaga activitate în rolul de învățător al științei și experienței teatrului, pentru devotamentul și dăruirea artei teatrale, lui George Banu i s-au acordat mai multe titluri de noblete și premii de excelență în artă. Acest Comandor al mai multor Ordine de Merit, este Doctor honoris causa al unor universități europene, membru de onoare al Academiei Române, președinte de onoare al Asociației Internaționale a Criticilor de Teatru, după ce între anii 1994-2001 a deținut funcția de președinte.

Acestea sunt câteva fețe ale celui mai important critic de teatru, ale celui mai mare scriitor despre teatru, ale celui mai cunoscut filosof român al teatrului care a călcat pe toate scenele și pe la toate festivalurile lumii... În această oglindă a vieții prin artă se reflectă chipul unui om de teatru total - George Banu.

Colaboratorii Institutului Patrimoniului Cultural al Academiei de Științe a Moldovei, Colegiul de redacție al anuarului „Arta. Seria arte audiovizuale” în care ne onorați cu prezența, vă felicită maeștre George Banu cu ocazia atingerii acestei vârste frumoase la care ați adunat prețioase cărți scrise, distincții binemeritate și renume mondial. Multă sănătate, multe călătorii și multe descoperiri în domeniul artei pe care să le împărtășiți tuturor cu aceeași dăruire totală care vă este caracteristică. Cum l-ați citat pe Becket într-un interviu, ce fericiți trebuie să fim că „nu sunteți bun de altceva” decât de a scrie despre teatru!...

La mulți ani!

Dorina KHALIL-BUTUCIOAC

Gânduri pe marginea unei aniversări

Octavian Lazăr Cosma la 80 de ani

În lunga sau scurta trecere prin viață, ni se oferă șansa să întâlnim persoane care, într-un fel sau altul, ne marchează. Important este să conștientizăm, să apreciem efortul celor care se oferă să ne ghideze, cât va fi necesar, în mod dezinteresat și, de ce nu, să profităm de șansa pe care ne-o dă destinul în a cunoaște și a comunica cu personalități deosebite, în special, din domeniul nostru de activitate. Muzicologia basarabeană de după anii '90 iese treptat din tiparele metodologice ale sferei științifice ruse, completându-și direcțiile, obiectivele, metodele de cercetare cu noi aspecte (noi, evident, pentru muzicologii basarabeni din acei ani), lărgindu-și, totodată, domeniile investigațiilor, comunicarea și schimbul informațional în afara spațiului strict autohton, orientându-se spre Occident.

Pentru muzicologia basarabeană, Octavian Lazăr Cosma are un rol și o importanță aparte. Spun „muzicologie” și nu doar „etnomuzicologie”, chiar dacă personal am comunicat cu Domnia sa în sfera folclorului muzical, fiindcă și domeniul istoriei și teoriei muzicii, al interpretării instrumentale au fost marcate de acest muzician. Victor Ghilaș, Vasile Chiseliță, Raisa Bârliba ș.a., în prezent personalități de marcă ale culturii muzicale din Republica Moldova, au avut fericita ocazie să colaboreze cu profesorul O. L. Cosma, în calitate de doctoranzi, ca și autoarea acestor rânduri.

În anul 1994, în cadrul unui program de instruire postuniversitară la nivel de guverne România – Republica Moldova, fiind repartizată pentru a scrie teza de doctor la Universitatea de Muzică din București, am aflat în ultimul moment cine va fi coordonatorul științific al tezei. Cunoșteam deja unele dintre studiile muzicologului O. L. Cosma. Recunosc, doar unele, deoarece până în 1990 nu aveam acces la literatura română, chiar dacă existau câteva surse, și acelea doar în secția de literatură în limbi străine a Bibliotecii Naționale sau cu acces limitat în biblioteca Academiei de Științe. Cât n-ar fi de paradoxal, dar o mare parte din literatura de specialitate românească, mă refer la lucrările lui C. Brăiloiu, G.



Breazul, T. Alexandru, Gh. Sulițeanu, evident, O. L. Cosma și ale altora, le-am putut studia profund mai târziu, în perioada unui stagiu de jumătate de an în Secția Științifică a Institutului de Muzică, Teatru și Cinematografie „N.K. Cerkasov” din Leningrad / Sankt-Petersburg – Rusia, la biblioteca „Saltăcov-Șcedrin”, unde se găsea liber toată literatura muzicologică românească.

Cred că voi exprima opinia tuturor celor care au fost doctoranzii domnului profesor universitar, doctor, membru corespondent al Academiei Române, Octavian Lazăr Cosma, dacă voi descrie primele și ulterioarele impresii față de personalitatea muzicianului, ce a însemnat comunicarea cu Domnia sa pentru activitatea noastră ulterioară. Pe mine personal m-au marcat, m-au ajutat să mă afirm, să urmez cu încredere investigarea uneia dintre cele mai importante sfere ale culturii, nu doar naționale, ci și universale – folclorul muzical. Chiar din prima clipă maestrul s-a impus prin personalitatea sa, prin imaginea unei persoane calme, cu demnitate și noblețe, convingându-ne că este un profesionist. Fără multe discuții, s-a pronunțat explicit asupra temei și planului de cercetare, asupra materiei muzicale în baza căreia se va realiza studiul. Ca un începător în activitatea de cercetare, îmi doream

să cuprind necuprinsul, adică să scriu despre tot repertoriul muzical nupțial! Domnul profesor, cu o delicatețe de invidiat, m-a temperat, propunându-mi să mă limitez doar la cântecul miresei din zona Basarabiei. Chiar dacă inițial eram un pic sceptică asupra volumului de lucru, mai târziu am înțeles că și această temă de cercetare este destul de vastă și vor mai rămâne multe aspecte de elucidat în afara tezei.

Pe toată perioada de scriere a lucrării, domnul profesor Octavian Lazăr Cosma a avut o atitudine corectă, uneori destul de dură, critică asupra modului de abordare a unor aspecte ale cercetării. Dar această atitudine a avut un impact pozitiv, mobilizator așa spune, deoarece de fiecare dată mă străduiam să-i prezint Domniei sale un text cu un conținut de real interes, sper că și de valoare, care să fie expus într-o limbă română literară corectă și, evident, care ar suscita mai puține observații. În ziua susținerii tezei am descoperit în persoana domnului profesor O. L. Cosma o altă latură a personalității sale, cea de om grijuliu, implicat total în proces, de parcă își prezenta propria lucrare, fapt ce mi-a ajutat să trec bariera emoțiilor și să simt susținerea celorlalți specialiști în domeniu.

O contribuție importantă a avut-o maestrul și la realizarea altor teze, valoroase pentru muzicologia basarabeană, și nu numai, printre care îi numim pe Victor Ghilaș, *Structura și tendințele de evoluție a ansamblurilor de muzică populară din Moldova*; Vasile Chiseliță, *Muzica instrumentală din nordul Bucovinei – repertoriul de fluier*; Raisa Bârliba, *S. Prokofiev. Creația pentru pian*. Titlurile vorbesc de la sine: o tematică vastă, domenii diferite – organologie, folclor muzical, istoria muzicii, inclusiv interpretare instrumentală.

Încă un aspect al relației distinsului profesor, președinte al Uniunii Compozitorilor din Româ-

nia, O. L. Cosma cu muzicologia din Basarabia îl constituie prezența Domniei sale, în calitate de președinte al comisiei de susținere a examenelor de licență la Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice din Chișinău. Relevăm mai întâi că impactul asupra absolvenților a fost copleșitor. Pe de o parte, dorința studenților de la muzicologie de a-l impresiona pe domnul profesor cu cercetarea realizată, de a fi apreciat cu o notă înaltă, pe de alta, un efort suplimentar al acestora în modul de expunere verbală, în special pentru vorbitorii de limbă rusă. Și în cazul dat se producea, de fapt, o interferență productivă și benefică între gândirea muzicologică stabilită de câteva decenii în perioada sovietică și modul de tratare metodologic, științific al unei teme din domeniul creației muzicale în muzicologia românească.

Pentru a întregi imaginea profesorului și cercetătorului Octavian Lazăr Cosma, ne vom referi și la studiile sale muzicologice. Ele reprezintă o contribuție importantă în formarea muzicienilor de peste Prut, fiind utilizate în procesul de instruire universitară și postuniversitară. *Hronicul muzicii românești* a devenit o sursă valoroasă în predarea diferitor cursuri, precum *Istoria muzicii naționale*, *Folclor muzical*, *Istoria artei interpretative la instrumente populare* etc. Alte lucrări, *Opera românească* (2 volume) *Oedipul enescian*, de asemenea, sunt prezente ca sursă didactică atât în pregătirea muzicologilor, cât și a interpreților-vocaliști.

