

MINISTERUL CULTURII AL REPUBLICII MOLDOVA
ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE



ISSN 2345-1408
E-ISSN 2345-1831
Tipul B

STUDIUL ARTELOR ȘI CULTUROLOGIE: ISTORIE, TEORIE, PRACTICĂ

Nr. 1 (44), 2023



Chișinău

ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE
REPUBLICA MOLDOVA

MINISTERUL CULTURII AL REPUBLICII MOLDOVA
ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE



ISSN 2345-1408
E-ISSN 2345-1831

Tipul B

STUDIUL ARTELOR ȘI CULTUROLOGIE: ISTORIE, TEORIE, PRACTICĂ

Nr. 1 (44), 2023

NOTOGRAF PRIM

CHIȘINĂU, 2023

Revistă științifică, tipul B

COLEGIUL DE REDACȚIE

Redactor-șef: Victoria MELNIC, dr. în studiul artelor, prof. univ., Maestru în Artă, rector, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice (AMTAP)

Redactor responsabil: Tatiana COMENDANT, dr. în sociologie, conf. univ., prorector activitate științifică și de creație, AMTAP

Redactor coordonator: Rodica AVASILOAIE, director al Bibliotecii AMTAP

Redactor responsabil Artă muzicală: Svetlana BADRAJAN, dr. în studiul artelor, prof. univ., Maestru în Artă, AMTAP

Redactor responsabil Artă teatrală, coregrafică și multimedia: Ana GHILAȘ, dr. în filologie, conf. univ., AMTAP

Redactor responsabil Arte plastice, decorative și design: Eleonora FLOREA, dr. în studiul artelor, prof. univ., AMTAP

Redactor responsabil Științe socio-umanistice și culturologie: Ludmila LAZAREV, dr. în istorie, conf. univ., AMTAP

MEMBRI:

Viorel MUNTEANU, dr., prof. univ., Universitatea Națională de Arte *George Enescu*, Iași, România

Gheorghe MUSTEA, prof. univ., membru titular al Academiei de Științe a Moldovei, Artist al Poporului, Republica Moldova

Victor MORARU, dr. hab., prof. univ., membru corespondent al Academiei de Științe a Moldovei

Miloš MISTRİK, dr. hab., prof. univ., membru al Academiei de Științe a Slovaciei, Institutul de Teatru și Film, Bratislava, Slovacia

Atena Elena SIMIONESCU, dr., prof. univ., Universitatea Națională de Arte *George Enescu*, Iași, România

Miruna RUNCAN, dr., prof. univ., Universitatea *Babeș-Bolyai*, Cluj-Napoca, România

Elena CHIRCEV, dr. hab., prof. univ., Academia de Muzică *Gheorghe Dima*, Cluj-Napoca, România

Andriej MOSKWIN, dr. hab., conf. univ., Universitatea din Varșovia, Polonia

Veronica DEMENESCU, dr. hab., prof. univ., Universitatea *Aurel Vlaicu*, Arad, România

Tatiana BEREZOVICOVA, dr., prof. univ., Maestru în Artă, AMTAP, Republica Moldova

Ludmila BRANIȘTE, dr., conf. univ., Universitatea *Alexandru Ioan Cuza*, Iași, România

Angelina ROȘCA-ICHIM, dr., prof. univ., Maestru în Artă, AMTAP, Republica Moldova

Redactori literari: Galina BUDEANU, membru al Uniunii Artiștilor Plastici

Eugenia BANARU, conf. univ., AMTAP

Design: Ion JABINSCHI, prodecan, AMTAP, membru al Uniunii Artiștilor Plastici

Asistență computerizată: Rodica AVASILOAIE, director al Bibliotecii AMTAP

Tehnoredactare: Dragomir ȘARBAN

Articolele științifice sunt recenzate și recomandate spre publicare de Consiliul Științific al AMTAP

ISSN 2345-1408

E-ISSN 2345-1831

© Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

Tiraj: 200 ex.

CUPRINS

Artă muzicală

Musical art

SVETLANA BADRAJAN

REFLECȚII MUZICOLOGICE ASUPRA UNEI EXPOZIȚII DE CERAMICĂ

MUSICOLOGICAL REFLECTIONS ON A CERAMICS EXHIBITION7

NATALIA SVYRYDENKO

FORMATION OF THE GENRE OF CLAVIER SONATA IN AUSTRIA: SONATAS BY LEOPOLD KOZELUCH (FROM THE MUSIC COLLECTION OF THE RAZUMOVSKYS)

FORMAREA GENULUI SONATEI PENTRU CLAVECIN ÎN AUSTRIA: SONATE DE LEOPOLD KOZELUCH (DIN COLEȚIA DE NOTE A FAMILIEI RAZUMOVSKY) 12

DANIELA TROCINEL

ȘASE MINIATURI PENTRU VIOARĂ ȘI PIAN DE ALEXANDR MULEAR: REPERE ANALITICE

SIX MINIATURES FOR VIOLIN AND PIANO BY A. MULEAR: ANALYTICAL REFERENCES. . . . 17

OLGA OLEKSIUK

PROLEGOMENA ABOUT THE CLUSTER-NETWORK MODEL ORGANIZATION OF THE EDUCATIONAL SYSTEM IN MUSICAL ACADEMIES OF UKRAINE

PROLEGOMENE ASUPRA MODELULUI CLUSTER-REȚEA DE ORGANIZARE A SISTEMULUI EDUCAȚIONAL ÎN ACADEMIILE DE MUZICĂ DIN UCRAINA..... 23

ALEXANDR VITIUC

**ФОРМИРОВАНИЕ МЕДИАТОРНОЙ ТЕХНИКИ НА БАС-ГИТАРЕ:
НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ**

DEZVOLTAREA TEHNICII DE INTERPRETARE CU MEDIATOR LA CHITARĂ BAS:
UNELE ASPECTE

FORMATION OF THE MEDIATOR TECHNIQUE ON THE BASS GUITAR: SOME ASPECTS 26

Artă teatrală, coregrafică și multimedia

Theater, choreographic arts and multimedia

SVETLANA TÂRȚĂU

REFLECȚII ASUPRA UNOR ASPECTE DEFINITORII ALE MONOLOGULUI DRAMATIC

REFLECTIONS ON SOME DEFINING ASPECTS OF THE DRAMATIC MONOLOGUE 31

CONSTANTIN ȘCHIOPU

**VALORI ALE UNITĂȚII DE CONȘTIINȚĂ NAȚIONALĂ ÎN REPUBLICA MOLDOVA:
MANIFESTĂRI ACTUALE**

VALUES OF THE UNITY OF NATIONAL CONSCIOUSNESS
IN THE REPUBLIC OF MOLDOVA: CURRENT MANIFESTATIONS 36

CAROLINA MOGA**INFLUENȚA EXERCITIILOR ACROBATICE ASUPRA FORMĂRII PROFESIONALE A STUDENȚILOR ÎN DOMENIUL ARTEI COREGRAFICE**

THE INFLUENCE OF ACROBATIC EXERCISES ON THE PROFESSIONAL TRAINING OF STUDENTS IN THE FIELD OF CHOREOGRAPHIC ART 43

VIOLETA TIPA**OPERA LUI ION CREANGĂ ÎN VIZIUNEA REGIZORULUI ION POPESCU-GOPO**

ION CREANGĂ'S CREATION IN THE VISION OF DIRECTOR ION POPESCU-GOPO..... 48

ELEONORA VARNACOVA**TRANSFORMAREA ȘI INTERPRETAREA IMAGINII****LUI CARMEN ÎN COREGRAFIA SPORTIVĂ CONTEMPORANĂ**

THE TRANSFORMATION AND INTERPRETATION OF CARMEN'S IMAGE IN CONTEMPORARY SPORTS CHOREOGRAPHY..... 54

Arte plastice, decorative și design

Fine, decorative arts and design

ANA MARIAN**IMPORTANȚA CONSTRUCȚIILOR ANATOMICE ÎN CREAȚIA SCULPTORILOR ANIMALIȘTI NAUM EPELBAUM, NICOLAE GABZULIN ȘI VLADISLAV ȘEVCENCO**

THE IMPORTANCE OF ANATOMICAL CONSTRUCTIONS IN THE CREATIVE ACTIVITY OF THE SCULPTORS ANIMALISTS NAUM EPELBAUM, NIKOLAI GABZULIN AND VLADISLAV SHEVCHENKO 59

OXANA DIACONU-CATAN**VALOAREA LITOGRAFIEI ÎN CREAȚIA ARTISTICĂ**

THE VALUE OF LITHOGRAPHY IN ARTISTIC CREATION 66

ALIONA TIMUȚA**РАЗВИТИЕ ТРАДИЦИОННЫХ И ЭЛЕКТРОННЫХ ФОРМ КНИГИ В КОНТЕКСТЕ ИННОВАЦИОННЫХ ТЕХНОЛОГИЙ**

DEZVOLTAREA FORMELOR TRADIȚIONALE ȘI ELECTRONICE DE CARTE ÎN CONTEXTUL TEHNOLOGIILOR INOVATOARE

THE DEVELOPMENT OF TRADITIONAL AND ELECTRONIC FORMS OF THE BOOK IN THE CONTEXT OF INNOVATIVE TECHNOLOGIES 74

ELENA MADAN**ELEMENTELE ARTISTICE ALE MOBILIERULUI TRADIȚIONAL ȘI INTEGRAREA LOR ÎN DESIGNUL MODERN**

ARTISTIC ELEMENTS OF TRADITIONAL FURNITURE AND THEIR INTEGRATION INTO MODERN DESIGN..... 79

Științe socio-umanistice și culturologie
Socio-humanistic sciences and culturology

LUDMILA LAZAREV

CULTURA CA INSTRUMENT DE CONSOLIDARE A IDENTITĂȚII EUROPENE
CULTURE AS A TOOL FOR STRENGTHENING EUROPEAN IDENTITY..... 85

MARICA DUMITRASCO

**THEORETICAL APPROACHES TO THE IMPACT OF CULTURE ON THE ECONOMY
THROUGH THE PRISM OF THE EUROPEAN COURSE OF THE COUNTRIES' DEVELOPMENT**
ABORDĂRI TEORETICE ALE IMPACTULUI CULTURII ASUPRA ECONOMIEI PRIN PRISMA
PARCURSULUI EUROPEAN DE DEZVOLTARE A ȚĂRILOR 94

ANDREI PROHIN

**PLUGARUL ȘI SUFERINȚA PĂMÂNTULUI –
EXEGEZA UNUI MOTIV FOLCLORIC ROMÂNESC**
THE PLOUGHMAN AND THE PAIN OF THE SOIL –
THE EXEGESIS OF A ROMANIAN FOLKLORIC MOTIF 98

IULIAN CĂTĂLIN DĂNILĂ

**IDENTITATE NAȚIONALĂ PRIN CULTURĂ ÎN REVISTA ÎNSEMNĂRI IEȘENE. STUDIU DE
CAZ**
NATIONAL IDENTITY THROUGH CULTURE IN THE ÎNSEMNĂRI IEȘENE [NOTES FROM
JASSY] MAGAZINE. A CASE STUDY 103

TETIANA UVAROVA, OKSANA GOSTEVA, SVITLANA POHASIY

**THE METHODOLOGY OF CULTURAL STUDIES: NOMADOLOGY AND THE NON-LINEAR
BENG OF MAN**
METODOLOGIA STUDIILOR CULTURALE: NOMADOLOGIE ȘI
FIINȚA NELINEARĂ A OMULUI 111

MARINELA RUSU

FEMINISMUL ÎN ARTA CONTEMPORANĂ – PREJUDECĂȚI ȘI DISCRIMINARE
FEMINISM IN CONTEMPORARY ART – PREJUDICE AND DISCRIMINATION 122

ARTĂ MUZICALĂ MUSICAL ART

REFLECȚII MUZICOLOGICE ASUPRA UNEI EXPOZIȚII DE CERAMICĂ

MUSICOLOGICAL REFLECTIONS ON A CERAMICS EXHIBITION

SVETLANA BADRAJAN¹,

doctor în studiul artelor, profesor universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0000-0002-3842-9676>

CZU 78.01:73

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2023.1.01>

Istoria muzicii cunoaște multiple creații inspirate din opere de artă plastică, expoziții, tendințe afirmate inițial în pictură. Textura muzicală reflectă nuanțele de culori, unduiri ale sculpturilor, idei și concepții. La fel și în diferite tablouri sau sculpturi vom descoperi imagini legate nemijlocit de domeniul muzicii: subiecte, instrumente muzicale, personalități ș.a. O expoziție de ceramică, care sugerează prin tematică și ideile promovate, prin legăturile subtile între artele plastice și muzică, fie de natură academică, fie populară, creează reflecții muzicologice și asocieri genuine, este cea prezentată recent (27 ianuarie–26 februarie, 2023) de artistul plastic Oleg Dobrovolschi, cu genericul Între cer și pământ.

Cuvinte-cheie: arte plastice, idei, subiecte, genuri, muzică, expoziție de ceramică, reflecții muzicologice

*The history of music knows multiple creations inspired by works of plastic art, exhibitions, tendencies initially asserted in painting. The musical texture reflects the shades of colors, undulations of the sculptures, ideas and conceptions. Similarly, in various paintings or sculptures we will discover images directly related to the field of music: subjects, musical instruments, personalities, etc. An exhibition of ceramics, which suggests through the theme and the ideas promoted, through the subtle links between the visual arts and music, whether of an academic or popular nature, creates musicological reflections and genuine associations, is the one recently presented (January 27 – February 26, 2023) by plastic artist Oleg Dobrovolschi with the title *Between Heaven and Earth*.*

Keywords: plastic arts, ideas, subjects, genres, music, ceramics exhibition, musicological reflections

Introducere

Muzica și artele plastice dintotdeauna s-au aflat într-o conexiune profundă la nivelul imaginarului și spiritualului, oferind teren fertil pentru nașterea capodoperelor, operelor de mare valoare artistică. Nuanțele de culoare pot fi asociate cu notele muzicale plasate pe o pânză. Uneori există un singur pas între o pictură și o lucrare muzicală și invers, pentru a fi declanșată imaginația creativă. Istoria muzicii ne oferă multiple exemple de creații inspirate din opere de artă plastică, din expoziții. Curente artistice, precum impresionismul, au fost preluate în arta muzicală din pictură. La fel și în diferite tablouri sau sculpturi vom descoperi imagini, elemente legate nemijlocit de domeniul muzicii: subiecte, instrumente muzicale, personalități ș.a.

¹ E-mail: svetlana.badrajan@amtap.md

Creății muzicale inspirate din lucrările de artă plastică

Vom găsi în literatura muzicală universală lucrări, care au fost scrise sub impresia unor picturi celebre. Aducem câteva exemple. Compozitorul german Paul Hindemith (1895-1963) surprinde un ecou al propriului destin în lucrarea lui Matthias Grünewald (1470-1528) *Retail de altar de la Isenheim*¹. În anul 1935, Paul Hindemith, îngrijorat de ascensiunea nazismului, a compus o simfonie cu titlul *Mathis der Maler (Mathis pictorul)* în amintirea maestrului Matthias Grünewald și a capodoperei sale [1]. Regimul nazist a interzis interpretarea lucrării, ceea ce nu l-a oprit pe muzician să o prezinte la Zurich, în anul 1938.

Henri Dutilleux (1916-2013) scrie în anul 1978 creația pentru orchestră *Timbruri, spațiu, mișcare (Timbres, espace, mouvement)* sau *Noaptea înstelată (La Nuit Étoilée)* – o odă lucrării plastice *Noaptea înstelată* a maestrului olandez Vincent Van Gogh (1853-1890)². Henri Dutilleux compune opusul „în timp ce pictorul locuia în azilul mănăstirii Saint-Paul-de-Mausole, din Provence. Din acest cer luminat de stele în flăcări care par să se învârtă, Dutilleux reușește să transcrie «efectul viraj aproape cosmic care iese din el»” [2].

Dansul macabru din ciclul de fresce *Triumful și dansul morții*, pictate de maestrul italian Giacomo Borlone de Burchis (1420?-1487?)³, devine impuls creator al lucrării *La Danse Macabre* de Camille Saint-Saëns (1835-1921) Tema generală a picturii *Dansul macabru* este moartea în reprezentarea clasică medievală sau un dans macabru, un triumf al Morții și o întâlnire a celor vii cu cei morți, iar creația compozitorului Camille Saint-Saëns vine să ne amintească inevitabilul, omul nu este veșnic [3].

Lucrările artistului plastice Viktor Hartmann (1834-1873) sunt incluse în multe galerii de artă. El este cunoscut și prin design de scenă, cum ar fi pentru opera *Ruslan și Ludmila* de Mihail Glinka (1804-1857). Munca lui Viktor Hartmann a fost reflectată în muzică de prietenul său, compozitorul rus Modest Musorgski (1839-1881), în lucrările pentru pian din suita *Tablouri dintr-o expoziție*⁴.

Progresul lui Rake este o operă în trei acte scrisă de Igor Stravinsky (1882-1971), compozitor, pianist și dirijor rus [4], fiind inspirată din opt picturi ale artistului plastic William Hogarth (1697-1764). În anul 1947, Igor Stravinsky a vizitat Institutul de Artă din Chicago, unde au fost expuse o serie de gravuri din secolul al XVIII-lea. A fost impresionat de picturile lui William Hogarth cu titlul *The Rake's Progress*⁵, care i-au sugerat imediat o succesiune de scene de operă. Din primii ani când s-a stabilit în Statele Unite, Igor Stravinsky se gândea să compună o operă pe un text în limba engleză, iar această expoziție a constituit un impuls în a scrie lucrarea. Premiera a avut loc în anul 1951 la Veneția. Astăzi *Progresul lui Rake* este una dintre cele mai apreciate și reprezentate lucrări ale lui Igor Stravinsky [5].

Curențe artistice apărute inițial în pictură au avut reflecții majore în muzică. Numim în acest sens impresionismul și lucrarea lui Claude Monet *Impression, soleil levant*, iar printre compozitorii ce au promovat acest curent se numără Claude Debussy (1862-1918), care în anul 1894 scrie *Prélude à l'après-midi d'un faune (Preludiu la După-amiază unui faun)* după Stéphane Mallarmé – prima lucrare autentic impresionistă.

Cântecele pop-rock au fost inspirate din tablouri celebre. Cântecele formației *Peter Bjorn and John* – *Blue Period Picasso* este o abordare originală a celebrei perioade albastre a lui Pablo Picasso [6]⁶. *Perioada albastră* este un „termen folosit pentru a defini lucrările pictorului spaniol Pablo Picasso când, între 1901 și 1904, a pictat esențial monocromatic în nuanțe de albastru și albastru-verde. Aceste lucrări sumbre sunt acum unele dintre cele mai populare lucrări ale sale, deși a avut dificultăți în a

1 [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Isenheim_Altar_\(Colmar\)_jm01221_deriv.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Isenheim_Altar_(Colmar)_jm01221_deriv.jpg).

2 <https://www.astrele.ro/2020/07/27/nasterea-unei-capodopere-noapte-instelata-de-vincent-van-gogh/>.

3 <https://www.atlasobscura.com/places/the-triumph-of-death-clusone-italy>.

4 <https://www.clubuldecultura.ro/tablouri-intr-o-expozitie-de-modest-mussorgski/>.

5 <https://www.khanacademy.org/humanities/renaissance-reformation/britain-18c/britain-ageof-revolution/a/hogarth-a-rakes-progress>.

6 https://en.wikipedia.org/wiki/Picasso%27s_Blue_Period.

le vinde la acea vreme”[7]. Sau piesa lui Tori Amos *16 Shades of Blue* [8] este inspirată de un tablou de Paul Cezanne *La Pendule noire* (1869-1870)¹, în care pictorul francez a folosit cel puțin 16 tonuri de albastru. Amos a scris piesa „la un an după ce l-a descoperit pe Cezanne și povestește cum, din întâmplare, s-a uitat printr-un album de artă, iar când a ajuns la fotografia tabloului, muzica a pornit în mintea sa”[7]. De asemenea, aici putem menționa și piesa *Big Eyes* în interpretarea artistei Lana Del Rey. Cântecele face parte din coloana sonoră a filmului *Big Eyes* al lui Tim Burton, inspirat din viața Margaretei Keane², care a pictat cu preponderență copii cu ochi mari. Picturile ei din anii 1950-1960 au fost vândute sub numele soțului ei de atunci, Walter [7].

Universul muzical în opere de artă plastică

Pictori renumiți s-au lăsat inspirați de muzică, un limbaj universal, ce trece dincolo de granițe și de veacuri. Motivele muzicale sunt prezente adesea în lucrările religioase, acestea reprezentând, de cele mai multe ori, armonia cerească. Spre exemplu, Pedro Campaña (1503-1586) – *Triumful Fecioarei înconjurată de îngeri*³. Pictura renaștivistă ne-o înfățișează pe Fecioara Maria ținându-l în brațe pe Iisus. Ea este înconjurată de patru îngeri, doi dintre ei au în mâini câte un instrument: o harpă și o vioară.

Portretele multor muzicieni au fost pictate nu numai la comandă, dar și din respect, admirație pentru aceștia. Spre exemplu, mai puțin cunoscut poate fi considerat portretul cântărețului Carlo Broschi, numit Farinelli, din secolul al XVIII-lea, creat de diferiți maeștri, cum ar fi cel al lui Jacopo Amigoni (1682-1752)⁴. Într-un decor arhitectural grandios, celebrul cântăreț este reprezentat la scară naturală, încununat cu lauri de Euterpe. Personajul feminin înaripat din fundal o simbolizează pe Faïma, o zeiță greacă, ce personifică recunoașterea publică, iar bustul zeului Apollo și ghirlanda de flori se numără printre elementele, care reflectă autoritatea artistică a lui Farinelli. Autorul lucrării „este unul dintre cei mai importanți reprezentanți ai picturii rococo în Europa. Acesta l-a întâlnit personal pe Farinelli și a realizat o suită de portrete”[9]. Același personaj este reprezentat de Corrado Giaquinto, aproximativ în anul 1753.

Creată în bronz, în anul 1914, sculptura *Centaur murind* de Émile-Antoine Bourdelle (1861-1929)⁵ simbolizează destinul nefericit al unui artist care se luptă cu propria existență și moare cu lira în brațe, reprezentând idealul spre care acesta tindea. Este o lucrare „melancolică despre moartea artistului în care lumea nu mai crede, realizată de Émile-Antoine Bourdelle. Considerat unul dintre cei mai importanți sculptori moderni francezi, Bourdelle și-a făcut ucenicia în atelierul lui Auguste Rodin, a cărui influență este vizibilă în lucrările din tinerețe”[9].

Pot fi aduse încă multe astfel de exemple pe care le întâlnim în istoria muzicii și a artelor plastice, șirul poate continua. Genurile de artă s-au aflat și se află în permanentă interacțiune, fie aceasta se produce conștient, fie inconștient, rezultatul, după cum ne demonstrează istoria poate fi spectaculos, uluitor.

Lucrări din expoziția de ceramică *Între cer și pământ* a lui Oleg Dobrovolschi în viziune muzicologică

Ne-a impresionat expoziția personală de ceramică cu genericul *Între cer și pământ* a artistului plastic Oleg Dobrovolschi, expusă, recent, în perioada 27 ianuarie – 26 februarie, în incinta Muzeului de Artă din Chișinău. O expoziție captivantă și fascinantă, care a produs vibrații profunde în sufletul

1 <https://www.societe-cezanne.fr/2017/01/18/la-pendule-noire-1869-1870-r136-fwn708/>.

2 <https://edition.cnn.com/style/article/margaret-keane-obit/index.html>.

3 <https://www.facebook.com/MuzeulNationalDeArtaAlRomaniei/posts/3061514940576129/>.

4 <https://www.facebook.com/MuzeulNationalDeArtaAlRomaniei/photos/prima-oprire-de-pe-traseul-muzicii-din-galeria-de-art%C4%83-european%C4%83-este-la-%C8%99coala-/2584673824926912/>.

5 <https://www.britannica.com/biography/Antoine-Bourdelle>.

vizitatorilor, armonizând într-un anumit fel, prin senzații ori imagini, cu universul spiritual al acestora. Pentru un muzician, fie teoretician, fie practicant lucrările expuse au avut, cu siguranță, și repercusiuni proiectate în sfera percepției muzicale. Menționăm că piesele din expoziție se regăsesc și în albumul *Izvoare* al maestrului Oleg Dobrovolschi, editat de curând. Numim câteva dintre lucrări, care au declanșat o proiecție ideatică în sfera muzicologică (și etnomuzicologică), creând diferite asocieri. Piesa *Între Cer și Pământ* (2015)¹ este o aluzie subtilă la un instrument muzical aerofon, legendar, cu sensuri și funcții multiple în cultura tradițională, ca, de altfel, și lucrarea *Bucium* (2016)². În cultura tradițională buciul are mai multe semnificații și utilizări. Dar cel mai reprezentativ în acest context este prezența acestuia în obiceiurile funebre din zona Bucovinei. Semnalele rituale, interpretate la mai multe buciuri cu capetele îndreptate spre pământ, dimineața, până la răsăritul soarelui, realizează o punte virtuală de legătură între cer și pământ, între lumea de aici și de dincolo, facilitând călătoria sufletului în marea lui trecere.

Flori de colț (2018)³ este o altă piesă din colecție. Această plantă, Floarea de colț, reprezintă în tradiția populară românească un simbol al curajului și dragostei, al purității și curățeniei, al tinereții și tuturor virtuților și harurilor din sufletul omului. Se zice că bărbații își demonstau dragostea, îndemânarea și curajul, culegând o floare de colț de pe stâncile munților și oferind-o iubitelor. Legenda din folclorul românesc indică apariția pe pământ a florii de colț în legătură nemijlocită cu momentul nașterii lui Iisus Hristos. Se spune că steaua care i-a călăuzit pe cei trei magi spre locul nașterii Domnului a stat o clipă deasupra Bethlehemeului și s-a gândit ce să facă mai departe, căci își îndeplinesc misiunea dată de Dumnezeu: „Să mai stau pe cer așa strălucitoare cum m-a făcut stăpânul lumii, nu se poate, fiindcă nu trebuie să uit că sunt unealtă smerită, sunt în mâna Domnului; și apoi s-ar înșela oamenii crezând că pe fiecare seară s-a născut Fiul. Unde să mă aciuiesc, dar, pe Pământ?”. Și coborî steaua de pe boltă să-și afle locul de odihnă. Călătorind peste mări și țări, peste ținuturi cu oameni mai sălbatici decât fiarele, care înrobeau alți oameni sau se războiau pe gustul conducătorilor, într-o zi... „steaua sosi deasupra unor munți înalți cu spinări îmbrăcate cu o iarbă scundă”, stânci golașe și molifiți trufași. Erau Bucegii, cufundați în liniște și pace, cum nu întâlnește nicăieri în lungă sa rătăcire în jurul Pământului. Nici chiote sălbatiche chemătoare la măceluri, nici vaete, nici plânsete; o tăcere adâncă nesfârșită. Și, desfăcându-se în mii de steluțe, căzu, de se agăță de steuri și ziduri uriașe; fiecare steluță se făcu o floare albă, moale ca lâna; și așa se înfăptui floarea Bucegilor” [10]. Floarea de colț este cântată în textele populare de dragoste, dar și în muzica ușoară, spre exemplu, Elena Merișoreanu⁴ – *Floare frumoasă de colț* sau Ducu Bertzi⁵ – *Floare de colț*.

Următoarea lucrare a lui Oleg Dobrovolschi este *Cântec* (2017)⁶. Prima impresie ne-a trimis spre instrumentul muzical tradițional ocarina, un aerofon confecționat din lut cu un sunet catifelat, folosit atât în folclorul copiilor cât și al adulților. După care imaginea s-a extins spre senzația unei multivocalități care tinde spre unison, sonorități se vibrează în diferite direcții, născându-se dintr-un nucleu, dintr-o matrice și revenind mereu unde-și au începutul.

Seria de lucrări *Capriccio*⁷ (1997) ne direcționează spre alte dimensiuni ale muzicii – *Capriccio* muzical – o compoziție de virtuozitate, cu formă liberă, în caracter vioi, deseori umoristic, cu treceri neașteptate de la o stare emoțională la alta. Compozitori ai barocului de la Girolamo Frescobaldi la Johann Sebastian Bach au scris *capriccio*. Ne amintim, de asemenea de seria de *Capriccio* a lui Niccolò Paganini în secolul al XIX-lea, când genul se bucura de popularitate. Felix Mendelssohn Bartholdy și Johannes Brahms au intitulat astfel piesele pentru pian. De asemenea, în secolul al

1 Oleg Dobrovolschi, *Izvoare*. Ceramică artistică. Chișinău, 2023, p. 15.

2 Idem, p.80.

3 Idem, p.18.

4 https://www.youtube.com/watch?v=ZZXDBJCeC_E.

5 <https://www.youtube.com/watch?v=tgEmS9XzAkY>.

6 Oleg Dobrovolschi, *Izvoare*. Ceramică artistică. Chișinău, 2023, p.29.

7 Idem. pp.38-43.

XIX-lea Piotr Ilici Ceaikovski a scris *Capriccio italian* pentru orchestră și Nikolai Rimsky-Korsakov *Capriccio spaniol*. În secolul XX Igor Stravinsky a gândit Concertul pentru pian ca un *capriccio*; titlul ultimei opere a lui Richard Strauss este *Capriccio*, precum și al mai multor lucrări de la sfârșitul secolului XX ale compozitorului polonez Krzysztof Penderecki. Compozițiile lui Oleg Dobrovolschi *Capriccio* variază după numărul de piese, constituind un joc de stări emoționale, redade, s-ar părea aleatoric.

La fel și piesa din colecție – *Ronde* (2012)¹ creează o asociere cu o lucrare muzicală, ce are același titlu; o formă specifică, un caracter dansant de factură populară. În arhitectura rondoului muzical revine după fiecare episod un refren, ce are deseori altă sonoritate, datorită principiului predominant de contrast. La originea rondoului muzical „stau cântecele de dans medievale – denumite rondes („hore”), fiindcă se execută în cerc – provenind din folclorul Normandiei și sunt larg răspândite, începând cu sec. XIII-XIV și până în sec. XIX. Trubadurii din sec. XIII cultivă acest gen muzical – denumit de ei rondeau – în lucrări de factură monodică, executate responsorial, în care cupletele sunt redade de un solist, iar refrenul de către cor” [11]. Lucrarea lui Oleg Dobrovolschi *Ronde* ne sugerează aceeași mișcare rotativă cu marcarea constantă a sentimentului unei împliniri, dar de fiecare dată nuanțat diferit.

În concluzie, subliniem fascinantul puzzle genuin al artelor, care este creat de artiști din diferite domenii, aparent eterogene ca mod de manifestare, dar având legături profunde și subtile, ce transpar la nivelul percepției nemijlocite în anumite momente de contact, dând naștere, în final, la producții artistice originale. Lucrările de ceramică ale lui Oleg Dobrovolschi, expuse la Muzeul de Arte din Chișinău (27 ianuarie –26 februarie, 2023) și înserate în albumul *Izvoare* (2023), constituie nu numai piese valoroase de artă, demonstrând talentul maestrului Oleg Dobrovolschi, dar pot inspira creatori din diferite sfere ale artelor, inclusiv a cuvântului, pentru a realiza opere artistice inedite.

Referințe bibliografice

1. HINDEMITH, P. *Mathis der Maler* [image video]. [accesat 16 ian. 2023]. Disponibil: <https://www.youtube.com/watch?v=aHmLE9BBtxI>
2. *Aceste melodii, simfonii și musicaluri inspirate de picturi celebre* [online]. [accesat 16 ian. 2023]. Disponibil: <https://slabire.koshachek.com/articles/aceste-melodii-simfonii-si-musicaluri-inspirate-de.html>
3. SAINT-SAËNS, C. *Danse Macabre* [image video]. [accesat 16 ian. 2023]. Disponibil: https://www.youtube.com/watch?v=YyknBTm_YyM&t=9s
4. STRAVINSKI, I. *Progresul lui Rake* [image video]. [accesat 23 mar. 2023]. Disponibil: https://www.youtube.com/watch?v=_JzdLqesAKk
5. *Cariera unui libertin* [online]. [accesat 23 mar. 2023]. Disponibil: https://koaha.org/wiki/The_Rake%27s_Progress
6. BJORN, Peter and John. *Blue Period Picasso* [image video]. 12 apr. 2011 [accesat 23 mar. 2023]. Disponibil: https://www.youtube.com/watch?v=62_8urLKdQ8
7. *Cântece inspirate de tablouri* [online]. [accesat 23 mar. 2023] Disponibil: <https://www.eclecticfm.ro/10-cantece-inspirate-de-tablouri/?cn-reloaded=1>
8. AMOS, T. *16 Shades of Blue* [image video]. [accesat 23 mar. 2023]. Disponibil: <https://www.youtube.com/watch?v=ysbuo4Ktr84>
9. Concertul picturilor din Galeria de Artă Europeană [online]. In: *Muzeul Național de Artă al României*: [site]. [accesat 23 mar. 2023]. Disponibil: <http://www.mnar.arts.ro/36-romana/674-concertul-picturilor-din-galeria-de-arta-european>
10. MANEA, M.-C. *Legenda florii de colț*. In: *Natura*: [site]. 9 mar. 2020 [accesat 19 febr. 2023]. Disponibil: <https://www.natura.md/legenda-florii-de-colt>
11. *Rondo – Gen și formă* [online]. [accesat 19 febr. 2023]. Disponibil: <https://www.scribd.com/document/413837172/Rondo-Gen-%C5%9Ei-Form%C4%83>

1 Idem. p.66.

**FORMATION OF THE GENRE OF CLAVIER SONATA IN AUSTRIA:
SONATAS BY LEOPOLD KOZELUCH
(FROM THE MUSIC COLLECTION OF THE RAZUMOVSKYS)**

**FORMAREA GENULUI SONATEI PENTRU CLAVECIN ÎN AUSTRIA:
SONATE DE LEOPOLD KOZELUCH
(DIN COLEȚIA DE NOTE A FAMILIEI RAZUMOVSKY)**

NATALIA SVYRYDENKO¹,
candidate of Art History, Associate Professor,
Kyiv Borys Grinchenko University

<https://orcid.org/0000-0001-5109-1334>

CZU [780.8:780.616.31.082.2]:781.6

[780.8:780.616.433.082.2]:781.6

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2023.1.02>

The article examines the period of European culture associated with the formation of the Viennese Classical School in Austria. The transition of music from the baroque to the classical style in the second half of the 18th century was marked by the work of some composers, whose works received various names of stylistic movements, such as "Storm and Wind", or names specific to the style of orientation of these movements – gallant, sentimental or mixed. A special place in the constellation of composers from this period belongs to Leopold Kozeluch (1747-1818), Czech by origin, who received a selected education in Prague and Vienna, being a student of F. Dušek and A. Salieri. Later, Leopold Kozeluchva occupied a place of honor in Austrian musical culture.

Among the numerous works for harpsichord and other instruments signed by Leopold Kozeluch, the Three Sonatas dedicated to Princess Liechtenstein are of particular interest, due not only to the musical material of the sonatas themselves, which reproduce the solemn theme of J. Brahms' work, but also, directly, to the person to whom they are dedicated – the Princess of Liechtenstein. The Three Sonatas in three movements can form an integral cycle, determined by the internal logic of the unfolding of the events, but they can also be interpreted separately, undoubtedly representing significant individual artistic values.

Keywords: genre, sonata, classical

Articolul examinează perioada culturii europene, asociată cu formarea Școlii clasice vieneze din Austria. Trecerea muzicii de la stilul baroc la cel clasic în a doua jumătate a secolului XVIII a fost marcată de opera unor compozitori, ale căror lucrări au căpătat denumiri diverse de mișcări stilistice, precum „Furtună și avânt”, sau denumiri specifice stilului de orientare a acestor mișcări – galante, sentimentale sau mixte. Un loc aparte în pleiada compozitorilor din această perioadă îi revine lui Leopold Kozeluch (1747-1818), ceh de origine, care a primit o educație aleasă la Praga și Viena, fiind elevul lui F. Dušek și al lui A. Salieri. Mai târziu, Leopold Kozeluchva ocupa un loc de cinste în cultura muzicală din Austria.

Printre numeroasele lucrări pentru clavecin și alte instrumente semnate de Leopold Kozeluch prezintă un interes deosebit cele Trei Sonate dedicate prințesei Liechtenstein, datorită nu numai materialului muzical al sonatelor în sine, care redă tematismul solemn al operei lui J. Brahms, dar și, nemijlocit, persoanei căreia îi sunt dedicate – Prințesei de Liechtenstein. Cele Trei sonate în trei părți pot forma un ciclu integrat, determinat de logica internă a derulării evenimentelor, dar pot fi interpretate și separat, reprezentând, fără îndoială, valori artistice individuale semnificative.

Cuvinte-cheie: gen, sonată, clasic, clavecin, pianoforte, romantism

Foreword

The sonata genre appeared during the Baroque, but as a solo chamber genre acquired its true purpose in Austrian harpsichord music at the turn of the 18th and 19th centuries. The early sonatas

¹ E-mail: nat.sviridenko@gmail.com

appeared in the “gallant”, later in the “sentimental”, and then in the “new”, “anti-baroque” styles in the work of composers of the pre-classical period, namely in the divertissement sonatas of Georg Christoph Wagenseil (Wagenseil Georg Christoph; 1715-1777). The assertion of the sonata genre in the 50-60s of the 18th century occurred simultaneously with other instrumental genres – symphony, string quartet, clavier trio, chamber instrumental sonata, and also influenced everyday instrumental genres – the divertissement, serenade, cassation, song and dance. The listed genres are reflected in the works of composers of the Early Viennese School, such as Anton Gaetan Adlgasser, Franz Aspelmeier, Joseph Haydn, Ignaz Holzbauer, Karl Ditters von Dittersdorf, Leopold Mozart, Anton Filz and others [1].

In the last decades of the 18th century the sonata genre goes beyond home music-making and a new type of sonata is being formed – the “concert”, larger than the previous ones and more virtuosic, with a certain conceptuality, which made it possible for the modest genre to rise to a higher level, such genres as the concerto and symphony.

Of particular interest in this regard are the works of this genre by the most famous Viennese composer in his time – Leopold Kozeluch.

Some information about L. Kozeluch

Leopold Kozeluch was born on July 26, 1747 in the town of Velvary in Bohemia in the family of the tailor Antonin Bartholomew Kozeluch. He received his initial information about music in his hometown from the school teacher Antonin Kubik, then moved to Prague, where he studied with his cousin, Jan Antonin Kozeluch, the Jesuits in Brenitsa and received his further education in Vienna. There, his teachers were outstanding composers – Christoph Willibald Gluck, Florian Gassmann and Antonio Salieri [2].

After studying in Vienna, he returned to Prague, where, along with studying music – composition and playing the clavier with Frantisek Xaver Dusek (since 1768), he entered the gymnasium, then studied law. Later, he focused exclusively on music.

In Prague, L. Kozeluch worked for 30 years as an accompanist of St. Vitus Cathedral and at the same time and longer – for 40 years as an organist of the Strahov Monastery.

L. Kozeluch began his career as a composer as the author of ballet music, from 1771 it was performed in Prague. He wrote similar compositions in the next 25 years. In 1778 he moved to Vienna, where he briefly studied with Johann Georg Albrechtsberger.

Thus, biographical information gives an idea that L. Kozeluch received a solid education from reputable teachers, which testified to his fundamental education and, according to his contemporaries, was a bearer of high culture. From the assessment of the situation by the German musicologist Hermann Abert that developed in Vienna when Mozart and Beethoven appeared there, we can conclude that they did not have friendliness towards their colleague. At that time, L. Kozeluch became one of the most famous musicians in Vienna. Playing the pianoforte he was successful and gained the sympathy of the aristocrats who visited the Viennese musical salons. Professionalism, elegance, as well as the plasticity and naturalness of the presentation of thematic material were felt in his compositions and playing. Leopold Kozeluch became such a famous piano teacher in Vienna that his other contemporaries found themselves in the shadow of his fame. In a sense, he shared the fate of A. Salieri, who was credited with poisoning Mozart. Since Salieri was immediately forgotten for a long time after his death, Kozeluch was forgotten for reasons unknown to us [3].

Nevertheless, in addition to his brilliant playing the clavier, L. Kozeluch was known as a talented teacher. His pedagogical success and popularity attracted numerous pupils and pupils to him, and at the imperial court he received the position of music teacher for Archduchess Maria Elisabeth, daughter of the Austrian Empress Maria Theresa.

Numerous of his students successfully gave concerts not only in Austria, but also in many European countries. L. Kozeluch himself was a great success at concerts in Germany and England, where he was often invited [4].

Creative heritage

The creative heritage of L. Kozeluch is multi-genre, but always surprising with its simple luxury and one can only regret that it is unfamiliar to us. About 400 compositions have come down to us. Among them: about 30 symphonies, 22 piano concertos, including for piano in 4 hands, 6 string quartets, 2 oratorios, 9 cantatas, various church music, 6 operas where only the opera “Gustav Vasa” was preserved, ballet music, hunting fanfares.

The work of Leopold Kozeluch is a significant cultural value unfairly forgotten in our musical space. Its return from oblivion can replenish and enrich the repertoire of a modern musician. Familiarization and mastery of this material can favor the harmonious development of a creative personality and expand knowledge about the time, about which, in our present understanding, there is a limited circle of composers with their well-known heritage [5].

Three clavier sonatas by Leopold Kozeluch with a mysterious dedication

A real masterpiece in the Razumovskys’ musical collection is the Three Harpsichord Sonatas or Piano Forte, created and dedicated by Leopold Kozeluch to the Princess of Liechtenstein, born Countess Manderscheid and Blankenheim, published in the composer’s own publishing house in 1785 in Vienna. On the title page, the author’s dedication: “Partie III Contenant Trios Sonates Pour Le Clavesin Ou Piano-Forte, Composees Et Dediees A Son Altesse Serenissime Madame La Princesse Regnante De Lichtenstein Nee Comtesse De Manderscheid Blankenheim”. These sonatas by Kozeluch are no longer an attempt at experiments in creating a sonata form, but real concert sonatas – a trilogy similar to a novel in three parts, united by a plot that gradually develops.



Caroline Manderscheid-Blankenheim

Leopold Kozeluch (1747 - 1818)



National Artist Natalia Seyzenko

In Beethoven, a similar idea can be traced in Sonata No. 26 (Op. 81 a - Das Lebewohl, Abwesenheit, Das Wiedersein – Farewell, Separation, Meeting), where one plot is designed for three parts – “Trilogy”. Kozeluch has three three-chapter sonatas in one plot, and the plot is a dedication to the Princess of Liechtenstein.

Acquaintance with these sonatas reveals the merits of music and the exciting nature of the development of dramaturgy, as in a real novel.

Sonata No. 1 F-dur - simple in the presentation of material, the character is light, carefree, with a dreamy character of the second movement and a cheerful danceable third.

Sonata No. 2 C-dur is a bright, solemn second movement with a beautiful melos, the third movement of the rondo sparkling with joy.

Sonata No. 3 in d-moll is Brahms’ passionate and dramatic, which uses Hungarian music (Czardysz) and which Brahms used in his Hungarian Dances.

Familiarization only with the musical text and dedication, full of extraordinary respect and worship for the person named by him, against the will, causes a desire to know the history of the creation of sonatas and, in addition to titles, the name of a person who has so many attributes of a high status. Which of the wives of the crowned persons of Liechtenstein deserved to be captured in the musical image of the famous composer’s work?

Familiarization with the history of the Principality of Liechtenstein – the smallest state in the west of central Europe, which is located on the border with Austria in the east and Switzerland in the west - begins in 1719, although the land itself and the Liechtenstein family have a longer history. For a long time, the Liechtensteins sought to have imperial territory and a seat in the Diet of the Roman Empire was included in order to treat the Habsburgs only as a Kaiser, and not a monarch, that is, to be equal in relation to other monarchs of the empire. In 1699 and 1712, the fiefs of Schellenberg and Vaduz were bought by the Prince of Liechtenstein and merged into one territory in 1719. From that time on, the necessary status was acquired, the emperor acknowledged the head of the family – Anton Florian as a prince of sovereign dignity, and the principality was called Liechtenstein – by the name of the ruling family. Since the acquisition of sovereignty for the principality was more of a political necessity than dictated by vital necessity, the Princes of Liechtenstein did not visit the lands of their own principality for almost a century and lived more in Austria and in the lands of the Czech crown, where they were the owners of many castles, and in Vienna they built two large palaces - one outside the city of “Garden”, and the other in the center of Vienna, which is now listed as a World Heritage Site and is under the auspices of UNESCO.

Both palaces now house the Liechtenstein Collection, the artistic collection of the princely house, one of the most significant private collections in the world, which includes many paintings, sculptures, jewelry, porcelain and bronzes, as well as hunting weapons, furniture, books and music.

One of the heirs – Alois Liechtenstein (1759-1805) began to rule the principality in 1781, and in 1783, married 15-year-old Caroline, born Manderscheit-Blankenchheim (1768-1831), who became the object of Leopold Kozeluch’s Initiation three years later. Caroline von Manderscheit-Blankenchheim came from a very influential family of Austrian aristocrats, which had been known since the 15th century in the lands of Germany. Karolina was born in the German city of Cologne (Rhein-Westfalen), but spent most of her life in Vienna. Since 1783, she officially received the title of Her Majesty the Reigning Princess of Liechtenstein [6].

The life of the crowned couple mainly took place in Vienna, where in the salons, among talented musicians and prominent persons were Andrei Razumovsky, Countess von Thun, Joseph Haydn, Miklos Josip Esterhazy, Leopold Kozeluch, Pietro Metastasio, Charles Burney and many other persons on whom depended the future of the musical culture of Europe.

It is likely that young Carolina, like other representatives of the Viennese aristocratic families, took clavier lessons with Leopold Kozeluch, and the composer wrote sonatas according to her performing

abilities. It has not yet been possible to establish how many years Carolina studied playing the clavier with Kozeluch, but the music of the sonatas testifies a rather high level of her musical abilities [7].

They also managed to find a picturesque portrait of the princess, dated 1793, painted by the famous French artist Elisabeth Vigée-Lebrun, who, after the French Revolution, was forced to emigrate and work for a long time in different countries of Europe.

Thus, we were able to get acquainted not only with the musical image, identifying the real person behind the Initiation of the author of the music, but also to see the portrait of a young lady who had not only success, but also a special charm and grace [8].

In the painting by E. Vigée-Lebrun, Caroline is depicted in the form of Iris (Iris), according to ancient Greek mythology, the goddess of the rainbow, who flew on light, transparent, iridescent wings across the sky and carried out the instructions of the gods. People could see her in raindrops or in a rainbow. The flower was named in honor of the golden-haired Iris, the shades of the color of the petals of which were as beautiful and colorful as the colors of the rainbow.

Three sonatas by L. Kozeluch dedicated to Liechtenstein can be performed both separately and together in one concert. The Sonatas have the same construction structure: moderate Allegro, slow part and Rondo. The texture of the text is homophonic-harmonic with virtuoso episodes in the Rondo in the Second and Third Sonatas. The dynamics of the sonatas is more likely designed for the Pianoforte that appeared in Austria than for the harpsichord, as the author states on the title page of his creation [9].