Cu respect, admirație și recunoștință îi dorim profesorului, muzicianului, maestrului Octavian Lazăr Cosma realizări frumoase pe tărâmul artei muzicale, forțe și sănătate de a-și împărtăși experiența plurivalentă cu discipolii și cu toți cei interesați de cultura muzicală!

Svetlana BADRAJAN

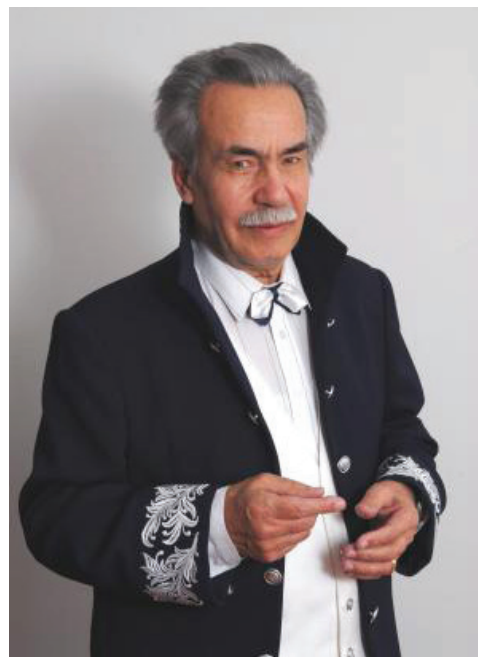
In memoriam Dumitru MATCOVSCHI

(1939 – 2013)

A plecat dintre noi academicianul Dumitru Matcovschi, poet și dramaturg, prozator și publicist. Ne-a lăsat drept amintire și exemplu zbulciumul și frumusețea unei vieți trăite cu ardoare, cu dăruire de sine pentru neam și Patrie, pentru adevăr și credință. A cântat poetic *Macii în rouă* și *Casa părintească*, ne-a amintit cât de mare poate fi *Universul interior* și a suferit la interzicerea volumului *Descânțete de alb și negru*, ne-a convins totuși că *Soarele cel Mare* unește *Patria, poetul și balada* și dragostea pentru femeie. Simplitatea cugetării, a expresiei, suflul dramatic și cel folcloric, susținute mai târziu de elementul publicistic, caracterizează imaginarul liric al poetului.

Prin multipla sa activitate, omul de cultură Dumitru Matcovschi ne-a convins de rolul personalității în destinul poporului său atât în articolele de publicistică, argumentate și vehemente (*Povara istoriei, Hoți în rezervație, Foametea* ș.a.), cât și prin *Veșmântul limbii noastre*, articol scris de Virgil Mândăcanu și publicat în revista *Uniunii Scriitorilor Nistru*, al cărei redactor era, în 1988, D. Matcovschi. A fost un tribun, a trăit cu durerile și bucuriile neamului său, a ars în focul cuvântului scris și rostit, purtând responsabilitate în fața cititorului: „*Noi am dezvățat omul să mediteze (...) S-a întâmplat ceva cu noi în ultimii douăzeci-treizeci de ani: ceva foarte grav. Am început să ne pierdem sufletul*”.

Dramaturgul și prozatorul Dumitru Matcovschi a pledat în textele sale pentru valorile etice, a transfigurat artistic dramatismul „pierderii sufletului” și dedublării omului. Piese sale *Tata, Pomul vieții, Cântec de leagăn pentru bunici,*



Abecedarul au fost jucate pe scenele teatrelor din Moldova, spectacolele promovând nu doar spiritul național, ci și personalități marcante ale culturii române din arealul basarabean: V. Apostol, V. Ciutac, I.A. Teodorovici, nume care întregesc conceptul de „teatrul al lui D. Matcovschi”. A colaborat cu studio-urile „Moldova-film” și „Telefilm-Chișinău”, iar după scenariile lui D. Matcovschi au fost turnate filmele artistice de lungmetraj *Bătuta* și *Troița*.

Membru al Academiei de Științe a Moldovei (1995), cavaler al Ordinului Republicii (1996), Omul și Cetățeanul Dumitru Matcovschi va dăinui în memoria neamului său, pe care l-a slujit cu credință și cu demnitate!

COLEGIUL DE REDACȚIE

In memoriam Titus JUCOV.

S-a mai dus un Soldat al Culturii

Nu, nu mă pot împăca cu gândul, cu tristăvestire că Titus Jucov nu mai este. Că n-o să ne mai întâlnim la cantină în orele de prânz, sau în biroul său când mă duceam să cer o mână de ajutor, ori în biroul meu, când venea să-mi arate cărțile sale nou apărute, să discutăm problemele vieții, ale teatrului, ale culturii. Am devenit directori de instituții de cultură cam odată, iar Teatrul „Licurici” și Biblioteca Națională fiind vis-a-vis, am devenit prieteni de o viață, cum s-ar zice. Cunoscându-ne tot mai bine pe an ce trecea, îl redescopeream mereu. La început îi ziceam Titus cel Bun, pentru că mai rar om de o bunătate ca a lui. Apoi i-am zis Titus cel Înțelept, fiindcă era unul din puținii oameni care a știut a citi cartea vieții și a trage din ea învățămintele de care se conducea și se împărtășea și cu alții. L-am numit apoi Titus cel miruit cu Har, grația nepărăsindu-l niciodată și luminându-i faptele sale creatoare și manageriale. Era un om generos, receptiv, săritor la nevoie, un om al Binefacerii. A fost un bun prieten al Bibliotecii Naționale, punând umărul la multe din activitățile ei, sacrificând uneori zilele de odihnă, de câteva ori chiar și zile de sărbătoare. A prețuit mult schimbarea la față a acestei biblioteci de la 1992 încoace, ne încuraja și ne sprijinea în momentele grele care nu au fost puține. Ținând la noi și la instituția noastră, la noua imagine a ei, a propus să fie instituit în cadrul Galei UNITEM și Premiul Bibliotecii Naționale pe care l-am înmănat în 2012. Dintr-o confuzie regretabilă, n-am apucat să fiu prezent și la Gala



2013, premiul pregătit de noi așteptând și acum pe un raft, printre cărți, declanșând în sufletul meu, atunci când dau cu ochii de el, păreri de rău... Titus însuși și-a ales, într-un interviu, supranumele de Soldat al Culturii. Și așa a și fost toată viața lui. Un om, un patriot mereu la datorie. Și a murit tot la datorie. El a făcut parte dintr-o pleiadă de astfel de soldați ai culturii, rândurile căreia, iată, se tot răresc. S-au dus mulți în ultimii ani. Cu fiecare soldat plecat, cultura noastră devine tot mai lipsită de apărare, tot mai săracă. Odihnește-te în pace, frate Titus. Dumnezeu să te ocrotească.

Alexe RĂU

Constantin Brăiloiu:

120 de ani de la naștere

Aceste modeste rânduri vin să exprime un pios și profund omagiu de recunoștință personalității marelui savant român de talie mondială Constantin Brăiloiu (n. 13 august 1893 - m. 20 decembrie 1958), celui care în urmă cu 85 de ani (1928) deschidea o pagină importantă în istoria cercetării folclorului muzical basarabean prin mijlocirea fonografului și care, cu trei ani mai târziu de la acea dată (1931), își făcu cunoscută faimoasa sa lucrare programatică *Schiță a unei metode de folklore muzical*. Bazată pe o viziune modernă și inovatoare asupra metodei de cercetare în domeniu, constituind la acea vreme un adevărat „manifest” științific, lucrarea în cauză i-a adus autorului recunoașterea pe plan internațional ca fiind unul din fondatorii marcanți ai disciplinei etnologice autonome numite „folclor muzical” și acreditate mai târziu, din anul 1950, prin contribuția lui Kunst Jaap, sub numele de „etnomuzicologie”. Sistemul metodologic al lui Brăiloiu, axat pe o largă perspectivă sociologică, comparatistă și interdisciplinară, a revoluționat gândirea analitică, pregătind terenul pentru apariția unei noi orientări în cercetarea umanistă, care, din anii '60 ai secolului trecut, în special prin aportul cercetătorilor americani, printre care Alan Merriam, John Blacking, Mantle Hood, Bruno Nettl ș.a., va deveni cunoscută sub numele de „antropologie muzicală” sau „antropologie a muzicii”.