Work on sonatas can be beneficial in the formation of professional culture through familiarization with the works of the pre-classical sonata form, which became the forerunner in the creation of the classical form of the sonata and the sonata of the romantic period.

In 1995, the State Broadcasting Company of Ukraine recorded phonograms for the Ukrainian Radio Fund of Three Sonatas by Leopold Kozeluch dedicated to Princess Liechtenstein.

In 1997, the JRS company released a CD called "Music from the Razumovskys", which included stock recordings of the Ukrainian Radio - Three Sonatas by Leopold Kozeluch and Three Sonatas by Georg Benda performed by the National Artist Nataliia Svyrydenko.

The performance of the sonatas was included in the concert projects "Music from the Razumovskys" in the halls of the museums of Ukraine – Kyiv, Chernihiv, Lviv, Kharkiv, Luhansk, Yalta (the 90s of the 20th century) as well as in Moscow (Scriabin Museum), in the theater hall of the Yusupov Palace (Saint Petersburg) [10].

Conclusions

The music library of the Razumovskys contains unique monuments of musical culture. The revival of forgotten works, sometimes lost by chance, and sometimes on purpose, "filter" cultural processes in the development of society based on ideological considerations.

The liberation in the last 30 years from the ideology imposed on society made it possible to develop musical culture in the context of European culture and its values.

Interest in forgotten musical masterpieces is growing as well as the interpretation skills of performing historical works on historical instruments in a holistic recreation of the style of eras.

Bibliographical References

1. ІВЧЕНКО, Л.В. *Руконструкція нотної колекції графа О. К. Розумовського за каталогами XVIII сторіччя*. Київ, 2004. ISBN 966-02-2852-X.
2. ІВЧЕНКО, Л.В. *Чеська музика XVIII сторіччя з нотного зібрання Розумовських*: Каталог виставки. Київ: Фіта, 1991.
3. КАШКАДАМОВА, Н. *Виконавська інтерпретація у фортепіанному мистецтві XX сторіччя*. Львів: ККІНПАТPI, 2014. ISBN 978-966-7585-13-6.

4. КИЙКОВА, С.І. *Козелець: до трьохсотріччя від дня народження О. Розумовського*. Київ: Вид. Дім Бураго, 2009.
5. КУРКОВСЬКИЙ, Д. *Питання фортепіанного виконавства*. Київ: Музична Україна, 1983.
6. ПУТРО, О.І., ТОМАЗОВ, В.В. Розумовські. В: *Енциклопедія історія України*: у 10 т. Київ: Наукова думка, 2012, т. 9, с. 15–27.
7. СВИРИДЕНКО, Н.С. *Віденська механіка як етап розвитку фортепіанного будівництва (Піанофорте-фортепіано (PIANOFORTE) Німеччина та Австрія)*. Київ: Вісник ДАКККіМ, 2004, № 1, с. 75–80.
8. СВИРИДЕНКО, Н.С. Проблеми збереження та реставрації рідкісних професійних інструментів в Україні: Піанофорте Йоганн Шанц з колекції НМІУ. В: *Тематичний збірник наукових праць НМІУ*. Київ, 2009, ч. 2, с. 137–144.
9. ТИХОНОВА, Т. Інструментальна музика в Україні кінця XVIII – початку XIX ст.. В: Т. ТИХОНОВА, Т. ШЕФФЕР. *Українська музична спадщина*. Харків: Мистецтво, 1940, с. 15–27.
10. ADLUNG, Ja. *Musica Mechanica Organoedi: Das ist: Grundlicher Unterricht von der Struktur, Gebrauch und Erhaltung, etc. der Orgeln, Clavicembal, Clavichordien und anderer Instrumente* [online]. Т. 2 [accesat 15 mai 2023]. Disponibil: <https://imslp.org/wiki/Musicamechanicaorganoedi>

ȘASE MINIATURI PENTRU VIOARĂ ȘI PIAN DE ALEXANDR MULEAR: REPERE ANALITICE

SIX MINIATURES FOR VIOLIN AND PIANO BY A. MULEAR: ANALYTICAL REFERENCES

DANIELA TROCINEL¹,

doctorandă,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0000-0002-5731-5332>

CZU [780.8:780.614.332.083.1]:781.61

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2023.1.03>

Alexandr Mulear este unul dintre notabilii reprezentanți ai culturii muzicale autohtone. A activat prodigios de-a lungul anilor în domeniul creației muzicale, lăsând moștenire un portofoliu care abundă în opusuri originale, contribuind substanțial la îmbogățirea repertoriului interpretativ. Genurile abordate de către compozitor sunt diverse și se extind asupra unui areal componistic vast. Cu toate acestea, de o pondere majoră se evidențiază lucrările instrumentale cu forme ciclice. Șase miniaturi pentru vioară și pian este una dintre creațiile care marchează etapa de manifestare a interesului maestrului față de experimentul componistic. În articolul de față propunem unele instrumente de decodificare a formei, limbajului, aspectelor componistice, receptării și valorificării muzicii lui A. Mulear prin prisma lucrării analizate.

Cuvinte-cheie: A. Mulear, miniaturi, vioară, analiză, limbaj muzical, mod

Alexandr Mulear - one of the prominent and profoundly original personalities of the local music culture, has been prodigiously active over the years in the field of musical creation, leaving a portfolio that abounds in notable works, substantially contributing to the enrichment of the interpretive repertoire. The genres approached by the composer are diverse and extend over a vast compositional area. However, a major proportion of the highlighted works are instrumental works with cyclical forms. Six Miniatures for Violin and Piano is one of the works that marks the stage of the master's interest in compositional experimentation. In this article, we propose some keys for decoding the form, language, compositional aspects, reception and valorization of A. Mulear's music through the prism of the analyzed work.

Keywords: A. Mulear, miniatures, violin, analysis, musical language, mode

1 E-mail: daniela1994@list.ru

Introducere

Alexandr Mulear este una dintre personalitățile pleiadei de compozitori care s-a remarcat prin compunerea lucrărilor muzicale de o importanță majoră în dezvoltarea repertoriului interpretativ autohton. Este absolvent al Conservatorului de Stat din Chișinău, în cadrul căruia a reușit să se formeze temeinic în decursul anilor de studii la două specialități (compoziție și vioară). Lecțiile petrecute cu compozitorii Șt. Neaga, S. Lobel și L. Gurov au contribuit la formarea unor repere naționale în dezvoltarea sa ulterioară. Fiind și el, la rândul său, un iubitor de folclor autohton, de bogăția sonorităților populare, de intonațiile cântecelor și a ritmurilor versatile ale dansurilor populare, a reflectat aceste trăsături în lucrările sale, în special, în limbajul și stilul său muzical, consemnând astfel o asimilare organică a elementelor muzicale de inspirație folclorică.

Șase miniaturi pentru vioară și pian: istoric documentar

Șase miniaturi [concertistice] pentru vioară și pian au fost compuse de compozitorul și violonistul Alexandr Mulear în anul 1966, fiind predestinate duetului instrumental vioară – pian. Conform autobiografiei maestrului din Dosarul personal [1 p. 29] găsit în fondul arhivei Uniunii Compozitorilor a RSSM (UC, în prezent se păstrează la Arhiva Organizațiilor Social-Politice a Republicii Moldova), se cunoaște faptul că *Miniaturile* au fost interpretate în premieră în cadrul Congresului al III-lea al UC la 14.02.1967, iar în anii '70 acestea au fost publicate la Moscova [2].

Potrivit procesului-verbal nr. 6 din 16 septembrie 1967 al Adunării Uniunii Compozitorilor din RSSM [3 p. 15-16], cele Șase miniaturi pentru vioară și pian au fost audiate și evaluate de mai multe personalități importante ale culturii muzicale autohtone. Printre aceștia s-au remarcat compozitorii D. Fedov, M. Kopytman, P. Rivilis, V. Poleacov, V. Zagorschi, exprimându-și opiniile, uneori contradictorii. Piesele au obținut o apreciere generală pozitivă, stârnind interesul colegilor de breaslă și chiar provocând dezbateri asupra calităților lor muzicale. Membrii UC au subliniat, în special, tratarea reușită a instrumentului solistic. Vom oferi câteva fragmente din comentariile exprimate în timpul dezbaterii (trad. n. – D. T.).

Z. Stolar: „*Piesele lui A. Mulear au impresionat. <...> În general, muzica este interesantă și neapărat va fi inclusă în repertoriul de concert*”. P. Rivilis: „*Sunt sigur că orice violonist bun va interpreta cu succes lucrările lui A. Mulear. Piesele lui V. Borodin se prezintă a fi mai abstracte comparativ cu piesele lui Mulear*”. M. Kopytman: „*<...> Vioara este utilizată într-un mod interesant. Mi se pare că în ciclu sunt multe contraste fracționate. Greșeala compozitorului, din punctul meu de vedere, este utilizarea formelor ostinato. Mai puțin mi-a plăcut Miniatura a VI, deși, de sine stătătoare ar putea fi chiar foarte bună*” [ibid.].

Între venerabilul compozitor V. Poleacov și încă tânărul autor M. Kopytman a apărut o mică discuție despre faptul apelării la folclor. V. Poleacov: „*Piesele lui A. Mulear atrag atenția chiar după tehnicile sonore. El mediază folclorul prea concret („Doina”, „Oleandra”, „Hora”, „Învârtita” și altele). Aceste tendințe sunt interesante ca și o nouă abordare a folclorului în activitatea noastră camerală*”. M. Kopytman: „*Nu sunt de acord cu V. Poleacov. Chiar dacă piesele lui A. Mulear îl repetă B. Bartok, atunci este bine. Orice apel la folclor ar trebui salutat în toate modurile posibile*” [ibid.].

Spiritele fierbinți au fost echilibrate de președintele de atunci al Uniunii Compozitorilor, V. Zagorschi, care a văzut în opera lui A. Mulear o anumită perspectivă în ceea ce privește implementarea folclorului muzical în operele compozitorilor moldoveni: „*În general, piesele sunt foarte frumoase și inspirate, și ele pun acum în fața noastră întrebarea: unde și cum se dezvoltă activitatea noastră compozitorică, este oare progres sau noi, în continuare, utilizăm tehnicile vechi, metodele de abordare a folclorului și așa mai departe? La Mulear se simte că el s-a regăsit pe sine însuși, a găsit un flux bun și proaspăt de inspirație*” [ibid.].

De asemenea, conform deciziei Consiliului de Conducere al Uniunii Compozitorilor din 4 iunie 1981 arhivată în *Corespondența UC a RSSM cu UC a Republicilor Sovietice și alte organizații pe*

probleme de creație [4 p. 5], ciclul Șase miniaturi pentru vioară și pian cu durata de 15 minute, a fost recomandat spre interpretare în cadrul Festivalului de Muzică al întregii Uniuni Sovietice, care a avut loc în luna octombrie a aceluiași an la Tbilisi. Ciclul mularian a reușit să cucerească publicul meloman alături de opusurile semnate de alți compozitori, printre care: V. Zagorschi, cu *Muzică pentru pian și corzi și Suita pentru oboi și pian*; Gh. Neaga, cu *Cvartet pentru coarde nr. 1*; S. Lungul, cu *Măști* pentru pian; E. Doga, A. Sochireanschi și C. Rusnac, cu *Piese*. Lucrările muzicale au fost interpretate de către Ghita Strahilevici-Propișcean (pian), Sofia Propișcean (vioară), Mihail Evstigneev (oboi) și Anastasia Lazariuc, laureată a Concursului Internațional *Garoafa Roșie* (Красная Гвоздика).

Aspecte structurale și de limbaj muzical

Compozitorul și-a numit piesele *Șase miniaturi*, fără a le atribui un titlu special, dezvăluindu-și, astfel, intenția sa creativă. Cu toate acestea, fluxul mic de imagini diverse și luminoase, surprinse într-o formă laconică, este organizat într-un ciclu de piese, unite după principiul genului și cel formal ca miniaturi, adică piese de dimensiuni mici, fiind scrise în forme simple. Lipsa unor titluri proprii ale pieselor, care să le determine natura muzicii, indicând apartenența lor la gen, ținând cont de prototipurile folclorice care stau la baza acestora, le transformă într-un fel de „ghicitori” muzicale oferite ascultătorilor. În ceea ce privește metoda de ciclizare a acestora, baza folclorică, cu predominanța dansurilor, poate fi considerată, cu siguranță, un factor unificator. Alternanța metrică sub forma unei succesiuni a metrului ternar și cel binar ($3/8 - 2/2 - 3/8 - 2/4 - 3/8 - 4/4$) aduce și ea o anumită contribuție la organizarea ciclică a miniaturilor, spre deosebire de înlănțuirea tempourilor în care predomină tempoul moderat (*Moderato assai e sostenuto - Moderato e sostenuto - Allegro - Andante - Moderato assai - Moderato*).

Ciclul nu este unitar din punct de vedere tonal, dar baza modală se simte clar în fiecare dintre piese. La nivel de tematism, începerea melodiilor cu unele tonuri introductive de tip sensibile de durate variabile, situate în locații funcțional-modale diverse și în poziții metrice diferite, devine o anumită trăsătură comună. De asemenea, și unele reminiscențe au servit la unirea pieselor, inclusiv revenirea texturii „bas-acord” din piesa a doua în părțile extreme ale celei de-a șasea, precum și modul cromatic (hemioctic) care stă la baza pasajului final al pianului din piesa finală.

Prima miniatură este scrisă în tempourile *Moderato assai e sostenuto - Allegro - Tempo I*, încadrându-se, din punct de vedere arhitectonic, în forma tripartită simplă cu repriză - *A-B-A*, care a crescut, însă, în baza formei strofice variate. Metrul piesei este asimetric, neregulat, cu alternarea măsurilor binare și ternare - $3/8, 2/8, 4/8$ și $3/4$. Ritmica capricioasă și liberă, varietatea grupărilor ritmice, în special, a șaisprezecimilor, din șirurile cărora nu sunt lipsite trioletele și ritmul punctat, alternându-se cu divizarea regulată, simetrică a duratelor, produce impresia unui discurs flexibil, spontan, amintindu-ne de sistemul ritmic *parlando-rubato*, care corespunde unor genuri folclorice de natură improvizatorică.

Bazându-se pe axa polimodală *As-e*, compozitorul apelează la nuanțarea modală, pentru a sublinia proveniența populară a melodiei. Astfel, îmbinarea polimodală din *Introdúcere* reprezintă o combinație a elementelor care aparțin modului armonic *e* cu secunda mărită între VII \sharp -VI și ionianul *As*. Contextul armonic, însă, se schimbă odată cu intrarea solistului. După trei motive compuse din sensibile cu rezolvarea normativă, melodia viorii conturează scara cromatică *e*, cu două secunde mărite - IV \sharp -III și VII \sharp -VI, în mișcarea descendentă. Începutului evocator, dar reținut al viorii din *primul compartiment* (*B*), se interpretează folosind procedeul artistic *con sordino* pe coarda G, care, în curând, se schimbă cu coarda D. Expresivitatea sobră este asigurată datorită secundelor mărite și ornamentelor (apogiaturi simple și duble inferioare).

Începutul polimodal al *compartimentului median* (*B*) este marcat de o schimbare a caracterului muzicii și, în consecință, a tempoului în *Allegro*. Vioara prezintă un material muzical înviorat de factu-

ră dansantă, bazată pe optimi și șaisprezecimi, însoțite de câteva apogiat-uri, interpretate *senza sordino* pe coarda *D*. Varierea metro-ritmică, melodică și registrală a unei perioade care se repetă de trei ori, este însoțită de reaccentuare, rearmonizare și polifonizare. Compozitorul diversifică sonoritatea prin aplicarea mai multor procedee de articulație – *legato*, *staccato* și *portato*.

Ultimul compartiment – *Repriza* (A_v) este precedat de *Introducere*. În încheiere, compozitorul utilizează *flageoletul* artificial de cvartă perfectă pentru a releva coloritul muzicii folclorice a miniaturii. În general, în părțile extreme ale piesei discursul muzical-improvizatoric al viorii are forma liberă, fiind urmat de unele acorduri laconice ale pianului, care reprezintă mici intervenții disonante. În același timp, având construcția a doi piloni *Moderato-Allegro*, piesa ne amintește de dansurile populare formate din două părți contrastante: prima – lirică, iar a doua – rapidă.

Miniatura a II-a este scrisă în tempoul *Moderato e sostenuto*, care se menține pe tot parcursul lucrării, amplificând melodia cu unele remarci precum *accelerando*, *poco a poco crescendo* și *rallentando*, cu alternarea măsurilor $2/2 - 2/4$. Spre deosebire de prima piesă, aici se simte tiparul ritmic al unui dans, cu sărituri posibile, în pofida tempoului moderat. Din punct de vedere arhitectonic, miniatura poate fi înscrisă în forma tripartită simplă cu repriză – $A-A_1-A_v$. Piesa debutează cu o *Introducere* din 8 măsuri în partida pianului, la nuanța dinamică *sub. p*, cu remarca *non Ped.* Pe fundalul punctului de orgă se instalează figura ritmico-factuală „bas-acord”, acordul fiind format din două cvinte împletite producând o sonoritate disonantă.

Limbajul armonic se sprijină pe structurile modale în proiecțiile orizontală și verticală, realizând variabilitatea tonurilor de referință care se află la distanță de triton, balansând între centrele *es* și *a*. De fapt, melodia pianului, fiind plasată în registrul mediu, între punctul de orgă și acordurile în mâna dreaptă, circumscrie heptacordul de tip minor de la *es*, în timp ce componenta sonoră a vocilor extreme aparține modului frigid cu treapta a IV-a ridicată de la *a*, cu evidențierea diferitelor cromatisme.

Cu remarca *senza sord.*, la nuanța dinamică *diminuendo*, începe tema *compartimentului A* în partida viorii. Mișcarea de rotație a melodiei cu centrul a^1-b^1 se turnează într-o linie cu trei niveluri, organizând, astfel, conducerea ascunsă a vocilor. Factura instrumentului secundant este minimalistă, având la bază alternanța acordurilor din pătrimi plasate pe timpii neaccentuați, cu basul armonic de pe timpii accentuați, care își preiau rolul de *basso ostinato*. Linia melodică este „condimentată” cu apogiat-uri simple și duble, cu unele accente, precum și cu procedee de articulație și agogice – *glissando*, *accelerando* și *tenuto*.

Compartimentul median (A_1), îndeplinind funcția de echilibrare a discursului violonistic, conține repetare cvadruplă a unei fraze din 2 măsuri cu profilul general descendent, care se bazează pe formulele melodico-ritmice din propozițiile secțiunii precedente. Formula de bas simplu – acord se modifică în alternanța basului dublat la octavă cu cel ordinar, iar poziția lui se mută pe sunetul *b*, marcând astfel tonalitatea *B-dur* și provocând modificarea (transpunerea) acordului.

Compartimentului final (A_v) îi este atribuit rolul unei reprize modificate. Îmbinarea polimodală a instrumentelor revine, însă intonația afirmativă a cvartei descendente este înlocuită cu cea interogativă a cvartei ascendente. Piesa este finalizată cu ecoul liniștit al muzicii de început printr-o *Codă*.

Miniatura a III-a, reprezentând o culminație a întregului ciclu, este scrisă în tempoul *Allegro*, măsura $3/8$, reproducând un tipar de dans popular – „Oleandra”. În sensul tonal, piesa oscilează în jurul centrului *G*, descriind tonalitatea majoră-minoră, care este îmbogățită cu sunete cromatice, preponderent cu rolul de sensibile. Muzica miniaturii poartă amprenta modalului, în special, la sfârșitul primei părți, unde sunt super-poziționate scările hemiolice – ascendentă *E* în partida viorii și descendentă *G* în acompaniamentul pianului, dar și în partea mediană, unde melodia viorii circumscrie scara modului cromatic *G/E* – dublu hemiolic cu două secunde mărite (hemiole) *ais-g* și *dis-c*. Astfel, în piesă sunt înregistrate și combinații polimodale.

Forma piesei poate fi apreciată ca bipartită contrastantă cu element de repriză – *A-B-coda*. Piesa începe cu un compartiment bivalent, din punct de vedere arhitectonic, care este alcătuit din două seg-

mente: primul (**a**) expune acompaniamentul cu un caracter dansant în partida pianului; în cel de-al doilea (**b**) se consolidează tema în partida instrumentului *solo* – vioara. Pornind de la suprapunerea bifuncțională a celor două intervale – cvartei pe T în filonul mâinii drepte și cvintei pe S în filonul mâinii stângi, dotate cu două apogiaturi inferioare în tonalitatea *G-dur*, acompaniamentul prezintă câteva idei constructive cu rolul decisiv pentru piesă. Începând cu m. 5, multivocalitatea pianului țese o pânză lineară, axată exclusiv pe scara hemiolică (m. 5-8).

Melodia *primului compartiment* (**A**) formată din trei propoziții se divizează în două straturi, bazându-se pe diferențierea registrală și ritmică a celor două partide, completându-se reciproc. Pianul, având factura stratificată pe două niveluri, preia tema expozițională a viorii din *Introducere*. Vioara susține printr-o melodie laconică în spiritul popular, pe coarda A, pornind de la subtonul cromatic *cis* cu trecerea imediată în *d*, iar în propoziția a 3-a ambitusul melodiei se extinde, bazându-se pe suprapunerea fragmentelor din scările diatonice, hemiolice și cromatice.

Secțiunea a doua (**B**), fiind repetată de două ori, „împropătează” factura melodică prin evidențierea modului lidian, dar și a acompaniamentului sincopat, conferindu-i miniaturii o tentă populară. Melodia, de fiecare dată pornește de la un subton – treapta a IV-a ridicată ascendentă *fis* cu rezolvarea în cvinta modului *g*, având la bază aceeași turație în diapazonul cvartei, însă, de data aceasta, este realizată cu duratele mai mari. Ultima repetare variată a melodiei atinge punctul culminant registral în octava a treia, fiind finalizată cu o progresie ritmică liberă. Coloritul modului cromatic îi denotă melodiei violonistului o expresivitate sporită. *Coda* ne readuce la imaginea sonoră a *Introducerii*, bazându-se pe materialul segmentului **b**.

Miniatura a IV-a este scrisă în tempoul *Andante*, cu alternarea măsurilor $2/4 - 3/4$. Din punct de vedere armonic, oscilează între scările modale *d* și *g*, remarcându-se prin utilizarea abundentă a cromatismelor, inclusiv a numeroaselor sensibile. Forma tripartită simplă a miniaturii – $A-A_1-A_2$ – crește în baza strofelor mici. Această piesă poate fi considerată centrul liric al întregului ciclu, reieșind din tempoul calm, dar și a facturii foarte aerate, ce corespunde unui caracter contemplativ.

Miniatura debutează direct cu tema *compartimentului A*, întrucât partea introductivă este omisă. Melodia instrumentului *solo* (*con sord.*, *p*) abundă în mișcări fluctuante, care reflectă natura populară improvizatorie prin diversitatea structurilor ritmice, fiind apropiată de sistemul ritmic *parlando-rubato*. Acompaniamentul (*pp*) este redus la interpretarea pedalelor eterofone sub forma unor note lungi pentru a oferi suportul sonor. O voce însoțitoare, cu prevalarea notelor mai scurte (pătrimi și optimi), apare numai în *compartimentul median* (A_1). Printr-o *Punte* scurtă de două măsuri în știma pianistică se perindă a *treia secțiune* (A_2), care îndeplinește rolul unei reprize ușor variate, transpuse la cvartă ascendentă, ce ne reîntoarce la imaginile muzicale inițiale, în format redus.

Următoarea piesă din ciclu – a *V-a* – fluctuează între tempourile *Moderato assai* – *Allegro* – *Moderato*, măsura $3/8$, cu reliefarea axei modale – *fis-h* și a scărilor modului doric. Unicitatea acestei lucrări se remarcă prin faptul că este scrisă pentru vioară *solo*. Ca și miniatura precedentă se sprijină pe contururile formei bipartite simple – $A-A_1$, având la baza principiile de stroficitate și variație. În miniatură se observă o variație melodică intensă cu repetarea construcțiilor mici din 4 măsuri, care au fost doar o singură dată extinse la 7 măsuri, însă simetria arhitectonică, totuși, este voalată. Astfel, cele 8 „strofe” mici se diferențiază prin nivelul sonor al cadențelor, în timp ce începuturile lor cad pe sunetul *cis*, care capătă de fiecare dată o nouă înfățișare.

Compartimentul A are rol de prezentare a temei muzicale a acestei miniaturi, fundamentat pe figurații melodice și armonice. Pentru a reda începutul maiestos, compozitorul utilizează în partida viorii acorduri în durate mici, cu utilizarea apogiaturilor duble scurte, ceea ce-i conferă melodiei o sonoritate expresivă. Discursul muzical din al *doilea compartiment* (A_1), în tempoul *Allegro*, nu atestă o construcție melodică nouă, reprezentând o proliferare melodică activă a motivului de bază care se asociază cu periodicitatea structurală. Cu remarca *rallentando* și schimbul tempoului în *Moderato*, se anunță *Coda* care îmbrățișează elementele *secțiunii A* în volumul primelor 4 măsuri.

Pentru a sublinia proveniența populară a lucrării sunt utilizate considerabil *flageoletele*. De asemenea, se poate remarca o apropiere, din punct de vedere metric, de *Miniatura a III-a* a ciclului scrisă în același metru ternar de 3/8. Melismatica excesivă a diverselor apogiatuiri scurte, dintre care se remarcă apogiatuile din note dublate sub forma unor intervale disonante și note duble, se adaugă la complexitatea acestei miniaturi avansate, din punct de vedere tehnic.

Ultima piesă a ciclului – a *VI-a*, începe cu *attacca*, fiind scrisă în tempoul *Moderato*, măsura 4/4, iar limbajul armonic care este amplificat cu unele cromatisme și sensibile oscilează între tonalitățile *E-dur* – *Es-dur*. Arhitectonica acestei piese se înscrie în forma tripartită simplă cu repriză – *A-B-A₁*. Lucrarea debutează cu o *Introducere* de 4 măsuri în partida pianului, care reamintește de principiul acompaniamentului din *Miniatura II-a, compartimentul A*. Ritmul punctat pregătește apariția *primei secțiuni (A)*, în care vioara îndeplinește rolul solistic, iar pianul continuă firul acompaniamentului din *Introducere*. Linia sonoră de bază este îmbogățită cu diferite formule ritmice cu predominanța de ritm trohaic, flageolete și triluri pentru a conferi o tentă a muzicii în stilul dansului popular de tip „hora”. Acordurile pianului în registrele acute care marchează sfârșitul frazelor și motivelor melodice ale vioarei se asociază cu strigături, asemănându-se astfel cu dansul „hora cu strigături”.

Cu remarca *sul G*, la nuanța dinamică *f*, *secțiunea mediană (B)* prezintă o idee muzicală nouă plasată în ambele partide instrumentale – în linia violonistică se observă vădit triolete, sincope și accente, iar factura instrumentului secundant capătă o țesătură mai melodică ajungând uneori la dublarea melodiei în consonanțe imperfecte sau la contrapunctarea vioarei. *Ultimul compartiment (A₁)* reamintește de materialul muzical din *compartimentul A*, într-o formă modificată sintetizând elementele melo-dico-ritmice expuse anterior, în special, dublarea melodiei în intervale disonante, precum și rostirea rezumativă a pianului într-un mod cu secunda mărită, revenind la alte piese ale ciclului.

Concluzii

În concluzie, putem constata că ciclul *Șase miniaturi* pentru vioară și pian semnat de Alexandr Mulear se remarcă prin originalitate și unicitate. Compozitorul a combinat piese independente, complet finalizate, care nu necesită interpretare obligatorie la rând, folosind ca factor unificator caracterul folcloric și formele bi- și tripartite. Simplitatea formei, însă, este compensată printr-o mai mare diversitate în ceea ce privește organizarea modală, flexibilitatea liniilor melodice și a ritmului.

Compozitorul a acordat o mare importanță ornamentelor. Modalitățile de interpretare sau de inserare a ornamentelor în funcție de anumiți factori, precum contextul sintactic sau ritmico-melodic al pieselor, merită o atenție specială. Construcția liniilor melodice, care sunt îmbogățite prin apogiatuiri, triluri și alte procedee, precum și acompaniamentul simplist, dar de o valență proeminentă, subliniază, fie printr-o formulă ritmică sau motiv melodic, sigiliul imaginilor folclorice.

Astfel, ciclul de miniaturi analizat poate fi considerat reprezentativ pentru compozitor, din punct de vedere al scriiturii sale camerale, al ansamblului instrumental vioară-pian, al preferințelor de gen, cadrului modal etc. În ciclul *Șase miniaturi* pentru vioară și pian A. Mulear reușește să reunească naturațea de exprimare specifică muzicii populare cu virtuozitatea concertistică, delicatețea și rafinamentul cu vigoarea. Prin urmare, aceste miniaturi contribuie, cu certitudine, la îmbogățirea repertoriului concertistic și didactic autohton.

Referințe bibliografice

1. *Личное дело Муляра Александра Борисовича*, СК МССР, 1952. AOSPRM. F. 2941, nr. 3 (33). 44 file.
2. МУЛЯР, А. *Шесть миниатюр: для скрипки и фп.* Москва: Советский композитор, 1969.
3. *Протокол № 6 Творческого собрания Союза композиторов МССР (16 сентября 1967)*. AOSPRM. F. 2941, nr. 1 (411).
4. *Переписка с СК СССР, СК союзных республик и другими организациями по творческим вопросам за 1981*. AOSPRM. F. 2941, nr. 1 (551). 19 file.

PROLEGOMENA ABOUT THE CLUSTER-NETWORK MODEL ORGANIZATION OF THE EDUCATIONAL SYSTEM IN MUSICAL ACADEMIES OF UKRAINE

PROLEGOMENE ASUPRA MODELULUI CLUSTER-REȚEA DE ORGANIZARE A SISTEMULUI EDUCAȚIONAL ÎN ACADEMIILE DE MUZICĂ DIN UCRAINA

OLGA OLEKSIUK,

Doctor of Pedagogical Sciences, Professor,
Borys Grinchenko Kyiv University, Ukraine

<https://orcid.org/0000-0002-7785-1239>

CZU 78:378.6.012(477)

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2023.1.04>

The article „Prolegomena about the cluster-network model organization of the educational system in the musical academies of Ukraine” discusses the complexity of higher musical education and the need for new scientific approaches to address the changing pedagogical reality. The authors propose a cluster-network model for organizing the educational system in musical academies, which is based on the following components: conceptual – tasks, methods, forms, means; axiological– values; psychological and pedagogical – mechanisms of learning values; organizational and management – management of elements of the educational structure. The cluster-network model aims to increase the competitiveness of the educational system by developing the students’ competencies that meet the requirements of the social order. It also emphasizes the importance of spirituality in education and the need for a holistic approach to human development. The authors argue that the ideal of human education is constantly changing, but the ability to correlate the concepts, ideas, and theories acquired during cognitive activity with an individual value system is a key indicator of successful education.

The article highlights the importance of understanding the inner class and spiritual being of a person, as well as the need to implement some methods that contribute to penetrating into the phenomenological secrets of human consciousness for researching and revealing the most important mental structures of man. It also discusses the role of dialogue as a way of existing and coexisting- with the „other” in the communication process.

The proposed model aims to address the challenges of the postmodern era, where the world is thought of as an open text not limited in its manifestations and interpretations. It emphasizes the importance of continuous education and the integration of knowledge from related disciplines to develop digital education and innovative work practices.

Keywords: higher musical education, understanding, cluster-network model, spiritual potential, new digital technologies

Articolul „Prolegomene asupra modelului cluster-rețea de organizare a sistemului educațional în academiile muzicale din Ucraina” discută complexitatea învățământului muzical superior și necesitatea unor noi abordări științifice pentru a studia realitatea pedagogică în schimbare. Autorii propun un model cluster-rețea de organizare a sistemului educațional în academiile muzicale, care se bazează pe următoarele componente: conceptuale– sarcini, metode, forme și mijloace; axiologice– valori; psihologice și pedagogice – mecanisme de învățare a valorilor; organizaționale și management– managementul elementelor structurii educaționale. Modelul cluster-rețea presupune creșterea competitivității sistemului educațional prin dezvoltarea competențelor elevilor care să răspundă cerințelor ordinii sociale. De asemenea, modelul în cauză subliniază importanța spiritualității în educație și necesitatea unei abordări holistice a dezvoltării umane. Autorii susțin că idealul educației umane se află în continuă schimbare, iar capacitatea de a corela concepte, idei și teorii dobândite în timpul activității cognitive cu un sistem de valori individual este un indicator-cheie al educației de succes.

Articolul evidențiază importanța înțelegerii clasei interioare și a ființei spirituale a unei persoane, precum și necesitatea implementării unor metode care să contribuie la pătrunderea în profunzime în tainele fenomenologice ale conștiinței umane pentru a cerceta și a scoate la iveală cele mai importante structuri mentale ale omului. Se pune în discuție, de asemenea, rolul dialogului ca mod de a exista și coexista cu interlocutorul în procesul de comunicare..

Modelul cluster-rețea își propune să abordeze provocările erei postmoderne, în care lumea este gândită ca un text deschis și nelimitat în manifestările și interpretările sale. Se subliniază importanța educației continue și a integrării cunoștințelor din disciplinele conexe pentru a dezvolta educația digitală și practicile de lucru inovatoare.

Cuvinte-cheie: învățământ muzical superior, înțelegere, model cluster-rețea, potențial spiritual, noi tehnologii digitale

Introduction

Higher musical education is becoming increasingly complicated by paradigmatic structures that negate the ideal of universalization of knowledge, the search for truth and spiritual growth. At the same time, it acts as an artistic interpretation of postmodern reality, where the world is thought of as an open text, not limited in its manifestations and interpretations.

The new pedagogical reality, in which personal position, subjectivity and active independent activity in situations of self-projection and self-realization are gaining more and more importance, requires new scientific approaches. The transformation of human consciousness, in general, and individual consciousness, in particular, into a determining factor of social life objectively leads to the use of the ontological approach, which, unlike the epistemological one, focuses attention not on the external manifestations of a person, but on the understanding of his inner class, spiritual being. Consequently, we are talking about methods of penetration into the phenomenological depths of consciousness, immersion in the “life worlds” and mental structures of man. This becomes possible in the process of dialogue not as a separate act, but as a way of being, co-being with the „other”.

Clustering of educational space

Understanding as a phenomenon of cognition is characterized, first of all, as going beyond the immediate content, that is, into a wider context that contributes to the generation of its meaning; and, secondly, as the relationship between the object of understanding and the value-normative representations of the subject showing this understanding. So, understanding how a cognitive procedure is directed not at the acquisition of new knowledge, but at the meaning formation obtained in the process of mental activity.

This opinion can also be traced in the works of L.A. Mykeshina, who rightly asserts that a new vision has come to knowledge itself, its theory as epistemology, and understanding of values, their special role, not only external, but also immanent knowledge, inseparable from cognitive activity as a whole [3].

A global variant of the transformation of the educational system, including the musical one, is a paradigmatic structure that has its own implicit paradigm and is the result of limitations at the universal level. The educational paradigm is associated with the area of regulation of social space. Consequently, this educational system is a social instrument for the generation of cultural diversity. Each educational paradigm has a dominant type of cognitive activity, a system of significant pedagogical situations and basic methods. Each paradigmatic locus has its own educational anthology. It is based on special cognitive attitudes to reality and determines the nature of cognitive procedures, that is, it creates an educational map and mental schemes for assigning them meaning.

The analysis of this phenomenon revealed that there are a number of characteristics that are not recognized as knowledge, skills, or abilities, but which significantly affect the effectiveness of activities. Such characteristics were highlighted and called clusters. This can be a cluster of „achievement and action” (competencies: „orientation to achieve success in the field of performance”; „initiative in independent selection of works” etc.)

According to the modern scientists (M. Porter, M. Voinarenko, N. Marak, V. Geets, etc.), the educational clusters are recognized as an innovative form of development of educational institutions that ensure the development of students’ competencies that meet the requirements of the social order. The clustering of the educational space allows to modify the education, to build a network of the system of academic and university musical education based on a model consisting of the following components:

- 1) conceptual (tasks, methods, forms, means);
- 2) axiological (values);
- 3) psychological and pedagogical (mechanisms of learning values);
- 4) organizational and management (management of elements of the educational structure).

All of the above confirms the opinion that clusters are of great scientific importance, giving the opportunity to obtain a new synergistic quality due to integration, secondly, to practically increase the competitiveness of the educational system, thirdly, they have strategic importance, because their activities are aimed at increasing competitiveness education, providing training of professional personnel.

In this context, it is important to build a system of functioning of the educational cluster taking into account the continuity of pre-professional, higher professional and post-professional training. Pre-professional training is carried out within the limits of the professional college. Higher professional training in the art education system is organized through art institutes created in the middle. Post-professional training is focused on the system of distance music education. Special attention is paid to creating conditions for the active involvement of research institutes in this activity [1 p. 432].

Cluster form of the organization of art education

The introduction of the cluster form of the organization of art education contributes to the promotion of new ideas and technologies for the development of spiritual potential in the system of continuous art education. Training a specialist is a complex, multifaceted process in which not only universities, but also research organizations and administrative structures take part. By interacting, partners form an educational cluster, increasing their resources, complicating the structure due to additional partners or content components. The activity of modern musical institutions leading multi-level training of specialists (Junior Bachelor, Bachelor, Master, Doctor of Philosophy, Doctor of Science), as well as carrying out international scientific research and projects contribute to the integration of the system of musical education in the world space. In this process, the international clustering of the educational process will contribute to the effective development of the spiritual potential of the individual based on the activation of the introduction of new technologies.

Modern science is only approaching the study of regularities of post-classical education, but it is already known that the essence of this phenomenon is closely related to the spirituality of a person, his ability to build constructive connections with the world and the inner harmony of spiritual essential forces.

The importance of this harmony allows us to consider the purpose and content of the educational process in a new way. Scientists draw attention to the fact that in the activation of the internal mechanisms of integration of different personal structures, the potential of a person's vital energy, the depth of his social creativity is hidden. On this basis, from the point of view of the authors, the ideal of human education is changing, the indicators of which are the ability to correlate concepts, ideas and theories acquired during cognitive activity with an individual value system; the ability to assess the adequacy of near and distant goals to one's creative potential and axiosphere; the ability to foresee the prospect of self-improvement in solving a real problem situation; the ability to reflect, the ability to fix changes occurring in peacekeeping, etc. Based on the above indicators, we substantiate the principles of realizing the potential of the educational process, which is consistent with the laws of the establishment of human wholeness [3 p. 380].

The spiritual component, which is the basis of artistic education, becomes the cornerstone that raises it on the basis of integrity, interdisciplinary, integrative in order to develop the spiritual potential of a person.

Spirituality is considered by us as the ability of a person to build his own world of advantages and values, reflect it through intellectual, emotional and creative potential in accordance with his life ideals. Spirituality as a complex, multidimensional phenomenon is also considered by us as a way of human existence, but not just in the world, but in the world of higher feelings.

The analysis of the scientific literature on innovative processes showed that in the field of higher musical education, the most relevant innovations are: reorientation of the goals of higher professional education to the spiritual development of the individual; the construction of the educational process as a system that contributes to the spiritual self-development of a person; integration of knowledge acquired

in the process of studying related disciplines, which create prerequisites for the development of digital education; active implementation of innovative and experimental work; providing the educational process with electronic means of training at the level of modern socio-cultural development of society.

Conclusions

According to domestic and foreign scientists, solving these problems requires the implementation of a cluster approach. The formation of a system of continuous artistic education presupposes ensuring the continuity of its levels, the introduction of new digital technologies, and networking. Network interaction is considered as a cluster form that unites new ideas and technologies in the system of continuous professional art education. Due to the fact that we consider the implementation of the cluster approach in the context of continuous musical education as a holistic process it should ensure the development of a person's spiritual potential and comprehensive enrichment of his/her professional experience.

Bibliographical References

1. МАСОЛ, Л.М. *Загальна мистецька освіта: теорія і практика: монографія*. Київ: Промінь, 2006. ISBN 966-8512-14-6.
2. ОЛЕКСЮК, О.М. *Педагогіка духовного потенціалу особистості: сфера музичного мистецтва: Навчальний посібник*. Київ: Знання України, 2004. ISBN 966-316-009-8.
3. ЧЕРКАСОВ, В.Ф. *Музично-педагогічна освіта на межі двох тисячоліть (1991–2010 рр.)* Кіровоград: ТОВ «Імекс-ЛТД», 2011. ISBN 978-966-189-054-0.

ФОРМИРОВАНИЕ МЕДИАТОРНОЙ ТЕХНИКИ НА БАС-ГИТАРЕ: НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ

DEZVOLTAREA TEHNICII DE INTERPRETARE CU MEDIATOR LA CHITARĂ BAS: UNELE ASPECTE

FORMATION OF THE MEDIATOR TECHNIQUE ON THE BASS GUITAR: SOME ASPECTS

ALEXANDR VITIUC¹,

doctor în arte, conferențiar universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0000-0001-5091-5979>

CZU [780.8:780.653.1:780.614.131.015.2]:781.68

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2023.1.05>

В настоящей статье рассматриваются процессы формирования медиаторной техники при игре на бас-гитаре. Исследуются вопросы постановки правой руки, направления движения медиатора и выбора игровой зоны. Особый интерес представляют производственные материалы плектров и их формы. Вместе с тем, автором подчеркивается роль первой исполнительницы на бас-гитаре Кэрол Кэй, оказавшей существенное влияние на развитие медиаторной техники.

Ключевые слова: бас-гитара, медиатор, плектр, приемы звукоизвлечения, исполнительская техника, Кэрол Кэй

1 E-mail: vityuk150582@mail.ru

Articolul în cauză examinează procesele de formare a tehnicii de interpretare cu mediator la chitară bas. Sunt studiate următoarele aspecte: poziționarea mâinii drepte, direcția de mișcare a mediatorului și alegerea spațiului de interpretare. O atenție deosebită se acordă materialelor din care se confecționează plectrele și formelor acestora. În acest context, autorul subliniază contribuția semnificativă a primului basist Carol Kaye, care a avut o influență semnificativă asupra dezvoltării tehnicii de interpretare cu mediator la chitară bas.

Cuvinte-cheie: chitară bas, mediator, plectru, metode de producere a sunetului, tehnică de interpretare, Carol Kaye

In the present article, the processes of forming the mediator technique when playing the bass guitar are considered. The questions of the right hand position, the direction of the plectrum movement and the choice of the playing zone are investigated. Of particular interest are the production materials of plectrums and their forms. At the same time, the author emphasizes the role of the first bass guitar player Carol Kaye, who had a significant influence on the development of the pick technique.

Keywords: bass guitar, mediator, plectrum, sound production techniques, performing technique, Carol Kaye

Введение

Формирование исполнительской техники на бас-гитаре началось в начале 1950-х годов, когда американский инженер и предприниматель Лео Фендер представил первую бас-гитару массового производства *Fender Precision Bass*. Изобретатель полагал, что основным способом звукоизвлечения будет игра большим пальцем правой руки. Для остальных пальцев на верхней деке ниже первой струны он разработал небольшую деревянную пластину, на которой они располагались. Рассматривая развитие исполнительского искусства на бас-гитаре, аргентинский исследователь и бас-гитарист Факундо Суарес (Facundo Suárez) замечает: первые музыканты пытались играть на бас-гитаре при помощи большого пальца правой руки. Если внимательно рассмотреть ранние версии инструмента, то в нижней части верхней деки находился специальный упор, на который исполнители помещали остальные пальцы [1 p. 17].

Необходимо подчеркнуть, что создание *Fender Precision Bass* основывалось на конструктивных особенностях электрогитары и функции контрабаса, вследствие чего большинство исполнителей были гитаристами и контрабасистами. Музыканты неохотно переключались на звукоизвлечение большим пальцем правой руки, предпочитая использовать традиционные для данных инструментов способы игры: пиццикато и медиатор.

Наиболее практичным приемом звукоизвлечения на бас-гитаре являлась техника пиццикато, основанная на чередовании указательного и среднего пальца правой руки. Данный способ считался наиболее естественным и отвечал музыкальным потребностям того времени. Вместе с тем, пиццикатная техника была основана на мягкой атаке звука, что было характерно для произведений эстрадной и джазовой музыки. Медиаторная техника, напротив, приобрела широкое распространение лишь в начале 1960-х годов, благодаря популярности рок-музыки.

Характерные особенности игры медиатором на бас-гитаре

Следует отметить, что медиатор является разновидностью плектра, практикуемого при игре на струнных щипковых музыкальных инструментах. Как указывается в *Музыкальной энциклопедии* под редакцией Ю. Келдыша, «Плектр (греч. πλῆκτρον, от πλήσσω – ударяю), костяная пластмассовая, металлическая пластинка, гусиное перо или кольцо с «когтем», надеваемое на палец. С помощью плектра защищают струны и тремолируют на плектрных музыкальных инструментах – цитре, мандолине, домре, узбекско-таджикском тамбуре, молдавско-румынской кобзе, японском сямисэне и мн. др.» [2 с. 307].

Одновременно с этим музыкальная энциклопедия *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* сообщает, что «современную технику виртуозной мелодической игры «медиатором» или «плоским медиатором» (плектром) на гитаре (обычно со стальными струнами) часто называют «медиаторной»» [3 p. 862]. Таким образом, на электрогитаре, так же как и на бас-гитаре, укоренилось название *техника игры медиатором*.

Обращаясь к специфике медиаторной техники на бас-гитаре, Ю. Андреев сообщает: «Особенность звука при игре медиатором является то, что в момент соскакивания медиатора со струны звук имеет ярко выраженное начало (атаку) в отличие от пальцевого щипка, при котором начало звучания более мягкое, сглаженное. Несмотря на то, что большинство современных исполнителей на бас-гитаре применяют пальцевую технику, некоторые музыканты являются поклонниками медиаторной техники. Чаще, чем в других жанрах, этот способ применяется в рок-музыке, однако есть примеры успешного применения медиатора как джазовыми бас-гитаристами, так и басистами других музыкальных жанров» [4 с. 90].

При игре на бас-гитаре медиатор надежно удерживается между большим и указательным пальцем правой руки. Остальные пальцы собраны в ладонь, оставаясь по возможности в неподвижном виде. Главным условием качественного звукоизвлечения на инструменте, приводящим в движение медиатор, является эластичность и мягкость кисти. От этого зависит не только качество извлекаемых звуков, но и технические возможности бас-гитариста.

Многие музыканты по-разному держат медиатор. Это обусловлено как стилистическими особенностями произведения, так и толщиной струн бас-гитары. Однако большинство инструменталистов предпочитают держать его за верхнюю часть, оставляя больше пространства для кистевых движений. Анализируя данный способ звукоизвлечения на бас-гитаре, Дэн Дин (Dan Din) замечает, что основная идея техники игры медиатором заключается в том, что его целесообразнее держать за кончик, а не за его центральную часть. Когда исполнитель держит медиатор – остальные пальцы образуют овал [5 с. 6].