Model spiritual de o fenomenală forță generatoare, cugetător de formație și vocație europeană, beneficiar al unei educații profesionale selecte în școli muzicale și conservatoare din Austria, Elveția și Franța, cunoscător și scriitor în limbile de circulație (franceza, germana), Constantin Brăiloiu a reușit să se ridice la înălțimea unui veritabil filosof al culturii. Moștenirea sa teoretică, metodologică și documentară (găzduită parțial sub coperta a șase volume de *Opere / Oeuvres*, editate între anii 1967 - 1998, majoritatea în versiune bilingvă, sub îngrijirea discipolei sale Emilia Comișel), îl plasează printre marile personalități ale lumii moderne din secolul al XX-lea. Savantul a reușit să ofere un nou sens, valoare și profunzime umanității, prin descoperirea, aprofundarea științifică și punerea în



valoare a muzicilor native, orale, populare din țara sa natală, din Europa și din afara ei.

Personalitate plurivalentă, folclorist, muzicolog, critic muzical, compozitor, profesor universitar, cercetător, întemeietor de instituții în țară și în străinătate, animator al vieții culturale naționale și internaționale, omul de știință Const. Brăiloiu s-a impus, în primul rând, ca și veritabil formator de concepții, director de opinii și deschizător de drumuri în domeniul studierii folclorului muzical. Exemplare prin luciditatea, rigoarea, elocvența, eleganța expresivă și profunzimea gnoseologică, lucrările sale au găsit un larg ecou în lumea științifică. O bună parte din operele lui Const. Brăiloiu au fost editate în limba franceză de către Gilbert Rouget (*Problèmes d'ethnomusicologie*, Paris, 1973) și în cea engleză, de către A.L. Lloyd (*Problems of Ethnomusicology*, Cambridge, 1984), ele suscitând interesul, profunda admirație și înalta apreciere din partea unor prestigioși specialiști din țară și din străinătate (Jacques Chailey, André Schaeffner, Henri Stierlin-Vallon, Jean Jacques Nattiez, Aubert Laurent, Alain Danielou, Paul Collaer, André Schneider, Emil Vuillermoz, Samuel Baud-Bovi, Walter Wiora ș.a.).

Constantin Brăiloiu a fost inițiatorul, fondatorul și secretarul Societății Compozitorilor Români (1920, legiferată în 1928), întemeietorul Arhivei de Folclor a Societății Compozitorilor Români (1928), astăzi încadrată Institutului de Etnografie și Folclor din București, care-i poartă numele, din 1992. El a fost, de asemenea, artizanul faimoasei instituții arhivistice „Les Archives Internationales de Musique Populaire” (A.I.M.P.) din Geneva (1944), pe care a condus-o până la sfârșitul vieții sale și unde a conservat muzică din întreaga lume. Rodul acestei activități s-a materializat în editarea unor serii de discuri cu muzică, dotate cu ample comentarii de specialitate. Printre acestea: 19 discuri editate de A.I.M.P. (Geneva, 1949), alte 4 discuri editate de Musée de l’Homme din Paris (1950), ambele serii fiind dedicate muzicii populare românești, la care se adaugă și cele opt albume din seria specială „Collection Universelle de Musique Populaire Enregistrée” (UNESCO, 1951 - 1958), care conține piese reprezentative din muzica orală a 169 de popoare și populații din Europa, Asia și America. În țară, savantul a coordonat editarea fundamentalei „Antologii sonore a muzicii populare românești” (S.C.R., 1940), ea cuprinzând 39 de discuri cu folclor din diferite regiuni etnografice ale României.

De o valoare științifică, metodologică și documentară inestimabilă, opera lui Constantin Brăiloiu a stat la baza dezvoltării școlii naționale românești de compoziție și de muzicologie. Savantul este autorul unor descoperiri antologice în domeniul tipologiei creației muzicale orale. În premieră pentru știința folclorului muzical, grație tocmai metodei de cercetare monografică, pe care el însuși a elaborat-o și a aplicat-o cu rigurozitate în campaniile de teren ale Școlii Sociologice conduse de Dimitrie Gusti, Brăiloiu reușește să fundamenteze teoretic și să evidențieze caracteristicile distinctive ale genului și stilului muzical „doina”, eliminând astfel regretabila confuzie cu cântecul liric propriu-zis, ce plana în lucrările folcloriștilor literați. De asemenea, Domnia Sa a depistat ontologia și a identificat trăsăturile specifice ale cântecului ritual funebru, gen autonom, diferit ca funcție, conținut și mod de interpretare, de bocet. Dezvoltând și aplicând cu ingeniozitate metoda cercetării comparate și a celei structuraliste, autorul a decodificat un set întreg de legi speciale ce guvernează în mod autonom creația, circulația și percepția cântecului popular, ele găsindu-și expresia în diversele sisteme încifrate în structura versificației, a organizării sonore și ritmice a materialului. Faimoase sunt lucrările sale privind versul popular

românesc cântat, sistemele pentatonice și pre-pentatonice în muzica populară, legile modulației pentatonice sau ale „metabolului pentatonic” (cunoscut ca „Systemwechsel”, la Hugo Riemann), ritmul giusto silabic, ritmul aksak, ritmul copiilor. Toate acestea dau dovada unei gândiri de înaltă elevație și de profundă penetrație în tainele artei muzicale populare.

În creația folclorică, Constantin Brăiloiu spera să descopere „simbolurile originalității noastre muzicale”, trăsăturile de profunzime ce definesc portretul inтонаțional propriu al poporului român, implicat activ în dialogul cultural al națiunilor moderne. Tezaurul geo-cultural al țării, bogăția și diversitatea dialectelor muzicale, originalitatea vieții culturale în mediul țărănesc au constituit teme predilecte în creația sa științifică. Astfel, opera sa a înălțat un inestimabil monument „științei muzicii țărănești” sau „muzicologiei rurale”.

Un loc distinct în geografia investigațiilor de teren ale lui Brăiloiu l-a ocupat vectorul estic. Savantul a demonstrat un viu și nesecat interes pentru cunoașterea „avanposturilor orientale” ale culturii tradiționale românești, aflate, în virtutea istoriei, la confluența cu lumea slavă. Primul contact al cercetătorului cu terenul din stânga Prutului (8 - 21 august 1928) s-a soldat cu înregistrarea fonogramică a peste 150 de creații din zona Codru, evenimentul echivalând cu realizarea unui proiect mai vechi, anunțat de către Vl. Rebikov, directorul Societății Muzicale Imperiale Ruse, încă din anul 1900, proiect, rămas însă în faza bunelor intenții. Savantul a revenit în Basarabia în repetate rânduri, completându-și baza de date cu înregistrări din Căpriana, Durlești și Chișinău (1932), ulterior – cu cele din Nișcani, Parcani și Sadova (1936, în colaborare cu membrii Institutului Social Roman din Basarabia Petre Ștefănuță, Vasile Popovici ș.a.). A coordonat, de asemenea, prin colegul și susținătorul său Harry Brauner, cercetarea de la Cornova (1931), fapt ce i-a permis să-și suplinească substanțial fondurile fonogramice vizând folclorul din regiune, pe care-l va include în studiile sale științifice.

Constantin Brăiloiu a efectuat două campanii monografice și în satele din Transnistria, situate dincolo de Nistru și de Bug, unde a cules, în perioada anilor 1942 - 1943, cântece de nuntă, colinde de Crăciun, cântece de jale, păstorești, de joc, inclusiv piese din repertoriul instrumental. Patru creații din „repertoriul ucrainenilor românofoni” au fost copiate și redactate omenirii pe discul nr.1 al antologiei „Collection Universelle de Musique Populaire Enregistrée”, citate mai sus.

Vasile CHISELIȚĂ

Centenar Emilia Comișel

În anul de referință 2013, distinsul decan al etnomuzicologiei românești Emilia Comișel (n. 28.02.1913 – m. 18.04.2010) și-ar fi sărbătorit aniversarea unui centenar de la naștere, ocazie cu care dorim să-i aducem un profund omagiu de memorie, de respect și recunoștință. Discipolă și continuatoare directă a școlii muzicologice fondate de Constantin Brăiloiu în deceniile trei-cinci ale secolului al XX-lea, cercetătoare asiduă a culturii muzicale tradiționale din țara sa natală și din întreg sud-estul Europei, ilustru profesor universitar, formatoare a unei generații întregi de specialiști etnomuzicologi, harnică și neobosită culegătoare de folclor, remarcabil expert și promotoare a valorilor de patrimoniu cultural pe plan național și internațional, pasionată îndrumătoare și susținătoare a tinerelor talente artistice, personalitate de prim rang a vieții muzicale românești, Doamnă de o rară ținută intelectuală, iradiată de o copleșitoare căldură sufletească, de o formidabilă modestie, sinceritate și simplitate umană, Emilia Comișel și-a dedicat întreaga viață profesională, timp de peste 75 de ani, descoperirii și cultivării adevărului, frumosului și ethosului sublim ce sălășluiește în comorile creației populare spirituale.

Născută într-o familie de muzicieni din Ploiești, protagonista și-a făcut studiile universitare de specialitate la Academia Regală de Muzică și Artă Dramatică din București (1933 - 1937), avându-i ca profesori pe renumiții maeștri ai muzicii și pedagogiei muzicale naționale Ioan D. Chirescu, Alfonso Castaldi, Alfred Alessandrescu, George Breazul, Constantin Brăiloiu, Dimitrie Cuclin, Ștefan Popescu și Paul Jelescu. Cercetările sistematice de teren le-a început încă din perioada studenției, fiind antrenată, îndrumată și încurajată în acest proces de către eminentul profesor Const. Brăiloiu, autorul renumitei metode de folclor muzical, care a și exercitat o influență decisivă asupra destinului său profesional.

Activitatea de cercetător științific a Emiliei Comișel debutează la Arhiva de Folclor a Societății Compozitorilor Români (1936 - 1949), ea continu-



ând la noul Institut de Etnografie și Folclor (I.E.F.) al Academiei Române (1949 - 1964) și la Institutul de Studii Sud-Est Europene (1967 - 1974). Timp de peste 30 de ani a fost profesor la Catedra de folclor a Universității Naționale de Muzică din București, inclusiv doi ani la Universitatea din Timișoara. Dotată cu o remarcabilă energie și forță de muncă, extrem de creativă și întreprinzătoare în investigațiile de teren, cercetătoarea a reușit să înregistreze fonogramic inestimabile comori ale sufletului muzical românesc de pe aproape întreg întinsul țării, inclusiv în Bucovina (satul Mahala lângă Cernăuți, anul 1940), colecția ei totalizând peste nouă mii de specimene folclorice, care se păstrează în Arhiva Institutului de Etnografie și Folclor „Constantin Brăiloiu”.

Rezultatele uriașei activități științifice a savantei s-au reflectat în numeroasele studii și articole, majoritatea constituind obiectul comunicărilor la simpozioane internaționale, dar și al publicării în revistele de prestigiu din țară și străinătate. Emiliei Comișel îi aparțin unele lucrări de referință în

domeniul științei și didacticii etnomuzicologiei, printre care *Curs de folclor muzical* în trei volume (1964 - 1966), *Folclor muzical* (1967), *Folclorul copiilor* (1982), *Constantin Brăiloiu, 1893 - 1958* (1996). Acestea li se alătură și două volume speciale de *Studii de etnomuzicologie* (1986, 1992), în care autoarea și-a etalat întreg spectrul de preocupări în domeniu (morfologie, tipologia genurilor, cercetare comparată, teorie, istorie și estetică, personalități). Contribuții inedite a adus în studierea cântecului epic (balada), a genului liric „doina”, a melodicii în muzica de dans, dar mai ales a folclorului copiilor. Ea a elaborat concepția despre plurifuncționalitatea genurilor folclorice. Studiind particularitățile folclorului balcanic, Emilia Comișel a încercat să demonstreze similitudinile tipologice ce se manifestă la nivelul ceremonialului de nuntă și a celui de înmormântare, ele fiind tratate ca și reminiscențe ale practicilor străvechi.

Cercetătoarea a elaborat și publicat, în colaborare, și o serie de culegeri antologice de folclor. La acest capitol se evidențiază volumele intitulată *Cântece populare și creații în stil popular* (1950), *Din folclorul nostru* (1953), *Antologie din ținutul Pădurenilor, Hunedoara* (1959, 1964), *Folclor din Dobrogea* (1978), *Colindăm Domnului bunu* (1998). Domnia Sa a contribuit substanțial și la întocmirea *Antologiei muzicii populare românești*, format audio (Electrecord).

Cea mai importantă și poate cea mai prețioasă contribuție a Emiliei Comișel în dezvoltarea școlii etnomuzicologice românești o constituie însă munca titanică de identificare, cercetare, sistematizare, traducere, adnotare, comentare, publicare și punere în valoare a moștenirii științifice a lui Constantin Brăiloiu, care a fost reunită, până în prezent, sub coperta a nouă volume de *Opere / Oeuvres* (1967 - 2009), majoritatea în versiune bilingvă. Grație efortului neprecupețit și consecvent de-a lungul mai multor decenii, cercetătoarea a reușit să adune, de la prieteni, colaboratori, membri ai familiei reputatului savant, documente personale, studii și arti-

cole, unele publicate în reviste internaționale, altele aflate în manuscris, păstrate în biblioteci, arhive sau colecții particulare din străinătate (Elveția, Franța, Belgia) și din țară.

Drept recunoaștere a meritelor sale profesionale servește și calitatea de membru al unor prestigioase instituții internaționale, printre care „International Folk Music Council” din Londra (1959), „International Musicological Society” din Basel (1968), „Société Française d'Anthropologie” din Paris (1975), Asociația culturală română „George Enescu” din Montreal (Canada, 1975). Vasta sa activitate științifică și didactică a fost răsplătită cu trei premii speciale, inclusiv Marele Premiu pe anul 2008, oferite de Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor din România, precum și cu Premiul „Ciprian Porumbescu” al Academiei Române (1982), cu distincții oferite de statul român.

Un rol important l-a avut Emilia Comișel în pregătirea profesională și promovarea unor muzicologi, interpreți de muzică populară și compozitori din Republica Moldova, mai cu seamă, în perioada post-sovietică. Începând cu anul 1991, savanta a menținut strânse legături cu lumea muzicală de peste Prut, atât în calitate de participantă la seminarele și conferințele științifico-practice organizate de Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice din Chișinău, Uniunea Muzicienilor și Academia de Științe a Moldovei, cât și în calitate de membră de onoare și președintă a unor jurii la festivalurile de folclor din teritoriu. De asemenea, savanta a contribuit la pregătirea specialiștilor basarabeni în instituțiile de profil din România, favorizând contactul acestora cu profesorii și cercetătorii români de prestigiu (O. L. Cosma, V. Cosma, Gh. Sulițeanu, Gh. Oprea, C. Rădulescu-Pășcu, S. Rădulescu, S. Ispas, I. Cuțeu ș.a.), inclusiv participarea la întrunirile științifice internaționale, la festivalurile și congresele muzicale etc.

Imagina Emilia Comișel va rămâne veșnic vie în memoria posterității, iar opera ei științifică va rămâne drept model și izvor de inspirație pentru oamarii de creație.

Vasile CHISELIȚĂ

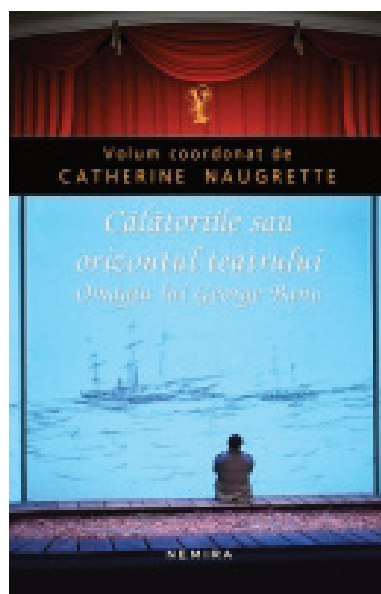
George Banu, „Cardiograma unei inimi de spectator”

Călătoriile sau orizontul teatrului. Omagiu lui George Banu.
Coordonator: Catherine Naugrette, traducere: Ileana Cantuniari,
București: Editura Nemira, 2013, 504 p.