Следует упомянуть, что существуют исполнители, использующие в качестве опоры мизинец или безымянный палец правой руки. Это пальцы фиксируются на верхней деке ниже первой струны бас-гитары, что помогает правой руке оставаться в более устойчивом положении. Однако, при игре более ярким звуком, данная опора препятствует активному движению кисти.

Еще одним способом опоры является постановка ребра большого пальца правой руки на струнодержатель (бридж). Данное условие позволяет зафиксировать кисть в статичном положении, однако, как и в случае с опорой на мизинец и безымянный палец это затрудняет размашистое движение кистевого сустава.

Необходимо подчеркнуть, что при движении кисти заостренная часть медиатора должна быть обращена к струнам бас-гитары (быть перпендикулярна). От этого зависит чистота звукообразования и четкость атаки. Чем больше изменяется угол наклона медиатора по отношению к струнам, тем менее четким и «читаемым» будет звук бас-гитары.

Направление движения медиатора бывает двух основных видов: вверх и вниз. В профессиональной исполнительской практике принято использовать переменный штрих. Это позволяет осуществлять более комфортный переход с одной струны на другую, а также развивать более высокую технику. При этом образуется отчетливое звукоизвлечение, при котором затрачивается минимальное количество игровых движений. Как пишет С. Ариевич, «удар медиатора энергичен за счет силы кистевого сустава и направлен перпендикулярно струнам. Наиболее экономично движение при наименьшем соприкосновении медиатора со струной. Чем короче длительность ноты, тем стремительнее движение кисти» [6 с. 14]. Однако, существуют музыкальные стили, в которых необходимо акцентировать более жесткую атаку звука, вследствие чего, бас-гитаристы практикуют движение или только вверх, или только вниз.

Качество извлекаемого звука напрямую зависит от выбора исполнителем игровой зоны. Оптимальным решением является игра в средней зоне, позволяющая передать четкий и ясный звук. Вместе с тем, при использовании медиатора возле струнодержателя (бриджа), звукоизвлечение будет тихим и одновременно очень четким, возле некоего датчика – более густым и протяжным.

В научной и учебно-методической литературе движение медиатора вниз обозначается символом **П**, а удар вверх символом **V**. Однако в издании известного российского педагога и бас-гитариста

Ю. Андреева *Школа игры на бас-гитаре*, автор обозначает удар вниз символом **d** (down), а удар вверх **u** (up) [4 с. 91]. Отметим попутно, что в некоторых сборниках и вовсе отсутствуют условные обозначения, предоставляя обучающимся самостоятельно выбирать направление движения медиатора.

В отличие от электрогитары, где стандартная толщина медиаторов колеблется от 0.72 мм до 1.2 мм, на бас-гитаре применяются более толстые калибры – от 1.5 мм до 3 мм и толще. Все зависит от стилистических особенностей музыкального произведения, в котором необходимо подчеркнуть резкую или перкуссионную атаку. Чем толще медиатор, тем больше физических усилий необходимо прилагать. Существуют стили и направления, где использование медиатора является единственным доступным приемом звукоизвлечения. Среди таковых можно выделить такие, как блэк-метал (*black metal*), трэш-метал (*thrash metal*), дэт-метал (*death metal*) и др.

В большинстве случаев применение тостого медиатора позволяет добиться более резкого и «читаемого» звука, тогда как тонкого – менее ясного. Как отмечает К. Смолин, «Медиаторы имеют самые различные формы и размеры. Бас-гитаристы предпочитают средние и толстые медиаторы, поскольку тонкие дают менее конкретное звучание» [7 с. 24].

Формы и материалы медиаторов

Наиболее распространенными формами медиатора являются округлая и треугольная. Контактующая часть плектра со струной в основном имеет закругленный конец, однако иногда встречаются медиаторы с острым углом. Для того, чтобы предмет не выпадал из пальцев правой руки, бас-гитаристы используют плектры со специальными «выступами» – насечками. Они обладают особым покрытием, обеспечивающим высокий коэффициент трения.



Рисунок 1.
Округлый медиатор



Рисунок 2.
Треугольный медиатор



Рисунок 3.
Медиатор с насечками

Основными материалами при производстве медиаторов являются разновидности пластика: целлулоид, нейлон, ацеталь, ультем, лексан и др. Каждый из видов обладает отличными характеристиками, влияющими на тембральную окраску и атаку звука. Вместе с тем, в исполнительской практике используются медиаторы из дерева, железа, стекла, камня и даже слоновой кости.

Медиаторная техника на бас-гитаре в творчестве Кэрол Кэй

Обращаясь к использованию медиаторной техники, отметим, что одной из первых исполнительниц на бас-гитаре была американская инструменталистка Кэрол Кэй (Carol Kaye). Будучи профессиональным исполнителем на электрогитаре, музыкант выступала во многих джазовых коллективах Лос-Анджелеса. С 1957 года исполнительницу пригласили в звукозаписывающую компанию *Gold Star Studios*, в которой К. Кэй записывала партии электрогитары к таким известным хитам, как *La Bamba*, *Zip-a-Dee-Doo-Dah*, *Then He Kissed Me*, *You've Lost That Lovin' Feelin'* и др.

Поворотным моментом в карьере исполнительницы стал 1963 год, когда на очередную аудиозапись не явился бас-гитарист. В результате обмена мнениями руководством студии было принято решение, что партию бас-гитары будет исполнять К. Кэй. Как вспоминает исполнительница, на тот момент ее уже пять лет нанимали играть на электрогитаре. Она никогда не

думала, что когда-нибудь будет играть на бас-гитаре, но в тот день, бас-гитарист не пришел на сессию, вследствие чего, К. Кэй взяла в руки новый инструмент [8]. С этого момента исполнительница совмещала игру на электрогитаре и бас-гитаре.

Давая оценку профессиональной деятельности музыканта, Е. Степанов отмечает, что классическим примером медиаторной техники является Кэрол Кей, известнейшая студийная исполнительница на бас-гитаре 1960-х гг., специалист в области эстрадной музыки, а также известнейший педагог и популяризатор игры на бас-гитаре [9 с. 24].

Следует отметить, что К. Кэй быстро обнаружила богатый потенциал инструмента. Перенеся с электрогитары медиаторную технику и совершенно иное мышление, исполнительница сумела сформировать своеобразную манеру игры. Несмотря на то, что многие музыканты и продюсеры считали поп-музыку «мягким» жанром, именно К. Кэй, смогла раскрыть принципиально новые возможности данной техники, основанные на более жестком звукоизвлечении. Рассуждая о роли К. Кэй в формировании медиаторной техники, Патрик Пфайффер (Patric Pfeiffer) замечает, «резкая атака подняла на новый уровень чистоту и определенность исполняемых нот. Данная техника полностью разрушила убеждение (ранее так поддерживаемое продюсерами и звукорежиссерами), что бас нужно чувствовать, а не слушать» [10 с. 51].

Характерной особенностью басовых партий К. Кэй было наличие синкопированных рисунков, органично сочетающихся с партиями других музыкальных инструментов. Благодаря оригинальной манере исполнения бас-гитаристка снискала славу искусного и талантливого сессионного музыканта. Кроме студийных записей К. Кей опубликовала множество учебно-методических пособий, обучающих аудио- и видеоматериалов, а также провела более 500 мастер-классов.

Выводы

Таким образом, творчество К. Кэй позволило сформировать базовые принципы медиаторной техники при игре на бас-гитаре. К концу 1960-х годов бас-гитарное исполнительство пополнилось еще одним самостоятельным приемом звукоизвлечения, способным разнообразить музыкальные партии яркими выразительными красками и оригинальными техническими возможностями. Развитие медиаторной техники на бас-гитаре породило очередное поколение замечательных бас-гитаристов (Пол Маккартни (Paul McCartney), Стив Своллоу (Steve Swallow), Билл Уаймен (Bill Wyman), Стюарт Хэм (Stuart Hamm), Бобби Вега (Bobby Vega)), которые своим незаурядным творчеством сумели по-новому раскрыть исполнительские возможности данной техники.

Библиографические ссылки

1. SUÁREZ, F. *Taller de Bajo Eléctrico* [online]. Buenos Aires, 2020. [accesat 9 ian. 2020]. Disponibil: https://facundosua-rez.com/textos/Taller_de_Bajo_El%C3%A9ctrico-Facundo_Su%C3%A1rez.pdf
2. Плектр. В: *Музыкальная энциклопедия*. Москва: Советская энциклопедия, 1978, т. 4, с. 976.
3. Plectrum. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan Publishers Ltd., 2001, vol. 26, pp. 862–863. ISBN 978-0-333-60800-5.
4. АНДРЕЕВ, Ю. *Школа игры на бас-гитаре*. Ч. 3. Москва: Издатель Андреев Ю. К., 2007. ISBN 978-5-903326-03-7.
5. DEAN, D. *Baixo Eletrico composite: Fermata do Brasil*. Milwaukee: Hal Leonard Corporacion, 1982, vol. 1. ISBN 0-7935-6383-6.
6. АРИЕВИЧ, С. *Практическое руководство игры на бас-гитаре*. Москва: Музыка, 1983.
7. СМОЛИН, К. *Бас-гитара для начинающих: самоучитель*. Москва: Издатель Смолин К. О., 2005. ISBN 5-93477-001-2.
8. MURPHY, B. *Forgotten Heroes: Carol Kaye* [online]. In : *Premier Guitar*: [site]. [accesat 27 mar. 2023]. Disponibil: <https://www.premierguitar.com/artists/forgotten-heroes-carol-kaye>
9. СТЕПАНОВ, Е. Формирование базовых принципов игры на бас-гитаре в исполнительском искусстве второй половины XX века. В: *Материалы конференций ГНИИ «Науразвитие»*. Авг. 2018. Санкт-Петербург: ГНИИ *Науразвитие*, 2018, с. 22–25. ISBN 978-5-6041437-2-8.
10. PFEIFFER, P. *E-Bass für Dummies*. Weinheim: Wiley-VCH, 2013. ISBN 978-3-527-70935-9.
11. *Carol Kaye: Biography* [online]. [accesat 31 mar. 2023]. Disponibil: <http://www.carolkaye.com/www/biography/index.htm>

ARTĂ TEATRALĂ, COREGRAFICĂ ȘI MULTIMEDIA THEATER, CHOREOGRAPHIC ARTS AND MULTIMEDIA

REFLECȚII ASUPRA UNOR ASPECTE DEFINITORII ALE MONOLOGULUI DRAMATIC

REFLECTIONS ON SOME DEFINING ASPECTS OF THE DRAMATIC MONOLOGUE

SVETLANA TÂRȚĂU¹,

doctor în studiul artelor, profesor universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0000-0001-9619-5137>

CZU 792.028:82-27

82-27

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2023.1.06>

Monologul a fost perceput deseori ca un obstacol în calea dramei. Acest „conflict” a făcut obiectul a numeroase reflecții, a multiple și succesive calificări, care specializează abordarea lui începând cu secolul XVIII. Aici ne referim, în primul rând, la drama burgheză, drama romantică sau drama simbolistă, în al doilea rând – la drama modernă, iar mai recent – la teatrul post-dramatic, drama nouă etc.

Definirea monologului dramatic la fel pare să se supună unui tipar recurent de opoziții succesive, abordându-se doar prin aproximări și diverse confruntări. Cu alte cuvinte, pare mai ușor să spui ce nu este decât ce este un monolog. Acesta nu este un dialog sau o tiradă, nici un solilocviu, deși nu știm cu exactitate cum să distingem monologul de solilocviu, dacă rămânem la canoanele actuale în vigoare.

În fine, prezența publicului se dovedește a fi esențială și vom încerca să vedem rolul acestuia, înainte de a arăta caracterul hibrid al acestei forme discursive problematice. În articol sunt examinate opozițiile succesive și încercările de determinare a aspectelor definitorii actuale ale monologului dramatic.

Cuvinte-cheie: monolog, dialog, solilocviu, monolog narativ, monolog liric, monolog epic, monolog interior, personaj, public

The monologue was often perceived as an obstacle to drama. This „conflict” has been the subject of many reflections, of multiple and successive qualifications, which deal with the problem of the monologue starting with the 18th century. Here we are referring, first of all, to bourgeois drama, romantic drama, or symbolist drama, secondly – to modern drama, and more recently - to the post-dramatic theater, the new drama etc.

The definition of the dramatic monologue also seems to obey a recurring pattern of successive oppositions, being approached only through approximations and various confrontations. In other words, it seems easier to say what a monologue isn't than what it is: it is not a dialogue or a tirade, nor a soliloquy, although we do not know exactly how to distinguish the monologue from the soliloquy, if we stick to the current canons in force.

Finally, in order to demonstrate the hybrid character of this problematic discursive form, we will emphasize the presence of the audience and try to highlight its role, which proves to be an essential factor in the process of supporting and hearing a monologue. The article examines the successive oppositions and attempts to determine the current defining aspects of the dramatic monologue.

Keywords: monologue, dialogue, soliloquy, narrative monologue, lyrical monologue, epic monologue, inner monologue, character, audience

1 E-mail: tartausvetlana2022@gmail.com

Introducere

Monologul a fost un subiect mai puțin teoretizat, fiind considerat simplu de definit. Dar ne dăm repede seama că pare mai ușor să spui ce nu este decât ce este un monolog, de parcă ar fi o formă implicită. Într-o perioadă în care drama răspundea încă unei abordări mimetice a lumii, în monolog se căutau modele, care se regăseau în viața de zi cu zi prin folosirea abuzivă a unor cuvinte care nu asigurau o consecvență a gândului sau a rațiunii. Modelele respective le putem găsi în lingvistică, unde acestea stabilesc dialogul și monologul ca model comunicațional nedivizat; în psihologie, unde cuvântul monologului este un instrument de învățare pentru a ne familiariza cum să ne confruntăm cu ceilalți; în poveste, unde ne putem permite să ne scufundăm fără griji în lumea imaginară a unui anumit personaj. Această convenție nu este de la sine înțeleasă, precum nici definiția, nici singularitatea, dar nici simplitatea ei aparentă. De la bun început monologul multiplică încercările de evadare sau le zădărnicește prin denunțarea tuturor strategiilor care urmăresc să-l circumscrie.

Monologul – un discurs la fel de important ca dialogul însuși

Pornind de la principiul că formele de discurs în teatru sunt inspirate din utilizări specifice limbajului comun, dialogul se stabilește ca model de comunicare, iar natura sa (sau realitatea) ca model referențial. Acest fapt duce la evaluarea gradului de verosimilitate oferit de monolog. De aceea primul lucru care trebuie de făcut ar fi, fără îndoială, să examinăm opozițiile succesive și încercările de definire actuale ale monologului.

Dacă monologul desemnează un discurs la fel de vechi precum teatrul însuși, utilizările sale sunt, totuși, diverse și multiple, iar modalitățile și mizele acestuia urmează a fi reevaluate, regândite, reformulate din când în când, în pofida unei aparente omogenități formale. Putem evoca monologurile pieselor antice, cele ale unui anumit teatru de jongleri din Evul Mediu sau cele ale pieselor clasice: ele au rămas o referință, cel puțin până la sfârșitul secolului XIX, chiar dacă utilizarea monologului la diferite etape se deosebește. Evident, atunci când vorbim despre producția dramatică a secolelor XX-XXI, care oferă un spațiu larg expansiunii monologului, iar practicile actuale scot la lumină probleme noi, trebuie să ținem cont și de particularitățile de manifestare ale dialogului. În acest sens, nu vom trece cu impunitate de la un secol la altul, de la o epocă la alta: particularitățile dialogului se schimbă adesea radical în ceea ce privește regulile de compunere, modul de exprimare, motivațiile exprimării etc.

Vom examina mai multe abordări definiționale ale monologului, pornind de la un discurs care diferă de alte regimuri discursive dramatice (tirada ș.a.), dar și de la relația sa cu solilocviul și dialogul. Vom avea în vedere apoi modul în care funcțiile monologului (liric, narativ) permit o problematizare specifică acțiunii dramatice. În sfârșit, vom încerca să demonstrăm cum monologul, deși este o convenție dramatică bine stabilită, pune la încercare teatrul și teatralitatea, respectiv, prin legăturile create cu publicul și prin dubla întrebare a adreselor discursului și a prezențelor.

Ce este monologul? Un monolog rămâne un discurs rostit de un singur personaj, care, a priori, nu ar trebui să beneficieze niciodată, spre deosebire de dialog, de folosirea unui alt vorbitor pentru a reveni și a progresa. Să rezumăm aceste elemente de definiție. Astfel, monologul este un discurs rostit de un singur personaj, care nu are alt interlocutor decât pe el însuși și, eventual, unul cu care comunică prin cuvânt, dar care lipsește formal și este perfect perceput de public într-un mod (din ce în ce mai puțin) oblic. Această relație tinde să se dezvolte și să se transforme într-o figură de stil numită *metalepsis*.

Lipsa interlocutorului cărui îi este adresat discursul face posibilă deosebirea monologului de solilocviu, care este adresat unui vorbitor prezent, dar mut, care nu comunică cu vorbitorul așa cum ar putea fi un confident, adică a cărui alteritate este dată ca ireductibilă (tirada, care face parte dintr-un dialog și, deci, beneficiază de interlocutori imediați). Astfel, discursul monologic constituie, de fapt, o transpunere dramatică pentru exprimarea vieții psihice a personajului, afirmare care oferă un răspuns unor teoreticienii ai teatrului, care se îngrijorează de lipsa de verosimilitate a monologului, pretinzând, din acest motiv, ca acesta să-și limiteze durata și frecvența. Monologul favorizează exprimarea

unei afectivități exacerbate, reprezentând personajul într-un moment de criză interioară, dilema fiind un exemplu tipic în acest sens.

În reflecțiile critice asupra dramei, monologul este considerat adesea ca o formă discursivă de evitat, ca un element perturbator și contradictoriu. Dialogul, dimpotrivă, ar fi un dat constitutiv, capabil să ofere o bază solidă conflictului inter-subiectiv, așa cum este așteptat în dramă. Monologul și-ar găsi acolo locul propriu doar pentru a pregăti, comenta sau a prelungi acțiunea. Este adevărat că în epoca clasică monologul a fost conceput ca o rupere de acțiune, devenind, prin excelență, un loc de revărsare lirică. Dar teoretizarea clasică a dramei, văzând în monolog o tentație către lirism sau epopee, intenționează să-l constrângă în numele verosimilității și al purității generice. În acest context, Françoise Dubor subliniază: „Monologul este [...] produsul acestor două tendințe, percepute, în cele din urmă, ca contradictorii: o tendință lirică și dramatică (rezultată din moștenirea teatrului grecesc) și o tendință narativă (după tradiția medievală a jonglerilor și povestitorilor de la târguri)” [1 p. 5].

Problemele expuse în moduri complet diferite, indiferent de tendințele stilistice ale epocilor și de autorii dramatici, includ și problema aplicării formei monologului. În funcție de sarcinile îndeplinite există numeroase tipuri de monologuri. „Treapta de jos este ocupată de un „monolog tehnic”. Acesta servește ca mijloc forțat de a nu lăsa scena goală. Exemple pot fi oferite de tragedia franceză. Monologul „epic” servește la informarea publicului despre evenimente care nu sunt prezentate pe scenă, în timp ce în monologul „liric” personajul își exprimă starea de spirit, iar monologul „reflexiv”, după cum arată și numele <...>, conține o reflecție asupra situației. În monologul „dramatic” propriu-zis, în final, într-o situație conflictuală se ia o decizie importantă pentru evenimente. Tipurile enumerate de monologuri apar în practică rareori în forma lor pură. Cu toate acestea, funcțiile principale ale monologului pot fi recunoscute” [2 p. 307].

Definirea monologului: o necesitate

Pentru început vom analiza și compara diferite definiții sau descrieri ale monologului extrase din dicționare, lucrări teoretice etc. din secolele XIX-XX. Drept exemplu servesc dicționarele din secolul XIX (Robert, Larousse, Littré). În *Le grand Roberr de la langue francais* găsim următoarea definiție a monologului: „O poveste lungă, pe care, în scenă, unul dintre personajele unei acțiuni dramatice o interpretează singur și care îi servește să explice spectatorului starea sufletească sau să expună anumite situații” [3]. Această explicație este greșită, deoarece se încearcă a se face o asimilare între monolog și narațiune, ceea ce constituie tocmai obiectul unei opoziții, mai ales în rândul teoreticienilor clasici. Dar, spre deosebire de alte definiții pe care urmează să le examinăm, definiția respectivă evocă existența unui „personaj”, și nu a unui actor. Confuzia este inacceptabilă. Adjectivul „singur” pare important, deoarece se regăsește în alte definiții.

Paul-Emile Littré în *Dictionnaire de la langue francais* explică monologul astfel: „Scène où un acteur est seul et se parle à lui-même” [4]. Această definiție avansează prin afirmația că „actorul vorbește singur”, ceea ce este absolut exact, doar că nu este vorba despre actor, ci despre personaj. În cele din urmă, Littré spune că „actorul este singur”. Dar replicăm încă o dată că nu actorul este în discuție. În plus, pe scenă pot fi prezente și alte personaje, în special, un confident. În sfârșit, sunt menționate două adrese: una directă (de la personaj către el însuși) și alta indirectă (discursul este destinat „pentru” spectator). Suntem de acord în ceea ce privește monologul din comedie, unde personajul discută direct cu publicul, dar această practică este evitată în tragedia clasică. În ceea ce privește adresarea către sine însuși, personajul poate declina variante în care convoacă fictiv alți interlocutori prin singura virtute a cuvântului său: aceștia sunt absenți fizic, dar prezenți verbal.

Emile Benveniste în *Problèmes de linguistique générale* definește monologul ca „un dialog interiorizat, formulat într-un limbaj interior dintre „eu” – vorbitorul – și un „eu” care ascultă” [5 p. 84-85]. Monologul este o tiradă pronunțată de un personaj singur sau care se crede singur, sau de un personaj ascultat de alții, dar care nu se teme să fie auzit de ei, consideră, la rândul său, autoarea.

Analizând toate variantele expuse de aceste definiții cu referire la monolog, putem spune următoarele: existența unui monolog se atestă doar atunci când un personaj, vorbind singur, se adresează fie sie însuși, fie unei entități invizibile pe scenă, uneori abstract, altelei corespunzător unui alt personaj convocat în discurs, dar care lipsește în mod formal, sau atunci când discursul personajului este destinat indirect publicului – unicul, care îl poate percepe pe deplin.

După cum notează Mark Berninger, discuțiile despre monologul teatral întotdeauna întâlnesc dificultăți. Pavis perfecționează acest lucru, afirmând că, deși, din punct de vedere structural, monologul nu depinde de un răspuns din partea unui „interlocutor”, el se adresează direct spectatorului ca unui complice și ca unui „observator-ascultător.”

Unul din răspunsurile la întrebarea „Cum să definim monologul?” poate fi găsit, de exemplu, în *Dicționarul cuprinzător și informativ de teatru* al lui Patrice Pavis, unde acesta definește termenul astfel: „Un monolog este un discurs al unui personaj adresat către el însuși, în timp ce un solilocviu este adresat direct unui interlocutor care nu vorbește” [6 p. 218]. În sugerarea unei diferențe distincte între solilocviu și monolog definiția lui Pavis modifică abordarea standardizată, generală a noțiunii de solilocviu, ca discurs al personajului care vorbește singur cu sau fără prezența ascultătorilor. Într-adevăr, deja noțiunea de interlocutor care „tace” prezintă o tautologie. La rândul său, Sierotwiński S. în *Słownik terminów literackich* enunță că un monolog caracteristic unei drame este o declarație a unui personaj dintr-o dramă, care își exprimă gândurile, sentimentele, intențiile etc., în absența altor persoane pe scenă sau sub premiza condiționată că persoanele de pe scenă nu-l aud [7 p. 159].