O carte pe care George Banu a numit-o „o constelație afectivă”, volumul colectiv *Călătoriile sau orizontul teatrului*, coordonat de Catherine Naugrette și apărut în această primăvară la Paris, publicat și în România de Editura Nemira în colaborare cu Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu, este un dar pe care criticul l-a primit după o călătorie de 70 de ani prin viață și prin teatru... Un omagiu pe care cei care l-au cunoscut și l-au îndrăgit i-l dedică, fiecare în câte un text în care evocă experiența unei călătorii fundamentale, totul pentru unul dintre cei mai mari călători în și prin teatru care au existat în ultima jumătate de secol. Așadar, în paginile cărții se regăsesc eseuri, studii, memororii, evocări, semnate de nume importante din lumea teatrului. Printre ele Peter Brook, Ariane Mnouchkine, Radu Penciulescu, Eugenio Barba, Monique Borie, Nicola Savarese, Jean-Jacques Lémètre. Lor li se alătură cercetători din mai multe generații și culturi, care au acceptat invitația de a contribui la un volum ce este el însuși o călătorie. În paginile lui, în care stilurile, tonurile, ideile și viziunile se întretaie labirintic, prind contur călătorii care au schimbat vieți, drumuri care au schimbat teatrul, turnee care au revoluționat etape importante din istoria artelor spectacolelor, personalități și idei care, explorând și descoperind, au mers mereu altundeva. Exact ca arta, exact ca viața...

„O viață am fost asemeni unui Arlechino, „slugă la doi stăpâni”, căci doar unul singur mi se părea insuficient, voiam să alerg și să întrețin vie această legătură. De la sala de curs la sala de teatru, și reciproc. Du-te vino de care nu m-am plictisit, deși uneori am obosit! Aceasta explică de ce aici se regăsesc și artiști și profesori, reuniți în jurul aceluiași motiv, călătoria, tratat totodată biografic, precum și enciclopedic”, spune George Banu despre cei care se întâlnesc în paginile cărții, explicând criteriul după care a fost alcătuit volumul.

În China cu Ariane Mnouchkine, în Bali cu Peter Brook, în America cu teatrul de artă al lui Stanis-



lavski, în Italia cu Gordon Craig, mergem încet, răsfoind în tihnă paginile unei cărți presărate cu imagini delicate, în spatele cărora stau spectacole, povești, lupte, victorii și înfrângeri.

Experiențele lui George Banu, călător neobosit, mereu curios, pe meridianele teatrului, într-o lume din ce în ce mai deschisă, din ce în ce mai avidă de experiment, funcționează ca numitor comun al confesiunilor și al studiilor alese de coordonatoare. Pagini de memorialistică, elemente de antropologie și incursiuni în ateliere de creație, studii de istoria teatrului și eseuri impresioniste coabitează într-un puzzle pitoresc, în care se întâlnesc personaje ce-ți aprind imaginația. Iar George Banu, căruia îi este dedicat volumul, pleacă mereu și se întoarce mereu, gata să plece iar, gata să cerceteze, gata să se lase convins de o nouă formă, de un nou adevăr și de un nou drum. Disponibilitatea, ca semn distinctiv, transpare din amintirile vocilor care vorbesc în această carte, voci cu care a stabilit, în timp, dialoguri de diverse feluri. Între ele se aude puternic, simplu, vocea creatorului pe care l-a însoțit câteva

decenii în căutările lui de la Bouffes du Nord. Peter Brook își încheie micul eseu dedicat criticului român cu o constatare la care ar trebui să se oprească toți oamenii de teatru: „Nu detest nimic mai mult în teatru decât clișeele despre viață. Pentru a le evita, mi s-a părut că cel mai bun mod este să trec frontierele și să continui să călătoresc. Asta e ceea ce ne îmbogățește și, totodată, ne conduce spre punctul important: publicul. Descoperim astfel o altă calitate și ajungem pe culmea mării călătorii care ne permite să trăim o experiență comună, actori și spectatori deopotrivă. Suntem împreună actori și spectatori. Ne suntem necesari unii altora”.

O amintire a lui Radu Penciulescu despre o seară magică la Paris, la începuturile unei aventuri care avea să-i ducă pe cei doi tineri săraci ajunși în exil în iarna unui început de an de prin 1970, amintirea unui nebunesc zbor cu parașuta evocat de Eugenio Barba, poveștile lui Andrei Șerban, toate alcătuiesc un mic puzzle de senzații și imagini în care trăiesc vieți multe, cum numai teatrul poate dărui...

„Călătorul care scrie lasă o urmă, adesea fragmentară, punctuală, urmă din note și crochiuri care înregistrează fibrilația emoției, fără a dori neapărat să o constituie în document de arhivă sau în text programatic. Se consideră adesea că literatura notelor nu prinde realitatea în esența ei, dar, putem replica, totuși, că ea cel puțin dă mărturie de tresăririle, de impactul produs de călătorie. Cardiograma unei inimi de

spectator! Poate fi depusă la dosarul medical al acestui bolnav cronic care este teatrul. El dă speranțe de ameliorare... chiar dacă nu garantează vindecarea!”, scrie George Banu în propriul lui eseu care încheie această carte a călătoriilor.

„Nu am adus relicve teatrale din călătoriile mele, dar m-am întors mereu cu obiecte exterioare legate de cultura țărilor care m-au primit. Ele îmi apar ca niște metonimii ce fac trimitere la trecut și la alte orizonturi. Servesc drept mesageri selecționați, care amintesc de culturi și le salvează memoria. Astfel, eu nu mă refugiez în teatru, eu îl depășesc, merg dincolo de el, iar obiectele, aceste întregiri de suflet, confirmă apetitul de extrateritorialitate de care nu m-am despărțit niciodată. Dacă voiajul implică o dublă spațialitate – aici și altundeva –, obiectul, în spațiul meu privat, face să se ivească o dublă temporalitate: timpul vechi, al călătoriei, și cel prezent, al privirii. La intersectarea lor înflorește <floarea> tainică a spectacolelor pe care le port în mine, al căror unic purtător sunt eu, în inima Parisului. Mă uit la ceșcuța de cafea dibuită la un modest anticar din Turku, în Finlanda, și îmi amintesc de Anna Karenina lui Andriy Zholdak, dialogul din jurul cărții sale și titlul propus: Cu ochii în soare! Cartea a fost abandonată, spectacolul nu a circulat, dar ceșcuța din Turku, aidoma unei madlene improvizate, readuce la viață această trăire multiplă! Trăirea unui voiaj”.

Monica ANDRONESCU
(România)

Animatologia – un nou fenomen în cultura cinematografică.

Н.Г. Кривуля. Аниматология: эволюция мировых аниматографий. В 2-х томах, Москва, 2012

Animatologia: evoluția animațiilor universale – o lucrare fundamentală, semnată de Natalia Krivulea, doctor în studiul artelor, profesor universitar (VGIK), membru al Uniunii Cineaștilor și Uniunii Pictorilor din Rusia, se impune pregnant în cultura cinematografică. Ea este precedată de alte trei monografii nu mai puțin semnificative pentru filmologia rusă și universală: *Лабиринты анимации* (2002), *Ожившие тени волшебного фонаря* (2006), *В зеркале времени: анимация двух Америк* (2007) și de multiple articole științifice, publicate în țară și peste hotare. Cititorul autohton a avut posibilitatea să aprecieze valoarea cercetărilor științifice ale autoarei după articolul *Аудиовизуальная антропология: новый взгляд на анимацию* publicat în *Arta 2012*, precum și din capitolele proiectului de cercetare moldo-rus *Cultura audiovizuală* (2011). Fiind și un practician inspirat, în palmare-sul autoarei, se înscrie filmul *Un motan și jumătate* (2002, regie A. Hrjanovski) la care a semnat scenografia.

Respectivul studiu monografic impresionează prin complexitatea și pluridimensionalitatea investigațiilor, a conceptelor/aspectelor teoretice, sistematizate și teoretizate, cuprinzând întreaga evoluție a filmului de animație universal: de la peliculele lui Emile Reynaud până la recente experimente ale tehnologiilor digitale moderne.

Autoarea inițiază o nouă direcție de cercetare în filmologie – *animatologia* (de la anima – suflet, de la care provine și cuvântul animație, și logos – știință), definind-o drept știința care studiază animația, speciile ei, atitudinea față de realitate, legitățile apariției, disimularea și evoluția, interacțiunea cu viața socială, cu diversele genuri de artă și fenomene ale culturii, totalitatea problemelor destinate formelor și conținutului produsului animat. Deci, animatologia este știința despre animație, al cărei obiect de studiu înglobează filmul de animație în toată complexitatea sa: conceptul ideatic, tehnologiile și metodele de animare, mișcarea, teoriile. Animatologia



stabilește legități particulare și generale, caracteristice diverselor forme ale animației în ansamblu și funcționează ca un program de cercetare globală.

În lucrare sunt analizate producțiile animate universale, capitole întregi fiind dedicate particularităților de evoluție și dezvoltare a animației europene, americane și, desigur, ruse, cu referire la cele mai semnificative pelicule și regizori-animatori.

În volumul I este definit genul și sunt relevate originile, condițiile apariției și evoluției animației în contextul altor arte prin prisma social-istorică și a tehnologiilor și tehnicilor audiovizuale. Autoarea argumentează și analizează specificul și particularitățile principiilor de clasificare a producției animate din mai multe puncte de vedere: al tehnologiilor de producere (2D și 3D), al dominării mesajului narativ sau emoțional-expresiv, care presupune clasificarea animației în categoriile tradițională și experimentală. Din perspectiva funcției filmului de animație, autoarea diferențiază animația comercială (sau industrială), aplicată și necomercială (independentă sau de autor). O altă clasificare se face la nivel de ge-

nuri. În acest context, animația și-a extins hotarele, împrumutând și adaptând genuri din literatură (ca fabula, povestea, nuvela), din artele plastice (film-portret, film-placat etc.), din muzică (cântec, simfonie vizuală, operă etc.), din arta circului (schetci, pamflet) sau ale dansului (film-balet).

Filmologul N. Krivulea nu neglijează nici natura sintetică a filmului de animație, care tot mai des apelează la instrumentariul și limbajul altor arte audiovizuale. Așa cum majoritatea producției animate ține de formații sintetice, la acest nivel se pune în valoare sinteza animației cu filmul de ficțiune, non-ficțiune sau cu cel de popularizare a științei. Deși în acest caz a discerne unele specii concrete de filme este destul de dificil. Spre exemplu, filmele regizorului ceh Jan Svankmajer, prezintă o simbioză între imaginile jucate cu actori și cele animate, sunt plasate, de obicei, la categoria „film de animație”.

Analiza procesului de formare a animației ca artă independentă reprezintă o preocupare concludentă a autoarei. Astfel, un capitol aparte este destinat analizei concepțiilor artistice, condiționate atât de formele creației artistice, cât și de formele generale de gândire și receptare, caracteristice uneia sau altei perioade. N. Krivulea urmărește evoluția concepțiilor artistice, începând cu antichitatea, epoca Renașterii, epoca modernă etc., apelând la lucrările lui Oswald Spengler, Rene Descartes, Andre Bazin, G. Velifin, O. Krivtun și alții. Apoi punctează premisele culturale în formarea viziunilor artistice contemporane.

Totodată, cercetătoarea surprinde evoluția animației de la atracționul optic până la filmul de animație ca artă independentă, avându-i în vizor pe pionierii genului și filmele lor: Emile Reynaud (*Pauvre Pierrot și Autour d'une cabine*), Stuart Blackton (*The Haunted Hotel*), Emile Cohl (*Phantasmagorie*), Otto Mesmer. Experimentele acestor predecesori au prefigurat atât specificul și particularitățile filmului de animație, cât și tendințele de dezvoltare ulterioară.

Autoarea analizează cu multă minuțiozitate apariția și evoluția animațiilor naționale: americană, cele europene, rusă. Referindu-se la formarea animației europene, o prezintă din perspectiva proceselor socio-culturale și a evenimentelor istorice și o clasifică în patru etape (vezi p. 180).

Animația acestei perioade se definește prin două categorii de filme: cele tradiționale (din punc-

tu de vedere al animației ca domeniu al culturii de masă) și filmele avangardei europene. Ultimele sunt prezente, în special, prin operele avangardiștilor germani și francezi (apărute ca rezultat al mitologizării gândirii artistice), ce includ filmele expresioniste ale Lottei Reiniger (*The Adventures of Prince Achmed*) și Berthold Bartosch (*L'idee*), experimentele futuriste ale lui Arnaldo Gino, lucrările abstracte ale lui Leopold Survage, Viking Eggeling (*Symphonie Diagonale*), Hans Richter (*Rhythmus 21*), Walter Ruttmann (*Opus II*), Oskar Fischinger (*Studien*) și Len Lye (*Color Box*), opusurile dadaștilor Man Ray (*Le Retour a la Raison*), Marcel Duchamp (*Anemic Cinema*), Fernand Leger (*Le Ballet mecanique*) și Franses Picabia, de asemenea peliculele suprarealiste ale lui Luis Bunuel, Salvador Dali (*Câinele andalus*) și Alexei Alexieff (*Une Nuit sur la Mont Chauve*) (vezi p. 236-237). O atenție deosebită este acordată artei avandargiștilor din anii '20-'30 ai sec. XX, care au produs cele mai importante inovații în limbajul cinematografic.

Un loc aparte în lucrare îl ocupă animația rusă, particularitățile și evoluția filmului prin exponenții săi de vază precum: Vladislav Starevici, Nicolai Hodaev, Iurii Merculov, Zenon Komisarenko, Albert Ivanov, Ivan Ivanov-Vano ș.a.

În cel de-al doilea volum al lucrării se analizează tendințele principale ale animației din secolul al XX-lea, evidențiindu-se rolul proceselor de integrare ca factor determinant în dezvoltarea genului, precum și schimbarea conceptelor formale și stilistice pe parcursul veacului, apariția școlilor naționale de animație europene și evoluția lor până în prezent cu referire la cele mai semnificative nume de regizori și filme de animație, care au revoluționat genul, tematica și mijloacele artistico-stilistice. Sunt relevate transformările ce au loc în animație și în întreaga cultură audiovizuală odată cu apariția tehnologiilor digitale. Pe de o parte, noile tehnologii au produs un avânt în dezvoltarea filmului de animație, care, în ultimele decenii, s-a impus pe piața audiovizuală, ocupând locurile de frunte în topul popularității, dar și a celui de casă. Pe de altă parte, influența s-a manifestat prin apariția și dezvoltarea noilor tehnici și formate de animație, cum ar fi animația de calculator, 3D etc.

Animația și-a extins hotarele sale și în Internet. Lumea virtuală propune un univers specific, cel al

jocului în care îi prinde pe internauți în mregele sale, propunând concomitent și o nouă formă de cultură audiovizuală – net-animația. Aceste noi forme de animație au fost definite fie ca *digima* (combinația cuvintelor digital cinema), fie ca *Web fiction*, iar cunoscutul regizor David Lynch a propus noțiunea de *microcinema*. (vezi p. 301). Net-animația se caracterizează prin câteva forme și specii, reieșind din tehnologiile utilizate precum: gif-animație, flash-animație, 3D animație etc.

În prezent, animația și-a ocupat locul său inherent în cultura audiovizuală. Cuprinzând toate aspectele evoluției filmului de animație universal, lucrarea este una enciclopedică și deosebit de valoroasă pentru cei care studiază problemele animației – fie din punct de vedere istoric sau teoretic –, adică pentru cercetători, studenți și iubitori ai acestei fascinante arte cinematografice.

Autoarea s-a referit, însă, mai puțin la animația din fostele republici sovietice. Spre regret, nici un film al studioului *Moldova-film* n-a fost regăsit în impunătoarea filmografie a lucrării.

Natalia Krivulea posedă o vastă erudiție în domeniul artelor audiovizuale, fiind la curent cu evoluția diverselor curente artistice, ce au influențat inevitabil și filmul de animație. Conceptele teoretice pe care le promovează sunt susținute de lucrările specialiștilor din tot spațiul cinematografic. Impresionează bibliografia impunătoare în domeniul artelor, în general, și cea exhaustivă referitoare la filmul de animație.

Prin vastitatea și profunzimea problemelor, a aspectelor teoretice și practice lucrarea *Animatologia: evoluția animațiilor universale* rămâne a fi unul dintre cele mai serioase și fundamentale studii din domeniul cinematografiei.

Violeta TIPA

Aurelian Dănilă. Opera Moldovenească. Interpreți, roluri, spectacole. Chișinău: Institutul de Studii Enciclopedice, 2013, 292 p.