Puțin mai transparentă este tipologia generală a monologurilor propusă de Pavis, care le clasifică după funcția dramaturgică (narativă, lirică/emoțională, reflecție/deliberare) și forma literară (strofă, monolog interior, intervenție auctorială, dialog solitar, drama monolog) [6 p. 219]. În pofida unei asemenea diversități, în teatru evidențiem două versiuni de monolog dramatic: drama monolog și spectacolul solo. Deși, de obicei, sunt tratate separat, acestea au fost juxtapuse aici în mod deliberat cu scopul de a evidenția afinitățile conceptuale și condițiile culturale contemporane comune care stau la baza ambelor versiuni.

Contextele monologului în afara teatrului sunt relativ limitate, dar sunt asociate cu diverse forme de activitate de spectacol: discursuri, predici, instruire și prelegeri, recitare și povestire, mărturisiri și, în final, diverse categorii în psihoză, isterie etc. Prin urmare, nu este deloc surprinzător faptul că, prin comparație, monologul și naturalismul au prea puține afinități.

Revenind la scrierile despre teatru, Pavis notează: „Monologul dezvăluie artificialitatea teatrului și a convențiilor actoricești. Anumite perioade, care nu au fost preocupate de producerea unei redări naturaliste a lumii, l-au găzduit cu adevărat, folosind cu ușurință monologul (Shakespeare, Sturm und Drang, drama romantică sau simbolistă)” [6 p. 218]. În consecință, dramele și spectacolele bazate pe o vorbire monologată rareori mențin convențiile unui spațiu scenic naturalist. Dimpotrivă, scena goală sau locațiile specifice au perturbat în mod deliberat iluzia.

Monologul dramatic atrage și combină o serie de elemente disparate. Potrivit lui E. Warwick Slinn, monologul dramatic împrumută „expresivitatea emoțională din lirică [poezie]..., detaliile mimetice și structurarea retrospectivă din narațiune” [8 p. 19-21]. Mai mult, după cum susține Cornelia Pearsall în cartea *Tennyson's Rapture*, „genul utilizează elemente de vorbire persuasivă găsită în retorica politică. În cele din urmă, așa cum indică termenul „monolog dramatic”, genul derivă din anumite aspecte ale efectelor teatrale și anume elementele scenice ale vorbitorului sunt diferite de acelea ale poetului și ale publicului” [9 p. 22-25]. Pearsall sugerează, de asemenea, că „monologul ar putea fi mai bine definit prin ceea ce face, spre deosebire de ceea ce este” [9 p. 22-25].

Un monolog este un discurs <...> al unuia dintre personajele unei drame, fie sub forma unei lungi replici a unui dialog dramatic, neîntrerupt de contrarepliciile altor personaje (o parte evidentă a dialogului), fie sub forma unei scene dramatice separate. În ceea ce privește structura sa dinamică, un monolog bine scris, care se dezvoltă ca o scenă separată, este același dialog, deosebindu-se doar prin

faptul că este susținut cu un partener invizibil. Monologul poate face o adresare către cei absenți („O să adormi multă vreme, Mozart...”), poate apela la forțele naturii, la Dumnezeu, la soartă (de exemplu, tiradele regelui Lear în stepă, chemarea vântului sau exclamația lui Karl Moor – „O, Dumnezeu în trei”), poate reda o repetiție a unui dialog imaginar (de exemplu, visele lui Hlestakov din „Revizorul” – „Veți aborda o fiică drăguță... Doamnă, ca mine...” etc.) sau poate sugera lupta personajului cu sine însuși (de exemplu, monologurile lui Hamlet – „Ce este Hecuba pentru ea...” „Și eu...” etc.).

La sfârșitul secolului XIX, când drama a intrat într-o perioadă de criză, monologul, care părea să se retragă, a câștigat, cu adevărat, un teren vast. În timp ce dialogul pierduse din conținutul său dialogic, inter-subiectivitatea dramei sărăcise și personajele se blocaseră în monologuri paralele, intersectându-se, schimbându-se aproape arbitrar, drama a fost plasată, în cele din urmă, pe o treaptă a trecutului, iar monologul a început a-și manifesta avantajele în forme diverse, distanțându-se în mod vădit de dramă. De-a lungul secolului XX monologul devine laboratorul scripturilor și al practicilor scenice revăzute și reînnoite constant, expunând partea umană într-o figură izolată, care a creat în jurul său un gol și care exista, inclusiv, în interiorul său. Monologul face posibil să vedem cum o ființă (un personaj) care vorbește cu sine însăși este înzestrată cu cele mai alese calități umane, își dezvăluie propriile trăiri și emoții, își exprimă percepțiile personale asupra lumii. Hotărârile eroului se prezintă sub forma unui dialog interior care conține decizii alternative („pentru” și „împotriva”), motive ale dezvoltării acțiunilor sale, care vor duce, inevitabil, la un deznodământ dramatic sau fatal.

Este important să conștientizăm faptul că monologul teatral comunică direct cu întreaga societate, deoarece aceasta devine partenerul absent și discursiv al monologului, iar pentru el toate relațiile sociale apar ca fiind ionizate și manifestate în discursul auto-reflexiv al personajului: există o relație directă între personajul vorbitor și „ea” – lumea despre care personajul vorbește.

Concluzii

Monologul „joacă” împotriva dramei o „partidă de șah”, în care aceasta din urmă se află în criză, este strămtorată. Dacă anumite criterii dramatice nu mai sunt relevante (probabilitatea, coerența acțiunii), se reactivează anumiți factori constituenți (adresa, relația cu sine însuși, corpul actorului), care pretind o proximitate și o necesitate redescoperită.

După cum sugerează și titlul, monologul dramatic folosește vocea unei singure persoane. De obicei, textele sunt prezentate ca un discurs al unui personaj, care este semnificativ diferit de autor. Spectatorul vede, aude punctul de vedere al personajului-vorbitor și monologul reflectă gândurile și sentimentele acestuia. Personajul adresează gândurile sale către un anumit public.

După cum se face aluzie în titlul său, monologul dramatic este adesea teatral. Cuvântul „dramatic” poate fi descris ca fiind asociat cu un dramatism mai pronunțat. Toate monologurile dramatice constau în faptul că un personaj își împărtășește punctul de vedere cu un public care nu poate fi auzit. Autorii prezintă o situație dramatică prin viziunea unui personaj. Acest fapt îi oferă autorului ocazia de a prezenta un personaj care este atât partinitor cât și nesigur. Astfel, dintre trăsăturile monologului dramatic cea mai importantă este existența personajului, care servește drept obiectiv principal al piesei. Personajul determină tonul discursului: dânsul decide asupra modului de selectare și transmitere către public a mesajului textului autorului, dânsul creează conexiunea personaj-spectator, ținând cont de caracterul personajului, transmițând gândurile și sentimentele acestuia. La rândul său, creând un personaj, autorul trebuie să îndeplinească funcții similare cu cele ale unui dramaturg sau ale unui romancier, punând întrebări despre trecutul eroului, personalitatea și „motivația” (termen suprautilizat, împrumutat de la Stanislavsky).

Obiectivul final și decisiv al monologului dramatic este publicul sau auditorul, persoana sau persoanele cărora se adresează personajul vorbitor, acesta funcționând ca o țintă pentru vorbitor: vorbitorul își adaptează cuvintele la publicul său, anticipează obiectiile și abordează potențialele preocupări, cu avertismentul că personajul poate să nu îndeplinească întotdeauna fiecare dintre aceste sarcini în

mod eficient. Nimic din toate acestea nu presupune că spectatorul este complet pasiv, dimpotrivă, el poate avea anumite reacții tacite, care îl pot forța pe vorbitor să-și schimbe tactica sau pot afecta și modela fiecare gând al vorbitorului.

Ultima provocare a constat în intenția de a face din monolog o piesă în sine, care ar întruchipa semnificația unei modalități discursive unice a totalității unei reprezentații teatrale. În acest caz, monologul ar putea ocupa în mod prioritar frontul scenei și s-ar putea transforma în monodramă.

Referințe bibliografice

1. DUBOR, F., HEULO-PETIT F. (Dir.). *Le Monologue contre le drame*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes. 2012. ISBN 97822753517301.
2. KAYSER, W. *Das sprachliche Kunstwerk*. Bern: Francke Verlag, 1992. ISBN 10-3772014259.
3. *Le grand Robert de la langue française*. Paris: Le Robert, 1986.
4. BISCONTI, V. *Le sens en partage: Dictionnaires et théories du sens, XIX^e-XX^e siècles* [online]. Ch. 1. *Le Dictionnaire de la langue française d'Émile Littré : limites d'un modèle*. Lyon: ENS Éditions, 2016 [accesat 19.03.23]. ISBN 978-2-84788-852-2. Disponibil: <https://books.openedition.org/enseditions/8679>
5. BENVENISTE, Em. *Problèmes de linguistique générale* 2. Paris: Gallimard, 1974. In: *Études littéraires* [online]. 9 (1), pp. 84-85 [accesat 20.03.23]. Disponibil: <https://www.erudit.org/fr/revues/etudlitt/1976-v9-n1-etudlitt2201/500389ar.pdf>.
6. Monolog. In: PAVIS, P. *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts and Analysis* [online]. Toronto: University of Toronto Press, 1998 [accesat 20.03.23]. Disponibil: <https://web.colby.edu/teatroypformance-2018/files/2019/02/Dict-of-Theatre.pdf>.
7. SIEROTWIŃSKI, St. *Słownik terminów literackich*. Kraków: Ossolineum, 1986. ISBN 83-044-011914-0.
8. PEARSALL, C. D. J. E. Warwick Slinn, Victorian Poetry as Cultural Critique: The Politics of Performative Language. In: *Modern Philology* [online]. 2006, Vol. 103, No 4, pp. 568-571 [accesat 29.03.23]. Disponibil: <https://www.journals.uchicago.edu/doi/abs/10.1086/509033?journalCode=mp>.
9. PEARSALL C.D.J. *Tennyson's Rapture: Transformation in the Victorian Dramatic Monologue*. New York: Oxford University Press, 2008. ISBN 100195150546.

VALORI ALE UNITĂȚII DE CONȘTIINȚĂ NAȚIONALĂ ÎN REPUBLICA MOLDOVA: MANIFESTĂRI ACTUALE

VALUES OF THE UNITY OF NATIONAL CONSCIOUSNESS IN THE REPUBLIC OF MOLDOVA: CURRENT MANIFESTATIONS

CONSTANTIN ȘCHIOPU¹,

doctor habilitat, profesor universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0000-0002-0568-9615>

CZU 159.923.9:39(478)

316.356.4:316.752(478)

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2023.1.07>

Perioada istorică în care trăim este una a demitizărilor, relativismului, scepticismului modern și a devalorizării idealurilor, simbolurilor, principiilor umaniste, a creațiilor spirituale și culturale autentice. În societatea de consum pe care o traversăm valorile s-au amestecat cu pseudovalorile, cultul mediocrității proliferându-se la toate nivelurile. Materialitatea, lupta de interese, abuzul au un impact negativ deosebit asupra formării unei personalități reprezentative, conștiente și libere, apte de a promova valori umane autentice. Se pare că noi, în special, românii basarabeni, suferim nu doar de complexul ne(re)

¹ E-mail: schiopu_constantin@yahoo.com

cunoașterii valorilor, care poate fi definit ca un sentiment de neîncredere, suspiciune, ezitare, inhibiție, lașitate, negare etc. La originea acestui complex al nostru stau invidia și nepăsarea. Starea de inhibare, nesocotința, lipsa de voință, de putere și de demnitate, gândirea noastră plată în ceea ce privește cunoașterea tezaurului național confirmă complexul de care suferim. Revenirea la matricea noastră spirituală, la valorile neamului ne poate vindeca/salva de complexul de care suferim, dincolo de orice tendințe de globalizare, sincronizare, modernizare.

În articol sunt propuse și analizate mai multe exemple de valori, prin care se demonstrează complexul de nerecunoaștere a acestora.

Cuvinte-cheie: valori, conștiință națională, unitate, complex, nerecunoaștere

The historical period in which we live is one of demystification, relativism, modern skepticism and the devaluation of ideals, symbols, humanistic principles, authentic spiritual and cultural creations. In the consumer society we live in, values have mixed with pseudo-values, the cult of mediocrity proliferating at all levels. Materiality, the struggle of interests, abuse have a particularly negative impact on the formation of a representative, conscious and free personality, capable of promoting authentic human values. It seems that we, especially Bassarabian Romanians, suffer not only from the complex of not (re) knowing values, which can be defined as a feeling of mistrust, suspicion, hesitation, inhibition, cowardice, denial, etc. At the origin of this complex of ours are envy and carelessness. The state of inhibition, recklessness, lack of will, power and dignity, our flat thinking regarding the knowledge of the national treasure confirms the complex from which we suffer. Returning to the spiritual matrix of the nation, to values can heal/save us from the complex we suffer from, beyond any globalization, synchronization, modernization trends.

Several examples of values are proposed and analyzed in the article, which demonstrate our complex ignorance of them.

Keywords: value, national consciousness, unity, complex, non-recognition

Introducere

Una dintre problemele primordiale ale omenirii este cea a sensului vieții și a valorilor dătătoare de sens. Care este valoarea existenței noastre? Ce sens atribuim vieții? Sunt doar două întrebări dintr-un șir ce implică atât gândirea cât și destinul, implicit, cultura omului. Speriat de cele mai cumplite persecuții împotriva creștinilor din Roma, întreprinse de Nero, temându-se să nu fie ucis, sf. Petru încearcă să scape prin fugă. În timpul evadării sale, apostolul îl întâlnește pe Isus, care se îndrepta spre Roma. „Quo vadis, Domine?”, îl întreabă Petru pe Domnul său. Acest „încotro” al sf. Petru, sinonim, poate, cu „pentru ce”, de fapt, a devenit al întregii omeniri. Fiind amenințat tot mai mult de nesiguranță, de un viitor obscur, de pericole (de orice natură), de eșecuri etc., individul, prin firea lui, pe lângă neliniștea existențială ce-o trăiește/o poate trăi, măcinat de „pentru ce”, de regulă, simte nevoia de a se retrage în sine, ajutat fiind de credința în valorile etice, religioase, culturale, estetice etc. Or, corelativă subiectului, fiecare valoare, conform filozofului Wilhelm Windelband, se manifestă doar în relație cu o conștiință axiologică, satisfăcând o necesitate sau trezind un sentiment [1 p. 14]. În lipsa voinței și a sentimentului nu există nici o valoare. Mai mult chiar. Valorile sunt create și există prin cunoaștere, aceasta din urmă desăvârșind ființa umană, deci, atribuindu-i o nouă valoare. În rădăcinate în nevoile, dorințele și aspirațiile oamenilor, totuși, valorile nu pot fi confundate cu toate acestea, întrucât ele au un caracter de generalitate, desemnând ceea ce este considerat ca dezirabil, demn de a face obiectul dorințelor omenesti. În această ordine de idei, Tudor Vianu sublinia: „O valoare nu este dată decât pentru o dorință, fie ea oricât de individuală, dar în momentul în care o cuprinde, conștiința postulează în valoare obiectul posibil al unei multiplicități de dorințe identice, al totalității dorințelor identice. Ceea ce mi se arată mie ca bun sau frumos poate apărea la fel oricărui exemplar uman; este nevoie numai ca dorința corelativă să se trezească. În zarea oricărei valori se lămurește puțința unei solidarizări umane” [2 p. 45-46].

Valori ale unității de conștiință națională

Perioada istorică în care trăim este una a demitizărilor, relativismului, scepticismului modern și a devalorizării idealurilor, simbolurilor, principiilor umaniste, a creațiilor spirituale și culturale autentice. În societatea de consum pe care o traversăm valorile s-au amestecat cu pseudovalorile, cultul mediocrității proliferându-se la toate nivelurile. Materialitatea, lupta de interese, abuzul au un

impact negativ deosebit asupra formării unei personalități reprezentative, conștiente și libere, apte de a promova valori umane autentice. Mai mult decât atât. Se pare că noi, în special, românii basarabeni, suferim nu doar de complexul promovării unor false valori (niște inși fură din haznaua statului miliarde, iar lumea îi aplaudă), ci, într-o măsură mai mare, de cel al ne(re)cunoașterii valorilor. Cazul Eminescu este definitoriu. E un modus vivendi al nostru. „Uitarea (=lipsa oricărei amintiri; nepăsare față de interesele proprii; rătăcire morală) le închide-n scrin cu mâna ei cea rece”, glăsuiește un vers eminescian.

Cât privește complexul ne(re)cunoașterii valorilor, acesta poate fi definit ca un sentiment de neîncredere, de bănuială, ezitare, inhibare, lașitate, negare etc. Ce ar sta la originea acestui complex al nostru? Primul lucru ce poate fi invocat este balada „Miorița”, despre care reputeți cercetători au afirmat că reprezintă „unul dintre miturile fundamentale ale poporului român – mitul transhumanței, în care e simbolizată existența pastorală a poporului român și chiar unitatea lui în mijlocul real al țării reprezentat de lanțul carpatin” [3 p. 58], „școala tristeții naționale. Matricea. Matca. Regina” [4 p. 39]. Criticul literar Zoe Dumitrescu-Bușulenga, referindu-se la *Miorița*, menționa: „Cu această baladă atât de simplă intrăm în lumea cea mai veche a culturii noastre românești, la izvoarele viziunii păstorești asupra lumii, acolo unde omul comunică încă cu celelalte elemente ale cosmosului și se simte înrudit de aproape cu ele” [5 p. 6]. Ceea ce a suscitat mai puțin interesul cercetătorilor sau a fost abordată tangențial este invidia ciobanilor ungurean și vrâncean ca dat/stare existențial/ă uman/ă (să ne amintim de mitul biblic al lui Cain și Abel). Această baladă, credem, demonstrează că invidia a fost și este una dintre trăsăturile noastre distinctive, chiar dacă nu vrem s-o recunoaștem, fie și din demnitate națională. Istoria desprinsă din baladă și care ar trebui să ne fie de învățătură (omorul are un impact negativ asupra celor dragi: „oile vor plânge / cu lacrimi de sânge”, măicuța bătrână din ochi lăcrămând își va căuta încontinuu feciorul, astfel suprapunându-se două dureri: a mamei și a fiului) nu este unică, drama ciobănească persistând de-a lungul existenței noastre. Ea se regăsește și la sfârșit de secol XX, și la început de secol XXI. Cazul lui M. Eminescu, al lui Gr. Vieru sunt elocvente în această ordine de idei.

La starea de invidie (să ne amintim de versul eminescian „...va vorbi vrun mititel,/ Nu slăvindu-te pe tine...., lustruindu-se pe el”) s-ar mai adăuga nepăsarea (=lipsă de griji, de frământări, de interes față de ceea ce se petrece în jur; nesocotință, apatie, placiditate), justificată, de fiecare dintre noi, prin te miri ce argumente neconcludente în esență, dar „credibile” la prima vedere.

Deci, invidia și nepăsarea sunt factorii determinanți ai complexului de care suferim. Altfel cum am putea explica acest complex al ne(re)cunoașterii unor valori precum: sinagoga din satul Rașcov, construită în anul 1749, considerată a fi cea mai frumoasă din zonele de frontieră estice ale Poloniei (astăzi mai există doar ruinele); clădirea fostului gimnaziu pentru fete din Chișinău (sf. sec. 19) de pe str. A. Mateevici, nr. 85 (gata să se dărâme definitiv); clădirea-locuință a profesorilor de la gimnaziul nr.1 pentru băieți din Chișinău (mijlocul sec. 19) de pe str. Mitropolit Gavriil Bănulescu-Bodoni, nr. 16; Conacul Leonarzilor din satul Cubolta, raionul Sângerei (prima jum. a sec. 19); Conacul Familiei Henciu din s. Visoca, Soroca, demolat în 1944; Conacul Familiei Cantacuzino din satul Poiana, raionul Edineț (degradare totală); Conacul lui P.I. Biberi din satul Rujnița, raionul Ocnița (a doua jumătate a sec. XIX), din care s-a păstrat doar o anexă etc.? Fiind gazda unor străini veniți să viziteze Moldova, ce le-am putea arăta decât câteva puncte turistice strategice din Chișinău (monumentul lui Ștefan cel Mare, Aleea Clasicilor, Soborul, Arcul de Triumf), Cetatea Sorocii, Orheiul Vechi (acesta foarte lăudat, dar prea puțin adus la condiția de obiectiv turistic)? Salvarea noastră în calitate de gazdă sunt vinăriile Cricova, Mileștii Mici și alte câteva de acest gen.

Preferăm să afirmăm că prima mențiune a orașului Chișinău datează din anul 1436. Nu pun la îndoială acest an, dar nu există vreo dovadă arhitecturală ce ar demonstra faptul ca atare. Două din una: ori Chișinăul, ca localitate, datează de mai încoace (clădirile de epocă sunt din sec. XIX), ori complexul nostru de ne(re)cunoaștere a valorilor este, dacă nu genetic, atunci de câteva sute de ani (cel

puțin, din 1436), consecințele acestuia fiind alarmante. În această ordine de idei, ne întrebăm dacă trăitorii de astăzi cunosc dimensiunea valorică a lui Isidor Burdin (compozitor, aranjor, mentor, profesor, nume emblematic pentru muzica populară românească și pentru cultura românească, în general), a lui Petrică Zaharia (regretat artist al orchestrei de muzică populară „Fluieraș”, taragotist, fluierar, naist, clarinetist, meșter popular de valoare), a lui Valeriu Negruța (violonist și dirijor al faimosului ansamblu de muzică populară „Mugurel”, în care a cântat și Maria Drăgan), a lui Alexei Botoșanu (maestru al clarinetului, cimpoiului), a lui Victor Copacinschi (virtuos țambalist, care, prin interpretarea sa, a dat o nouă valoare „Ciocârliei”) și a fiicei sale, Patricia Copacinschi (violonistă, aplaudată de spectatorii prestigioaselor săli de concerte ale lumii), a lui Gheorghe Usaci (trompetist), a lui Valeriu Hanganu (trompetist), a lui Mihai Bătrânu (acordeonist), a lui Dumitru Blajinu (violonist, dirijor, aranjor, compozitor și folclorist), a lui Ion Neniță (acordeonist), a lui Lucian Cocea (violonist și dirijor), a lui Ion Carai (trompetist), a lui Serghei Lunchevici (violonist, dirijor, interpret al rolului Toma Alistar din filmul „Lăutarii”, de Emil Loteanu), a soliștilor-vocaliști Tamara Ciobanu, Ion Bas, Teodor Negară, Nina Ermurache, Vadim Georghelaș, Vasile Marin, Ion Paulencu, Veronica Mihai, Maria Codreanu, Nadejda Cepraga etc., a regretaților actori/regizori Constantța Târțău, Domnica Darienco, Ion Caraciobanu, Veniamin Apostol, Victor Ciutac, Emil Loteanu, Ion Ungureanu etc., a scriitorilor, plecați în eternitate, Nicolae Costenco (poet, prozator), Liviu Deleanu (poet), Ramil Portnoi (poet), Nicolae Vieru (prozator), Liviu Damian (poet), Vasile Vasilache (prozator), Ion Vatamanu (poet), Eugen Cioclea (poet), Leonida Lari (poetă), Lidia Istrati (prozatoare), Leonard Tuchilatu (poet), Nicolae Dabija (poet, prozator, eseist, publicist) etc. – nume notorii, strălucitoare ale culturii moldovenești, care au demonstrat, vorba cronicarului, că „...nasc și la Moldova oameni” și de care (de unii) ne aducem aminte foarte rar, cu diferite ocazii, crezându-ne demni de laudă și fără a ne da seama că „picătura fărâamă piatra nu cu puterea, ci cu deseale ei căderi”.

„Limba este întâiul mare poem al unui popor”, afirma scriitorul L. Blaga [6 p. 491]. Starea de inhibare, nesocotința, lipsa de voință, de putere și de demnitate, gândirea noastră plată în ceea ce privește cunoașterea acestui tezaur confirmă complexul de care suferim. În această ordine de idei, Mihai Eminescu, în articolul său *Unitatea preexistentă a poporului român*, menționa: „Cauza pentru care s-a lătit atât de mult stricarea limbii, încât astăzi gazetele și cărțurarii scriu o limbă păsărească neînțeleasă de popor, subțire și muieratică, e aceeași căreia peste tot îi datorăm toate relele de care suferim: politica. Uitând cu totul că limba noastră e singura în Europa care se vorbește aproape în același chip în toate părțile locuite de români, uitând că n-avem dialecte și că moldoveanul se-nțelege tot așa de bine cu crișanul ca și acesta cu oamenii din Banatul Craiovei, politicilor noștri nu le era de-ajuns această dovadă și de unitate între noi și de deosebire către străini, ci au căutat să ne silească să dovedim că fiecare vorbă e latină și că toți, fără osebire, ne coborâm de-a dreptul de la romani” [7 p. 316].

După treizeci de ani de independență a Republicii Moldova, care ne-a oferit oportunitatea de „a săpa în miezul limbii”, constatăm că vorbim o limbă arhaică, plină de erori și de construcții gramaticale anoste, nefirești limbii române, fără a ne întreba cu privire la motivele ce ne-au determinat/ne determină să nu o valorificăm într-atât încât să-i admirăm strălucirea. Majoritatea populației din Republica Moldova, fie tineri, fie maturi, nu poate deosebi conceptele „limbă română”, „grai moldovenesc”, optând pentru varianta „limbă moldovenească”, afirmând, astfel, din necunoaștere, existența a două limbi. La întrebarea de ce o parte din românii moldoveni se consideră moldoveni, nu și români, este invocat drept motiv rusificarea – un argument mai puțin plauzibil, având în vedere că și românii din Ardeal au fost maghiarizați sau germanizați, dar, cu toate acestea, se numesc români, și nicidecum altfel (cei din Maramureșul transcarpatic, aflându-se în afara țării o perioadă mai mare decât basarabenii, tot români se numesc). Prin urmare, răspunsul cu privire la rusificare marchează doar un adevăr de suprafață, căci nu descoperă esența obiectului întrebării. „Termenul care dă esență întrebării cu privire la cauza autoidentificării etnice eronate a populației băștinașe din R. Moldova, afirmă V. Pâslaru, este cel de moldovean, care își produce sensul nu numai de la un spațiu existențial

(a se compara: bănățean ardelean, maramureșean etc. sau bucureștean, ieșean, cahulean etc.), ci, mai întâi, de la un filon spiritual (relația cu Divinitatea, care explică rostul ființării omului în lume/pe pământ, de la conștiința istorică de apartenență la un neam și la o țară – Moldova și abia, în al treilea rând, de la localitate, așezare” [8 p. 175]. Lipsa, în cazul mai multor români din republică, a conștiinței identității/de neam, a provocat și criza de proprietate: neștiind cine suntem ca ființe etnice, nu pretindem nici la averile lăsate de strămoșii noștri, prin urmare, nici la ceea ce se numește matrice a unei națiuni.

În perioada de luptă pentru independență (1987-1991), Ștefan cel Mare a devenit un simbol, el fiind asociat cu conceptul de moldovean. Ulterior, după declararea independenței, politicienii din Republica Moldova, înverșunați adversari ai glotonimelor „limba română”, „român”, „națiune română”, au folosit acest simbol în scopuri politice și de manipulare, identificându-l cu cel de „moldovean”. Astfel, portretele, statuile, legendele despre Ștefan cel Mare le-au înlocuit pe cele ale lui Lenin. Acceptându-le pe cele dintâi, chiar cu anumit entuziasm, moldovenii au început să-și autoidentifice comunitatea etnică drept neam, diferit de cel românesc.

Devenirea întru ființă versus conceptul de înstrăinare

C. Noica definea rostul vieții omului drept „devenirea întru ființă”. Interdicția de a fi român prin separarea basarabenilor de matricea națiunii române înseamnă interzicerea de a deveni ființă fiecărui basarabean, care se identifica român. Această înstrăinare a românilor basarabeni, timp de aproape două secole, de matricea națiunii române este un factor definitoriu al derogării de la identitatea etnică românească a unei părți considerabile a moldovenilor din Basarabia – Republica Moldova. „Cu părere de rău, susține V. Pâslaru, în perioada de după independență, acestui factor nu i se acordă o importanță, nici în R. Moldova, nici în România, discursul naționalist în R. Moldova fiind unul mai degrabă patetic și emfatic decât unul profund esențializat și constructiv. Mai mult decât atât. Este nefiresc să întemeiezi educația în R. Moldova pe subcompetențe, căci limba română n-a creat un asemenea cuvânt și niciun dicționar român nu-l atestă. Tot atât de nefiresc este să interzici copiilor, tinerilor studiul istoriei românilor pe motiv că Uniunea Europeană recomandă studiul integrat al acesteia în istoria universală, astfel limitându-l în cunoașterea apropiată a procesului de constituire a matricei națiunii române – a aceluia sistem de valori fundamentale care dau existență, adevăr și împlinirea națiunii. Țările, care nu suferă de criza de identitate, nu pierd nimic, acceptând studiul istoriei naționale într-un curs integrat cu istoria universală pentru populația din R. Moldova, care suferă de criza de identitate și de criza de proprietate, studiul istoriei românilor într-o disciplină autonomă este categoric necesară, cel puțin pentru o perioadă egală cu o generație de elevi. Versul eminescian „Pe mine, mie redă-mă” ar trebui să devină o rugăciune a basarabeanului de a i se reda, în primul rând, prin educație, propria-i esență – aceea de apartenență la națiunea română” [8 p. 187]. Altfel spus, întregul învățământ din R. Moldova ar trebui să fie orientat conceptual, de conținut și metodologic la formarea identității românești a fiecărui educabil.

Identitatea generală a individului se formează și se produce pe coordonatele *timp-spațiu-valoare*. În raport cu timpul, omul devine ființă cu memorie și conștiință istorică. Horia, protagonistul povestirii *Clopotnița* de Ion Druță, într-un moment al acțiunii, afirmă: „Ca știință, istoria a apărut atunci când omul și-a dat seama că are nevoie de a ști ce s-a întâmplat cu lumea până la el, pentru a cerca să ghicească ce-l poate aștepta pe viitor. Istoria este pietrificarea trecutului cu toată gloria și cu tot praful său, cu tot ce are el măreț și întâmplător. Lucrurile care ne înconjoară nu-și au conștiința propriei lor existențe și, prin urmare, nu se pot interesa de propria istorie. Omul, în schimb, are darul memoriei, darul conștiinței [9 p. 481].

Cât privește cea de-a doua coordonată – *spațiul*, Lucian Blaga, considerându-l structura stilistică a unei culturi sau a unei spiritualități fie individuale, fie colective, îl definea, cu referire la sufletul românesc, drept spațiu-matrice sau spațiu mioritic, „indefinit ondulat, înzestrat cu anumite accente, care

fac din el, cadrul unui anume destin și cu care se simte solidar ancestralul suflet românesc, în ultimele sale adâncimi” [10 p. 120]. Acest spațiu mioritic, care, în viziunea lui Blaga, „se desprinde din linia interioară a doinei, din rezonanțele și din proiecțiunile ei în afară, dar tot așa și din atmosfera, și din duhul baladelor noastre”, rezultă, ceea ce este mai important, și „din sentimentul destinului, din acel sentiment, care are un fel de supremație asupra sufletului individual, etnic sau supraetnic” [10 p. 121].

Coordonata *axiologică* îl arată pe om ca ființă unică, în stare să creeze valori și să se raporteze la ele. „Grație libertății sale, omul configurează o nouă lume, care este aceea a valorii și a culturii, căci el se raportează în mod specific la realitatea socială tocmai prin valorile pe care le creează” [11 p. 205], afirma M. Ralea, cu referire la ideea despre individul uman ca producător de valori, grație investiției de inteligență, sensibilitate, pasiune și fantezie.

Aplicată la condiția basarabeanului, teza ființării în *spațiu-timp-modalitate*, conform lui V. Pâslaru, descoperă și condiția specifică a lui în raport cu sine ca ființă și în raport cu entitatea *patrie*. Ca ființă, basarabeanul nu poate exista într-un timp-spațiu nedeterminat spiritual, căci condiția lui de *a fi* este dată de spiritualizarea spațiului. Un spațiu nespiritualizat este doar un mediu vital, propriu oricărei vietăți. Deci, spațiul dintre Prut și Nistru nu poate deveni patrie decât dacă este condiționat de o matrice – idei, principii, doctrine, simboluri integralizate identitar, care realizează unitatea *spirit-materie* pentru o națiune. Patria este a mea, că am creat-o și eu împreună cu șirul nesfârșit de ființe, care formează neamul meu și patria mea („Căci te iubeam cu ochi păgâni/ Și plini de suferinți/ Ce mi-i lăsară din bătrâni/ Părinții din părinți” (*Pe lângă plopii fără soț*)) [8 p. 171].

Ion Druță, în romanul său *Povara bunătații noastre* a surprins destul de bine faptul ca atare. Mai întâi. Mircea, unul dintre protagoniștii operei, angajat fără voia sa în marile tulburări ale epocii, pe care le-a declanșat Războiul al Doilea Mondial, înrolat fiind în armata sovietică, își trădează pe un timp acea frumoasă noapte de vară din câmpia Sorociei, strângând în brațe o domnișoară în alb de pe meleaguri străine. Totuși, l-au întors acasă familia, neamul, pământul. Revenit acasă, a găsit în spațiul mioritic un alt regim politic (sovietic), pământul nemaifiindu-i sprijin spiritual în aceste condiții noi, ci un factor de înrobire spirituală. Cel de-al doilea personaj, Nică, jertfă a luptei marilor puteri imperiale, considerat, în noua formațiune statală, RSS Moldovenească, dușman al poporului, din cauza că a luptat în armata română, intenționează să se retragă în România. De fapt, el dorește să evadeze nu din spațiul geografic al neamului, ci dintr-un spațiu politic nou, neprielnic pentru sine ca om. Întreg capitolul *Cina cea de taină* este o demonstrare a faptului că pământul, cu farmecul rodului său, le-a sugerat o iertare și o împăcare celor doi foști colegi de clasă, prieteni, dar și ostași din armate inamice, că, solidari cu acest spațiu-matrice, sufletul lor s-a lăsat în grija unui destin, care „simbolic descinde din plai, culminează pe plai și sfârșește pe plai”, că sentimentul destinului, „încuibat subteran în sufletul lor românesc, e și el structurat de orizontul spațial înalt și indefinit ondulat” [12 p. 121].

Într-o serie de volume de poezii (*Laudă somnului, În marea trecere, Ce aude unicornul* etc.), L. Blaga, scriitor și filozof al culturii, abordând tema morții, se ipostaziază într-un eu liric dominat tot mai mult de sentimentul zădărniceii, al bolii, al singurătății, al pierderii relației cu sacrul. Totuși, poetul/eul liric nu rămâne prizonier al acestor trăiri, obsesii, neputințe, găsindu-și salvarea tocmai prin refacerea legăturii cu sacrul/cosmosul pierdut. În viziunea lui, vindecarea de sentimentul morții e posibilă prin contactul direct cu satul, pădurea și muntele, adică prin revenirea lui la spațiul-matrice, dătător de energie: „Aici orice gând e mai încet/ și inima-ți zvâcnește mai rar,/ ca și cum nu ți-ar bate în piept,/ ci adânc în pământ, undeva./ Aici se vindecă setea de mântuire/ și dacă ți-a sângerat picioarele,/ te așezi pe un podmol de lut...”. E o lecție pe care ne-o oferă poetul din Lančrăm.

Să luăm aminte: revenirea la matricea noastră spirituală, la valorile neamului ne poate vindeca/salva de complexul de care suferim, dincolo de orice tendințe de globalizare, sincronizare, modernizare. E în puterea fiecăruia. Trebuie doar să vrem, fiind conștienți de faptul că „valorile aparțin unei clase aparte, numită clasa obiectelor ideale, că ele trebuie însă distinse de obiectele matematice și de celelalte elemente ale unei mulțimi, că trăsătura definitorie a lor este valabilitatea, care se întemeiază

nu pe subiectul empiric, ci pe subiectul în genere transcendențial axiologic/conștiința în genere” [1 p. 17]. E cert încă ceva: doar prin dobândirea identității noastre, prin (re)cunoașterea și promovarea valorilor naționale putem crea acea punte spre universalitate, putem comunica cu generațiile viitoare, cu diferite culturi, religii, mentalități.

Concluzii

Într-un aforism de-al său, Gr. Vieru afirma: „Sunt mai trist decât par a fi”. Tristețea poetului („... se tot uită-n ochii mei / Suferința”), spre deosebire de cea a păstorului mioritic („Pe l-apus de soare/ Vreau să mi te-omoare”) sau de tristețea metafizică a lui L. Blaga („Cu toată creatura/ mi-am ridicat în vânturi rănilor/ și-am așteptat: oh, nici o minune nu se-mplinește,/ Nu se-mplinește, nu se-mplinește!”) – aceasta din urmă fiind o stare firească, provocată de sentimentul curgerii timpului și al sortii schimbătoare – venea din conștiința faptului că valorile neamului sunt desființate. Poetul Gr. Vieru nu a avut decât speranța reînținerii, revenirii noastre la izvoare, implicându-se total în această luptă, asumându-și tot greul și responsabilitățile. De altfel, acesta i-a și fost crezul de-o viață, atât cetățenesc cât și artistic. Referindu-se la nuvela *Toiagul păstoriei* de Ion Druță și, în special, la remarcă din final „Dacă o fost cioban și-o ținut oi...”, Grigore Vieru îi dădea următoarea semnificație: „Nu păstorul va reînvia, ca mire cosmic, prin natura naturii, prin natura umană a spațiului natal, ci însuși spațiul natal va renaște prin moartea păstorului” [13 p. 6]. Să luăm aceste spuse ca pe o normă de conduită și atitudine, transformându-le într-un crez al fiecăruia dintre noi. Numai astfel vom putea demonstra lumii că invidia, nepăsarea ar fi niște stări de moment ale noastre, care pot fi depășite, că păstrarea, cunoașterea și recunoașterea valorilor create pe parcursul istoriei sunt o condiție sine qua non a existenței noastre.

Referințe bibliografice

1. RĂMBU, N. *Filosofia valorilor*. București: Editura Didactică și Pedagogică, 1997. ISBN 973-30-5942-0.
2. VIANU, T. *Introducere în teoria valorilor*. București: Albatros, 1997, pp. 45–46. ISBN 973-24-441-85.
3. CĂLINESCU, G. *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*. București: Minerva, 1986.
4. STĂNESCU, N. *Amintiri din prezent*. București: Sport-Turism, 1985.
5. DUMITRESCU-BUȘULENGA, Z. *Miorița*. București: Albatros, 1972.
6. BLAGA, L. *Opere*. Vol. 1. Chișinău: Știința, 1995. ISBN 5-376-01867-5.
7. EMINESCU, M. *Publicistică. Referiri istorice și istoriografice*. Chișinău: Cartea Moldovenească, 1990. ISBN 5-362-00624-4.
8. PĂSLARU, V.L. *Educație și identitate*. Chișinău: Știința, 2021. ISBN 078-9975-85-317-0.
9. DRUȚĂ, I. Clopotnița. In: I. Druță. *Scrieri*. Chișinău: Hyperion, 1990, vol. 3, pp. 363–549. ISBN 5-368-00905-4.
10. BLAGA, L. *Trilogia culturii: Orizont și stil*. București: Editura pentru Literatură Universală, 1969.
11. PICHIU, D., ALBUȚ, C. *Teoria valorii și elemente de praxiologie*. Iași: Gh. Asachi, 1994. ISBN 973-96222-5-9.
12. DRUȚĂ, I. Povara bunătății noastre. In: I. Druță. *Scrieri*. Chișinău: Hyperion, 1990, vol. 2, pp. 5–347. ISBN 5-368-00904-6.
13. VIERU, Gr. O tulburătoare baladă modernă. In: *Literatura și arta*. 1986, 18 sept.

INFLUENȚA EXERCIȚIILOR ACROBATICE ASUPRA FORMĂRII PROFESIONALE A STUDENȚILOR ÎN DOMENIUL ARTEI COREGRAFICE

THE INFLUENCE OF ACROBATIC EXERCISES ON THE PROFESSIONAL TRAINING OF STUDENTS IN THE FIELD OF CHOREOGRAPHIC ART

CAROLINA MOGA¹,

doctor în științe pedagogice, conferențiar universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0000-0002-0690-708X>

CZU 792.8:796.4

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2023.1.08>

În articolul dat este abordată problema formării profesionale a studenților în domeniul artei coregrafice. Totodată, articolul are drept scop informarea specialiștilor din domeniu cu privire la formarea abilităților profesionale prin utilizarea exercițiilor acrobatice.

Eficiența procesului de însușire a acțiunilor de dans este determinată atât de posibilitățile de manifestare a abilităților fizice cât și de capacitatea subiecților de a-și valorifica valențele artistice și estetice, ele influențându-se reciproc. Conștientizarea importanței dezvoltării calităților fizice creează condiții necesare pentru dezvoltarea psihomotrică a dansatorului și constituie baza pentru asimilarea tehnicilor profesionale.

Cuvinte-cheie: formare profesională, mijloace ale acrobaticii, studenți în domeniul artei coregrafice

In this article, the problem of training the professional skills of students in the field of Choreographic art is addressed. At the same time, the presented article aims to inform specialists in the field regarding the training of skills through the use of acrobatic exercises.

The efficiency of the process of acquiring dance actions is determined both by the possibilities of manifesting physical abilities and by the capacity of the subjects to capitalize on their artistic and aesthetic valences, influencing each other. Awareness of the importance of developing physical qualities creates necessary conditions for the dancer's psychomotor development and constitutes a basis for the assimilation of professional techniques.

Keywords: professional training, means of acrobatics, students in the field of Choreographic art

Introducere

În ultimul timp procesul de formare a specialiștilor în domeniul artei coregrafice înaintea exigențe majore determinate de educarea competențelor de a gândi creativ, nestandard, de capabilitatea de a valorifica capacitățile de inovare permanentă și de a reacționa rapid la cerințele sociale moderne. În consecință, apare necesitatea unei redimensionări continue a activității instructiv-educative cu accent pe modernizarea și intensificarea conținuturilor educaționale.

Din acest motiv, activitatea coregrafului nu se limitează numai la desfășurarea orelor de antrenament. Formarea și dezvoltarea sistemelor de cunoștințe, abilități și competențe generale și speciale, care oferă un înalt grad de profesionalism specialistului, începe încă din perioada universitară. Prin urmare, pregătirea profesională a studenților în domeniul artei coregrafice se realizează pe parcursul întregii perioade de învățământ prin sistematizarea și generalizarea celor mai noi teorii, interpretări, metode și tehnici moderne din domeniu. Astfel, implementarea acestei abordări permite viitorilor coregrafi să obțină un rezultat maximal posibil în formarea abilităților profesionale și realizarea lor.

¹ E-mail: mogacarolina10@gmail.com

Eficiența procesului de învățare, reușita sau nereușita însușirii acțiunilor de dans este determinată atât de posibilitățile de manifestare a abilităților fizice cât și de capacitatea subiecților de a-și valorifica valențele artistice și estetice individuale. Conștientizarea importanței dezvoltării acestor capacități creează condiții necesare pentru dezvoltarea psihomotrică a dansatorului și constituie o bază pentru asimilarea competențelor profesionale.

Aceasta impune o cercetare mai riguroasă a problemei optimizării procesului de formare a cunoștințelor, calităților și capacităților la viitorii coregrafi prin diversificarea „arsenalului” de instrumente didactice specifice.

Unul din instrumentele ce fortifică esențial formarea profesională a studenților din domeniul artei coregrafice sunt exercițiile acrobatice. Exercițiile acrobatice reprezintă mișcări complexe cu un înalt grad de spectaculozitate, care rezultă din efectuarea lor cu amplitudine și precizie maximă, valorificând la nivel înalt capacitățile coordinative. Elementele caracteristice acestei ramuri ale gimnasticii sunt specializate în valorificarea exercițiilor și combinațiilor realizate individual, în perechi sau în grup, pe sol sau la anumite aparate. Combinate competent cu elementele de dans, exercițiile acrobatice vor diversifica conținutul compoziției, dificultatea, componenta emoțională și artistică a acesteia.

Scopul cercetării îl reprezintă optimizarea procesului de formare a competențelor profesionale ale studenților din domeniul artei coregrafice prin utilizarea mijloacelor acrobaticii.

Pentru atingerea acestui scop s-a propus realizarea următoarelor **obiective ale cercetării**:

1. Analiza și generalizarea literaturii științifico-metodice privind structura și conținutul procesului de pregătire a studenților în domeniul artei coregrafice.
2. Desemnarea calităților psihomotrice necesare dansatorului la diverse etape de instruire.
3. Sintetizarea reperelor metodologice referitor la utilizarea exercițiilor acrobatice în procesul de pregătire a studenților coregrafi.
4. Validarea celor mai eficiente conținuturi didactice utilizate în cadrul modulului „Acrobatica” pentru studenții din domeniul artei coregrafice.

Metodele de cercetare: studierea literaturii științifico-metodice de specialitate; observația pedagogică; conversația, etc.

Exercițiile acrobatice prezintă un grup mare de mișcări dinamice și statice îmbinate din elemente de echilibru, rulări, rostogoliri, răsturnări, sărituri acrobatice, fiind considerate drept mijloc principal de dezvoltare fizică a organismului uman. Ele influențează plurivalent asupra organismului, contribuind la dezvoltarea calităților fizice precum forța, rezistența, îndemânarea, elasticitatea etc. Totodată, ele contribuie esențial la dezvoltarea sistemelor organismului uman: locomotor, cardiovascular, nervos central, respirator etc. În antrenamentul dansatorilor exercițiile acrobatice constituie unul din cele mai eficiente mijloace de educare a capacităților psihomotrice. Acest fapt se datorează schimbării permanente a poziției corpului și a segmentelor lui în spațiu și timp.

Prin particularitățile sale specifice, exercițiile acrobatice pot satisface atât cerințele pregătirii fizice și funcționale cât și cerințele artistice ale instruirii viitorilor coregrafi. În rezultat, datorită selecției corecte a mijloacelor acrobaticii, are loc eficientizarea pregătirii generale a studenților, asigurând, astfel, un transfer pozitiv al învățării spre formarea competențelor profesionale necesare viitorilor specialiști în domeniul artei coregrafice. Astfel, utilizarea cu pricepere a mijloacelor acrobaticii contribuie esențial la însușirea mai rapidă și mai reușită a tehnicilor de dans.

Pregătirea acrobatică a studenților din domeniul artei coregrafice trebuie să vizeze totalitatea mijloacelor specifice acestei ramuri de sport a căror finalitate este centrată pe formarea deprinderilor motrice executate la cel mai înalt grad de măiestrie. Astfel, un dansator bine dezvoltat din punct de vedere fizic impresionează prin posedarea tehnicilor coregrafice corecte și prin lejeritatea executării acțiunilor artistice. Este de menționat faptul că prin aplicarea mijloacelor acrobaticii în procesul instructiv-educativ al studenților din domeniul artei coregrafice se pot obține mișcări de deplasare

expresive, feerice, spectaculoase într-un ritm dinamic, rapid, cu minime cheltuieli de energie și cu o dozare precisă a amplitudinii, vitezei și forței.