Opera națională a găsit în monografia prezentată o reflectare ilustră, atât sub raportul informațional, cât și sub cel al designului artistic merituos. Între coperte se regăsește un material de referință adunat cu mult drag și distribuit logic în trei capitole, pentru a facilita cititorului accesul la date documentare.

Capitolul I, numit „Biografii de creație”, prezintă, la prima vedere, o galerie amplă de nume de artiști ai Operei Naționale în toate ipostazele ei istorice: muzicieni și pictori-scenografi, regizori și maeștri de balet de la momentul fondării trupei până în ultima oră, de la nume notorii la debutanți, de la cele mai aclamate de public până la cele umbrite de negura uitării nemeritate. Alături de cei care luptă pentru rezistența scenei natale în circumstanțe diferite, urmărim itinerarul celor care ne reprezintă țara pe scenele prestigioase ale lumii. Fiecare este prezentat prin imagini, activitatea fiindu-i oglindită în palmaresul repertorial și în referințe bibliografice, cât e posibil de complete, din monografiile ale autorilor reputați în domeniu și din reflecțiile autorilor anonimi, din presa periodică a timpului și din arhive recent desigilate. Dublarea fiecărei litere-segment enciclopedic prin imagini scenice atractive denotă ingeniozitatea designerului și simpatia sinceră a autorului față de personajele cărții sale.

Același capitol ne pune la dispoziție și date referitoare la operele și baletele, concepute anume pentru Teatrul Moldovenesc de Operă și Balet. Sunt și numele membrilor grupului de creație, salvate de indiferența custodiei de informații, de la cuplul compozitor - dirijor până la echipă de montare, interpreți și bibliografie exhaustivă.

Și, între acestea, mai descoperim informații depline ce țin de scenele de ucenicie și de performanțe, studiourile și teatrul fiind prezentate în succinte schițe istorice, devenind și ele personaje vii ale acestui distins carnaval de talente.

Capitolul II, intitulat „Articole, recenzii, cro-



nici, consemnări”, alcătuit din spicuiuri din presă, colectate cu minuțiozitate, ne transportă cu ușurință din Chișinău la Stavropol, din Moscova la București, din Tokio la Berlin, din Sankt-Petersburg la Viena și din Drezda la Stockholm. La fel de imens este și spațiul temporar – din 1918 până în 2012 (cartea iese de sub tipar în 2013). Artiștii, la diverse etape ale carierei, lor sunt oglindiți în viziunile jurnaliștilor și muzicologilor, amatorilor și profesioniștilor, informațiile fiind traduse cu minuțiozitate din mai multe limbi străine.

Pentru publicul mai puțin versat în tainele artei scenice sonore este rezervat capitolul III, imaginile în alb-negru depășindu-le prin sugestivitate și dinamism pe cele în culori. Între acestea din urmă mai expresiv se impune *Ateh, sau revelațiile prințesei khazare* din baletul lui Ghenadie Ciobanu. Cu atât mai importante ne-au părut realizările scenografice ale tinerilor în spectacolele de operă. *Cocoșelul de aur*, surprins în prezentarea cântăreților, concurează prin expresivitatea jocului scenic cu o veche, dar seducătoare imagine de balet. Iar în *Elixirul dragostei*, montat cu forțe studentești,

coristele (în ultimele decenii ale perioade sovietice rămânând supărător de statice și încremenite pe scenă) par a fi înzestrate cu plasticitatea unor actrițe dramatice, grupurile și personajele capătă viață proprie, revigorând tradiția ilustrațiilor măștri ai teatrului, pentru care nu existau roluri auxiliare și scene de tranziție. Extinderea repertoriului este de asemenea reflectată în imagini color, care ne aduc fiori revelației premierelor din ultimii ani. Documentul vizual vine să ateste vitalitatea liricului chișinăuian ce supraviețuiește tuturor hărțuielilor timpului.

Anexele vizualizează partea documentară-academică a volumului, reflectând cu scrupulozi-

tate premierele „Operei basarabene” (1918 - 1921) și cele de pe scena Teatrului de Operă și Balet din Chișinău (1956 - 2012), la fel și itinerarul turneelor din ultimii 65 de ani. Perioada 1991 - 2012 demonstrează criza prin care trece teatrul anume în momentul în care trupa cucerește atenția melomanilor din Europa de Vest, răsfățați de spectacole de anvergură.

Monografia lui Aurelian Dănilă prezintă interes atât pentru viitorii cronicari și cercetători ai activității Operei Naționale din Republica Moldova, cât și pentru toți cei care susțin cu aplauze și căldură sufletească munca spinoasă a autorilor și realizatorilor spectacolului de operă.

Elena NAGACEVSCHI

LISTA COLABORATORILOR

- ANDRONESCU Monica, teatrolog, doctor în studii teatrale, revista de teatru yorick.ro și Editura Nemira, România, e-mail: andromonica@yahoo.com
- AXIONOVA Nadejda, culturolog, doctorandă, Institutul Patrimoniului Cultural al AȘM, e-mail: n_axionova@mail.ru
- BADRAJAN Svetlana, muzicolog, doctor în studiul artelor, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, Moldova, e-mail: sbadrajan@yahoo.com
- BANU George, teatrolog, doctor în studiul artelor, Institutul de Studii teatrale Sorbonne Nouvelle-Paris 3, Franța, e-mail: banu.georges@gmail.com
- BARRIENTOS David, clarinetist, doctor în arte, Texas Tech University, SUA, e-mail: dbarrientos75@hotmail.com
- BOHANȚOV Alexandru, filmolog, doctor în studiul artelor, Institutul Patrimoniului Cultural al AȘM, e-mail: bohantsov@gmail.com
- CHISELIȚĂ Vasile, muzicolog, doctor în studiul artelor, Institutul Patrimoniului Cultural al AȘM, e-mail: chisvas@yahoo.com
- CURCĂ Rusanda, teatrolog, secretar literar la Teatrul „E. Ionesco”, Moldova, e-mail: aliescu90@yahoo.com
- DĂNILĂ Aurelian, muzicolog, doctor habilitat în studiul artelor, Institutul Patrimoniului Cultural al AȘM, e-mail: aurelian340@yahoo.com
- GALAIICU Violina, muzicolog, doctor în studiul artelor, Institutul Patrimoniului Cultural al AȘM, e-mail: violinagalaicu@yahoo.com
- GARUSOVA Olga, teatrolog, Institutul Patrimoniului Cultural al AȘM, e-mail: garusovaolga@mail.ru
- GHILAȘ Ana, filolog, doctor în filologie, Universitatea de Stat din Moldova, e-mail: ana_ghilas@yahoo.com
- GHILAȘ Victor, muzicolog, doctor habilitat în studiul artelor, Institutul Patrimoniului Cultural al AȘM, e-mail: ghilasvictor@yahoo.com
- IACHIM Irina, masterandă, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, Moldova, e-mail: irinaiachim@yahoo.com
- KHALIL-BUTUCIOC Dorina, teatrolog, doctorandă, Institutul Patrimoniului Cultural al AȘM, e-mail: b_dory2000@yahoo.com
- KHETAGURI Levan, teatrolog, doctor în studiul artelor, Arts Research Institute of Ilia State University, Georgia, e-mail: lkhetaguri@hotmail.com
- KISE Lyudmila, muzicolog, compozitor, doctor în arte, Texas Tech University, SUA, e-mail: lyudmila.kise@gmail.com
- KRIVULEA Natalia, filmolog, doctor în studiul artelor, VGIK, Rusia.
- MEREUȚĂ Vera, prof. univ., Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, Moldova.
- NAGACEVSCHI Elena, muzicolog, doctor în studiul artelor, Institutul Patrimoniului Cultural al AȘM, e-mail: elena.theory@hotmail.com
- OLĂRESCU Dumitru, filmolog, doctor în studiul artelor, Institutul Patrimoniului Cultural al AȘM.
- PARFENTIEV Boris, doctor în sociologie, Institutul Patrimoniului Cultural al AȘM, e-mail: bparfentiev@yahoo.com
- PLĂMĂDEALĂ Ana-Maria, filmolog, doctor habilitat în studiul artelor, Institutul Patrimoniului Cultural al AȘM, e-mail: anamaria.plamadeala@yahoo.com
- POIATĂ Mihai, filmolog, Institutul Patrimoniului Cultural al AȘM, e-mail: mspoiata@yahoo.com
- RĂU Alexe, doctor în filosofie, director-general al Bibliotecii Naționale a Republicii Moldova, e-mail: alexe_rau@yahoo.com
- REABOȘAPCA Ludmila, pianistă, doctor în studiul artelor, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, Moldova, e-mail: eplugarev@mail.ru
- ROȘCA Angelina, teatrolog, doctor în studiul artelor, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, Moldova, e-mail: angelina.rosca@gmail.com
- ROTARU Parascovia, muzicolog, doctor în studiul artelor, Institutul Patrimoniului Cultural al AȘM, e-mail: parascoviarotaru@yahoo.com
- TCACENCO Victoria, muzicolog, doctor în studiul artelor, Institutul Patrimoniului Cultural al AȘM, e-mail: amptap2003@yahoo.com
- TIPA Violeta, filmolog, doctor în studiul artelor, Institutul Patrimoniului Cultural al AȘM, e-mail: violeta_tipa@yahoo.com

CĂTRE AUTORI

Revista „**ARTA. Seria arte audiovizuale. Muzică. Teatru. Cinema**” este o publicație științifică editată de Centrul Studiul Artelor al Institutului Patrimoniului Cultural al Academiei de Științe a Moldovei. Revista înglobează rezultatele cercetărilor științifice naționale și internaționale în domeniul artelor audiovizuale: muzică, teatru, cinema. În revistă se publică studii, articole cu caracter teoretic și istoric, omagieri și comemorări, portrete de creație, recenzii și prezențări de carte, cronici ale vieții culturale etc.

Colegiul de redacție este deschis pentru colaborarea cu specialiștii din domeniul studiul artelor din țară și de peste hotare, așteptând materiale inedite ce oferă oportunități semnificative pentru analiză și includere în circuitul științific universal a concepțiilor, ipozelor și informațiilor noi despre arta audiovizuală.

Termenul limită de prezentare a materialelor pentru publicare în revista Institutului Patrimoniului Cultural este 1 aprilie.

Materialele vor fi expediate pe poșta electronică anamaria.plamadeala@yahoo.com și la adresa: Chișinău, bd. Ștefan acela Mare 1, Institutul Patrimoniului Cultural, Centrul Studiul Artelor, bir. 427.

Colegiul de redacție își revendică dreptul de a respinge materialele ce nu corespund profilului și nivelului științific al revistei și normelor tehnice de publicare, cât și pe cele publicate anterior sub diferite forme în alte reviste sau cărți.

Materialele sunt acceptate spre publicare în limbile română, engleză, franceză și rusă. Volumul articolului nu va depăși 1,0 c.a. (40 000 semne), inclusiv bibliografia, rezumatele și anexele. Textele vor fi prezentate în varianta electronică și imprimare pe hârtie, redactate în programul Word / Microsoft Office, font Times New Roman, mărimea 14 pt (excepție caracterele speciale – chirilice, grecești, slave etc.), space 1,5 lines, stânga – 3,0 cm; dreapta – 1,5 cm; sus-joc – 2,5 cm, cu paragrafele de 1 cm. Bibliografia, notele sau lista documentelor citate vor fi plasate la sfârșitul studiului (*endnote*) cu mărimea fontului de 10 pt.

Imaginile, tabelele, graficele se prezintă separat, în format JPG, TIFF, la o rezoluție minimă de 360 dpi, însoțite de legende corespunzătoare și de indicarea sursei de proveniență.

Manuscrisele vor fi însoțite de rezumate (150 - 300 cuvinte – o jumătate de pagină) în limbile română, engleză, rusă, inclusiv cu traducerea titlului lucrării, și de 5-10 cuvinte-cheie referitoare la

subiectul studiului. Toate vor fi redactate tehnic la TNR 12, space 1,0.

Materialele vor fi însoțite de referințe succinte și actualizate despre autor: gradul științific, funcția, instituția unde activează, adresa acesteia, un număr de telefon și o adresă de email.

La prezentarea materialului fiecare autor va semna în mod obligatoriu o declarație de răspundere privind materialul propus spre publicare.

Referințele bibliografice se vor conforma modelului MLA, care poate fi accesat la adresa: http://www.library.ualberta.ca/guides_fr/mla/index.cfm

Exemple de referințe MLA

(*Modern Language Association*):

- **Cărți:** Petrescu, Camil. *Comentarii și delimitări în teatru*. Ediție, studiu introductiv și note de Florica Ichim. București: Minerva, 1983, p. .

- **Publicații periodice:** Miagkova, Irina. *Studioul „Moldova-film”, dar și filmul moldovenesc*. In: *Literatura și arta*, Nr. 51, 18 octombrie 1988, pp..

- **Referințe la documente electronice:** Lu-signon, Guy. *La maternelle à temps plein, un regard rétrospectif*. In: *Vie pédagogique* 135 (aprilie - mai 2005): 55-56. *Repère*. University of Alberta Libraries. 30 noiembrie 2005 <http://www.library.ualberta.ca/databases_fr/databaseinfo/index.cfm?ID=294>. (citată 10.02.2010).

- **Filme / înregistrări video:** *Trouver Nemo*. Dir. Andrew Stanton et Lee Unkrich. Avec Nemo, Dory et Marlin. Walt Disney Home Video, 2003.

MODEL DE REDACTARE A TEXTULUI:

_____ Numele autorului

_____ Titlul

_____ Rezumatele

_____ Cuvintele-cheie

_____ Textul articolului

Politica editorială cu privire la etica publicațiilor științifice în Revista „ARTA”, seria „Arte vizuale” și „Arte Audiovizuale”

Revista „ARTA”, unica publicație științifică în domeniul artelor din Republica Moldova, urmează politica eticii internaționale a publicațiilor științifice care vizează lupta împotriva contrafacerii și lipsei de onestitate științifică, prevăzute de Codul Eticii Editoriale COPE (Committee on Publication Ethics). Etica profesională contribuie la menținerea calității științifice înalte a manuscriselor prezentate spre analiză colegiului de redacție al revistei și a responsabilității față de cititori. Colegiul de redacție al revistei „ARTA” atenționează asupra inadmisibilității prezenței în manuscrise a diverselor forme de plagiat, fals, fraudă, repetare (de exemplu, prezentarea pentru revistă a materialelor publicate anterior), a nerespectării dreptului de autor și a altor abateri științifice, care nu corespund politicii eticii publicațiilor științifice și afectează credibilitatea științifică a materialelor publicate.

Lucrările care nu corespund normelor politicii editoriale a Eticii Științifice nu vor fi acceptate.

The editorial politic of scientific publication’s ethic of the Scientific Magazine „ARTA”, compartments „Visual Arts” and „Audiovisual Arts”

The **Scientific Magazine „ARTA”**, the unique publication in the Republic of Moldova dedicated to the various aspects of the arts studies, follows the policy of the ethic in scientific publications according to the Code of Editorial Ethic proposed by the Committee on Publication Ethics (COPE), in order to prevent scientific misconduct, to maintain the scientific quality of the manuscripts submitted to the editorial board assuming its responsibility to readers, and to meet the needs of readers and authors. The editorial board of the journal „ARTA”, regards as unacceptable the various forms of plagiarism, forgery, fraud, repeated (i.e. submission of previously published material to the journal), the violation of the principles of authorship, and other forms of scientific misconduct that do not correspond to the policy of ethics in scientific publications and damage the scientific credibility of the material in submitted manuscripts.

Manuscripts that do not meet the principles of editorial politics of the scientific ethic will be rejected.

Издательская политика в сфере этических принципов научных публикаций в журнале „ARTA”, серия «Визуальные искусства» и «Аудиовизуальные искусства»

Журнал „ARTA”, единственная научная публикация в Республике Молдова посвященная проблемам искусства, придерживается общепризнанных этических норм в сфере научных публикаций, направленных на борьбу с научной фальсификацией и недобросовестностью, изложенных в Кодексе редакционной этики COPE (Committee on Publication Ethics). Соблюдение профессиональной этики способствует поддержанию высокого научного качества предложенных на рассмотрение редакционной коллегии журнала рукописей и повышению ответственности перед читательской аудиторией. Редакционная коллегия журнала „ARTA” обращает внимание на недопустимость наличия в рукописях различных форм плагиата, подлога, фальсификаций, повторных (то есть подачи в журнал материалов, ранее уже опубликованных), несоблюдения принципов авторства и иных форм научной недобросовестности, которые наносят весомый урон уровню и достоверности публикуемого материала.

Рукописи, несоответствующие нормам этики научной публикации, будут отклоняться.