Conform obiectivelor înaintate, în cadrul procesului de pregătire a studenților coregrafi, prin intermediul lecțiilor de acrobatică se soluționează următoarele sarcini:

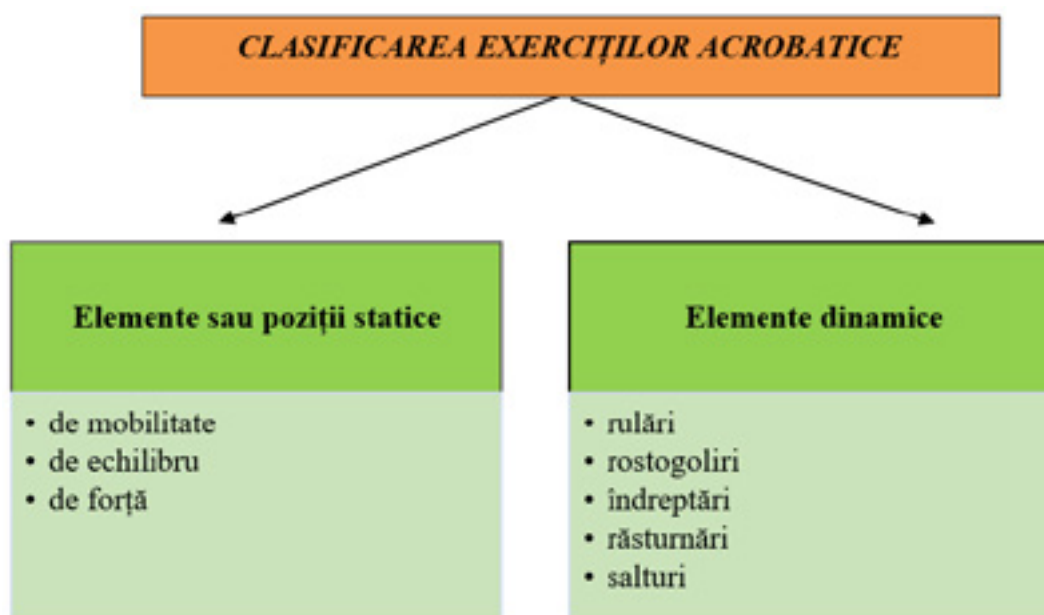
- creșterea nivelului condiției fizice și întărirea sănătății generale;
- dezvoltarea calităților motrice: forței, îndemnării, elasticității, detentei, rezistenței;
- îmbunătățirea constantă a memoriei motrice, formarea unui număr mare de rezerve motorii, care contribuie la însușirea elementelor de dans dificile din punct de vedere tehnic;
- perfecționarea capacităților coordinative, dezvoltarea posibilităților de orientare în spațiu și timp, de dirijare precisă a mișcărilor conform caracteristicilor spațio-temporale și de forță;
- educarea stabilității vestibulare și a echilibrului;
- educarea plasticității și a expresivității mișcărilor;
- dezvoltarea comportamentului afectiv-atiudinal: încrederea în sine, capacitatea de concentrare a gândirii, capacitatea de creștere a performanțelor etc.;
- dezvoltarea capacităților moral-volitve și de cunoaștere necesare în viața cotidiană: educarea caracterului, curajului, ajutorului reciproc, spiritului de echipă, inițiativei etc.

În planul de studii al AMTAP, la specialitatea Coregrafie, disciplinei „Acrobatică” i s-au atribuit 60 ore practice, câte 30 de ore în semestrele III și IV ale anului II de studii. La sfârșitul fiecărui semestrul studenții trebuie să susțină evaluări finale. Desfășurarea orelor de acrobatică au un caracter sistematic și continuu, se desfășoară săptămânal, pe parcursul întregului an de studii. Totodată, în cadrul activităților pedagogul ține cont de particularitățile de vârstă, sex și de pregătire a contingentului de subiecți.

Desfășurarea orelor de acrobatică cu studenții coregrafi presupune utilizarea unei game variate de exerciții individuale care pot fi clasificate în două grupe mari și anume [1, 2] (**Fig.1**):

1. Elemente sau poziții statice: cu caracter de mobilitate, de echilibru sau de forță.
2. Elemente dinamice împărțite în: rulări, rostogoliri, îndreptări, răsturnări și salturi.

Figura 1. Clasificarea exercițiilor acrobatice



Lecția de acrobatică este formată din trei etape: etapa pregătitoare, etapa de bază și etapa de încheiere. Pentru a obține rezultatele scontate în cadrul orelor, se recomandă de a acorda învățării

elementelor noi 30-40 minute în prima jumătate a etapei de bază a lecției, iar pentru perfecționarea elementelor cunoscute – 20-30 minute în jumătatea a doua a etapei de bază a lecției [3 p. 75-76]. Înainte de însușirea elementelor noi, la fel, se recomandă executarea câtorva exerciții simple, care ar avea asemănări structurale cu elementul care ar urma să fie învățat ulterior.

Pentru a păstra un interes sporit către orele de acrobatică se utilizează următoarele metode de instruire: frontală, în grup, individuală, modelarea, metoda programată, metoda adaptivă, metoda algoritmizării, a instruirii integrale a exercițiului etc., iar pentru a evita traumele se folosesc procedee de asigurare și ajutor.

Totodată, este de menționat că, pe lângă perfecționarea tehnicii elementelor, mijloacele acrobaticii au rolul de pregătire fizică specifică a specialiștilor în sfera cercetată. În acest context, putem menționa următoarele componente ale pregătirii profesionale a studenților din domeniul artelor coregrafice:

– Acrobatica constituie un mijloc important de dezvoltare a calităților psihomotrice – însușiri ale organismului care integrează aspecte motrice și psihice legate de funcțiile senzoriale, perceptivă, motorii și intelectuale. Exercițiile pentru dezvoltarea calităților psihomotrice constituie suportul dominant în dans pe care se sprijină virtuozitatea tehnică și măiestria artistică a artistului. Totodată, dezvoltarea aptitudinilor psihomotrice oferă dansatorului un simț chinestezic bun, precum și un control neuromuscular avansat. Aici remarcăm o serie de astfel de aptitudini coordinative, după cum urmează: capacitățile coordinative (capacitatea de combinare și cuplare a mișcărilor ce include și coordonarea segmentară; capacitatea de orientare spatio-temporală; capacitatea de diferențiere chinestezică; capacitatea de echilibru; capacitatea de reacție motrică; capacitatea de transformare a mișcării; simțul ritmului).

Dirijarea conștientă, exactă a acțiunilor în domeniul dansului este de neînchipuit fără aptitudinea artistului de a simți și analiza propriile mișcări, oferindu-le o apreciere spațio-temporală precisă. Lipsa parțială sau totală a acestor aptitudini nu poate asigura nici utilizarea potențialului artistic propriu într-un exercițiu de concurs, nici atingerea performanțelor. Este de menționat faptul că în procesul de dirijare a mișcărilor un rol deosebit de important îl joacă analizatorii: chinestezic (motric), vizual, auditiv, tactil, vestibular, al durerii [4, 5]. Prin urmare, un rol deosebit în mecanismul de apreciere și dirijare a mișcărilor îi revine sistemului vestibular, receptorii căruia au scopul de a fixa poziția verticală a corpului. Astfel, exercițiile pentru dezvoltarea sistemului vestibular contribuie la stabilitatea corpului dansatorului în spațiul tridimensional. Acrobatica conține o mare varietate de mijloace care influențează pozitiv dezvoltarea sistemului vestibular, după cum urmează: rulări, rostogoliri, sărituri cu întoarcere, răsturnări, piruete etc.

– Este de specificat că, pe lângă abilitățile psihomotrice, exercițiile acrobatiche dezvoltă ritmicitatea, muzicalitatea, postura artistică, precum și unele calități mentale și sociale ale comportamentului și comunicării [6, 7].

– Componentelor pregătirii profesionale menționate anterior li se adaugă exercițiile de stretching (semi-sfoara, sfoara, podețul etc.) sau exercițiile pentru dezvoltarea flexibilității, care, indiscutabil, sunt printre cele mai importante mijloace de pregătire a dansatorilor. O bună flexibilitate asigură fluiditate și ușurință mișcărilor corpului în timpul dansului. Beneficiile acestui tip de exerciții sunt multiple [8]: mușchii devin mai elastici, se îmbunătățește postura corpului, aspectul și imaginea de sine, se mărește mobilitatea în articulații etc. Întinderile se pot efectua atât în etapa pregătitoare cât și în etapa de încheiere a orelor de dans. Astfel, un complex scurt de exerciții de stretching poate face parte din procesul de încălzire a dansatorului, dar dezvoltarea flexibilității trebuie să se realizeze preponderent la sfârșitul etapei de bază a lecției.

– Profilaxia accidentărilor este o componentă esențială a procesului de antrenament în dans. Astfel, exercițiile acrobatiche pot contribui la însușirea procedeelelor de preîntâmpinare a traumatismului și autoasigurare în caz de ratări sau dezechilibărări. Leziunile produse la practicarea probelor de dans constau în afectarea țesuturilor moi, a aparatului ligamentar, distorsiuni, entorse etc. Pentru a preveni

situațiile de accident în timpul activității motrice intense se recomandă însușirea următoarelor elemente acrobatice: grupări, rulări, rostogoliri, răsturnări etc. Un rol special în prevenirea traumelor îl au exercițiile de extindere a celor mai solicitate articulații și a coloanei vertebrale (sfoara, podul etc.). Este de menționat folosirea pe larg în etapa pregătitoare a lecției de dans a elementelor pentru întindere precum sfoara pe stângul, pe dreptul, laterală cu scopul de a pregăti organismul pentru efortul din etapa de bază a lecției.

– Un alt obiectiv realizat cu ajutorul mijloacelor acrobaticii constă în folosirea exercițiilor specifice probei date pentru relaxare după activități de dans intense. Exercițiile acrobatice, îndeosebi cele cu caracter de mobilitate, pot ajuta la calmarea crampelor musculare la nivelul picioarelor. Cauzate acestor dureri sunt condiționate de prea mult efort, utilizarea excesivă a sistemului muscular, poziții nespecifice ale corpului menținute timp îndelungat. Totodată, unele exerciții din acrobatică ajută la scăderea nivelului de stres în organismul dansatorului.

Astfel, generalizând cele expuse anterior, putem trage următoarele **concluzii**:

- Exercițiile acrobatice influențează multilateral și plurivalent pregătirea profesională a studenților în domeniul artelor coregrafice la toate etapele.
- Prin particularitățile sale specifice exercițiile acrobatice contribuie esențial la educarea calităților fizice specifice necesare pentru însușirea acțiunilor de dans, la dezvoltarea sistemelor corpului și la pregătirea psihomotrică a dansatorului. Totodată, este de menționat importanța acestora pentru profilaxia traumatismului în timpul activităților de dans, dar și ca mijloc de relaxare după efort.
- Pregătirea acrobatică a studenților facultății Coregrafie a AMTAP vizează totalitatea mijloacelor specifice ramurii de sport menționate, a căror obiective sunt centrate pe formarea competențelor profesionale valorificate la cel mai înalt grad de măiestrie.
- În cadrul cursului desfășurarea orelor de acrobatică are un caracter sistematic și continuu, orele se îndeplinesc săptămânal, pe parcursul întregului an de studii, ținând cont de particularitățile de vârstă, sex și de pregătire a contingentului de subiecți. Acestea presupun utilizarea unei game variate de exerciții acrobatice individuale, care pot fi clasificate în două grupe: elemente sau poziții statice și elemente dinamice.
- Sistematizarea și planificarea corectă a procesului educațional, precum și utilizarea unui număr mare de instrumente specifice artei coregrafice va influența în mod corespunzător formarea profesională a studenților în domeniul artei coregrafice și le va asigura competențele necesare pentru integrare pe piața internațională a muncii și educației.

Referințe bibliografice

1. ПОТОП, V. *Teoria și practica în gimnastica artistică*. București: Discobolul, 2014. pp. 112–146. ISBN 978-606-8294-97-1.
2. VIERU, N. *Manual de gimnastica artistică*. București: Driada, 1997. ISBN 973-97453-3-4.
3. Спортивная акробатика: Учеб. для институтов физической культуры. Под ред. В.П. Коркина. Москва: Физкультура и спорт, 1981, с. 75–76.
4. КРУЦЕВИЧ, Т., СМОЛИУС, Г. Обучение двигательным действиям. В: *Теория и методика физического воспитания*. Киев: Олимпийская литература, 2003, т. I. с. 161–189.
5. ПЛАТОНОВ, В.Н. *Общая теория подготовки спортсменов в олимпийском спорте*. Киев: Олимпийская литература, 1997.
6. NASTASE, D.V. *Dans sportiv: metodologia performanței*. Pitești: Paralela 45, 2011.
7. GRIGORE, M.F. et. al. Study on optimizing the dance sport basic training in children aged 6–9 years. In: *Actualities and Perspectives of Physical Education and Sport Sciences: intern. sci. conf.* București. 6 apr. 2022. București, 2002, pp. 77–83. ISSN 2734-8512. ISSN-L 2734-8512.
8. NELSON, A.G., KOKKONEN, J. *Anatomia stretchingului*. Ed. a 2-a. București: Lifestyle Publishing, 2018. ISBN 978-606-789-140-9.

OPERA LUI ION CREANGĂ ÎN VIZIUNEA REGIZORULUI ION POPESCU-GOPO¹

ION CREANGĂ'S CREATION IN THE VISION OF DIRECTOR ION POPESCU-GOPO

VIOLETA TIPA²,

doctor în studiul artelor, conferențiar universitar,
Institutul Patrimoniului Cultural

<https://orcid.org/0000-0001-9930-8520>

CZU 791.63-05(498)

791.04:821.135.1-34(498)

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2023.1.09>

Regizorul român Ion Popescu-Gopo (1923-1989) a rămas în istoria cinematografiei mondiale drept creatorul Omulețului cu floare în desen animat, devenit brandul său în domeniul animației. Dar creația sa este suficient de bogată și include nu doar pelicule animate, ci și filme de ficțiune. Este unicul regizor care în anii '60-'80 a îndrăznit/a cutezat să interpreteze poveștile clasicului literaturii noastre Ion Creangă, începând cu Povestea lui Harap Alb (*De-aș fi... Harap Alb*, 1965), Povestea porcului (*Povestea dragostei*, 1976), Fata babei și fata moșneagului (*Maria, Mirabela*, 1982), Punguța cu doi bani (*Rămășagul*, 1984).

Regizorul recitește poveștile scriitorului dintr-o perspectivă cinematografică modernă, experimentând nu doar cu mesajul ideatic, ci și cu tehnicile de realizare, combinând jocul actorilor cu imaginile animate (*Maria, Mirabela sau Rămășagul*).

Cuvinte-cheie: Ion Creangă, Ion Popescu-Gopo, regizor, film, film de animație, interpretare

The Romanian director Ion Popescu-Gopo (1923-1989) remained in the history of world cinema as the creator of the Little Man, which became his brand in the field of animation. But his creation is rich enough, including not only animated films, but also fiction films. He is the only director, who in the years '60-'80 dared to interpret the stories of the classic of our literature Ion Creangă, starting with *The Story of Harap Alb (The White Moor, 1965)*, *The Story of the Pig (The Story of Love, 1976)*, *The Old Man's Daughter and the Old Woman's Daughter (Maria, Mirabela, 1982)*, *The Bag with Two Coins (The Wager, 1984)*.

The director re-reads the writer's stories from a modern cinematic perspective, experimenting not only with the ideational message, but also with the production techniques, combining the actors' play with animated images (*Maria, Mirabela or The Wager*).

Keywords : Ion Creangă, Ion Popescu-Gopo, director, film, animated film, interpretation

Introducere

Una dintre marile figuri ale filmului românesc, dar și ale celui universal este Ion Popescu-Gopo³, supranumit și *legenda filmului românesc*. A rămas în istoria filmului ca o personalitate avangardistă a genului, tentat mereu să experimenteze posibilitățile limbajului cinematografic. Anume formulele sale inovatoare i-au adus faimă mondială, plasându-l în primele rânduri ale numelor notorii ale artei și culturii universale.

După înalta apreciere de la Cannes a peliculei *Scurtă istorie* (1957), regizorul devine cunoscut și se va afla mereu în atenția criticii atât în țară cât și peste hotare. Faima Omulețului îl determină pe Gopo să publice secvențe din bucătăria sa cinematografică, căutările, procesul de lucru la scenariu,

1 Articolul a fost elaborat în cadrul Proiectului *Dimensiunea identitară a artelor din Republica Moldova ca factor activ al dezvoltării durabile a societății în contextul dialogului intercultural european (2020-2023)*.

2 E-mail: violeta_tipa@yahoo.com

3 Ion Popescu-Gopo (1 mai 1923–29 noiembrie 1989), actor, scenarist, regizor român.

film (*Filme, filme, filme, filme*. București, 1963) cu un cuvânt înainte semnat de scriitorul Tudor Arghezi, care-l definește ca pe „Diavolul binefăcător al acestui nobil univers delicat și tonic, intercalat în forfota timpului și a existenței agitate...” [1 p. 5], apreciere care ajunge emblematică pentru creația regizorului, fiind preluată de fiecare dată când se vorbea despre creația animatorului. Cartea amintită prezintă istoria creării Omulețului, ce balansează între meditațiile regizorului asupra artei și a creației filmului/scenariului și a unei excursii virtuale prin laboratorul său de creație... Or, acest Omuleț al lui Gopo, care a înconjurat întreaga planetă, făcându-se cunoscut pe diverse meridiane, prezintă interes pentru cercetători și peste decenii. Theodor Leontescu explorează bogata arhivă a regizorului, punând în valoare istoria Omulețului, care nu este altceva decât *istoria spiritualității umane* [2 p. 5], prin care a produs o întreagă revoluție în filmul de animație.

Evident, nu doar filmele de animație s-au aflat în atenția criticii. Întreaga sa operă va deveni obiect de cercetare pentru specialiștii din domeniu, care vor aprecia/evidenția viziunea personală, originală a regizorului, modalitățile de creație – cea de îmbinare a jocului actorilor cu imaginile animate și nu, în ultimul rând, formulele de interpretare a poveștilor lui Ion Creangă.

Activitatea sa variată este înalt calificată de criticul Serghei Asenin, care spune că despre Gopo „trebuie să scrii în versuri” [3 p. 16]. În monografia sa *Ion Popescu-Gopo: omulețul desenat și lumea reală*, filmologul rus analizează atât filmele de animație cât și cele cu actori, indicând la formula succesului a filmelor de ficțiune ce rezidă în crearea lor „după legile desenului”. În acest context, mai multă atenție acordă filmului *Maria, Mirabela* realizat în coproducție cu studioul moscovit.

Semnificativă este și mini-monografia *Gopo* [4], semnată de filmologul Dana Duma, care abordează toate aspectele creației regizorului, începând de la debutul în film până la ultimul proiect rămas nefinalizat. Nu va trece cu vederea nici pasiunea regizorului pentru descifrarea poveștilor lui Creangă, dedicându-i capitolul „Lecturi nonconformiste”. Cercetătoarea revine, periodic, la creația regizorului, publicând o serie de articole, recenzii, interviuri, iar în recenta monografie *Istoria filmului românesc de animație* [5], Gopo este una dintre figurile principale, creația sa fiind prezentă pe tot traiectul evoluției filmului de animație românesc.

Dar aceste titluri sunt incomplete fără seriile de studii, articole, recenzii, interviuri, care, pe parcursul anilor, au promovat activitatea regizorului. În prezent, nici o istorie a filmului românesc nu omite numele lui Ion Popescu-Gopo, fie legat de filmele de animație, fie ale celor cu actori.

Interpretarea poveștilor lui Ion Creangă

Lumea poveștilor lui Ion Creangă l-a fascinat mereu pe Ion Popescu-Gopo, care s-a ambiționat să le rescrie nu doar din perspectiva zilei, ci și prin utilizarea unui mediu nou de a spune o poveste, de a le încadra în parametrii unor dimensiuni spațial-temporale. Cineastul nu va merge pe calea modelului clasic de ecranizare a poveștilor, dar le recitește, dintr-o perspectivă nouă, lansând, totodată, și niște formule cinematografice prin metafore și simboluri pentru elementele structurale ale subiectului textual. Interpretarea pe care o face balansează între două universuri: cel al basmului cult al lui Ion Creangă și cel al spiritualității românești. De altfel, și la Ion Creangă realul și fantasticul se sprijină și se îmbogățesc reciproc. Iar în filmele lui Gopo această transbordare dintr-o lume în alta se menține în toate peliculele. „Nu merg pe epic sau pe romanesc, nu urmăresc psihologia realistă sau parabola. Culoarul pe care merg eu – pe care dumneavoastră, criticii, ar trebui să-l numiți, ar putea fi basmul, fantastul, caricatura sau parafraza, parodia sau altceva, care le-ar cuprinde pe toate, nu știu ce. Nu fac nici ecranizări...” [6 p. 28], comenta creația sa Ion Popescu-Gopo într-un interviu acordat lui Valerian Sava pentru revista *Almanah Cinema* în 1985.

La formule cinematografice inedite regizorul va ajunge treptat. Căci, de la prima întâlnire a lui Gopo pe platoul de filmare cu opera lui Ion Creangă până la filmele *Maria, Mirabela* (1981) și *Rămășagul* (1984), a fost o cale destul de lungă pe parcursul căreia regizorul s-a adâncit tot mai mult în macrocosmosul crengian. Debutul în arta a opta a fost și el cu Ion Creangă. În 1949, alături de Constantin

Popescu și Matty Aslan, realizează scurtmetrajul de animație *Punguța cu doi bani* după povestea omonimă a lui Ion Creangă. Regizorul va păstra pasiunea sa pentru opera humuleșteanului pe parcursul întregii sale activități. Căci, în opera marelui clasic, a fost adunată spiritualitatea națională, în ea se reflectă înțelepciunea poporului, un întreg univers tradițional. De fiecare dată cineastul revenea la opera clasicului cu mai multă îndrăzneală pentru a purcede la o „căutare” a sensurilor posibile incluse de Ion Creangă în poveștile sale.

Gopo a mers nu doar pe calea transferării poveștii în limbajul audiovizual, ci și spre descifrarea operei lui Ion Creangă. Prima abordare fericită a poveștii crengiene a fost *De-aș fi... Harap Alb* (1965), o adaptare modernă a basmului după formula *basmului în basm*. La fel, regizorul testează basmul din perspectiva viziunii puierile, pornind de la întrebarea „Ce ar fi dacă aș fi Harap Alb?”, demonstrând că nimic nu s-ar schimba. Or, acest basm complex a fost construit dintr-un șir de mituri ale lumii. Cât de cunoscuți am fi cu consecințele unor sau altor acțiuni, suntem siguri că pe noi nu ne va paște primejdia. De aceea, și fiul Craiului, știind povestea *pe din afară*, oricum încalcă cuvântul părintelui și cade în cursa spânului. Or, fiecare parcurge drumul spre cunoaștere și devenire singur, prin greșeli, căderi, greutate etc. În opinia criticii, filmul *De-aș fi... Harap Alb* este considerat „cel mai reușit lungmetraj al său din deceniul următor și din întreaga-i filmografie” [7 p. 309].

Următoarea apelare la universul lui Creangă s-a soldat cu pelicula *Povestea dragostei* (1976), o lectură cinematografică a basmului *Povestea porcului* în cheie științifico-fantastică, unde pielea porcului devine un costum de cosmonaut (scenografia și costume Adriana Păun). Aici, Gopo, pornind de la fantasticul poveștii, îl reactualizează, transformându-l într-un film fantastic științific, inspirat și din moda timpului cu aspirația cuceririi cosmosului și a anticipării – *Războiul stelelor* al lui George Lucas. Dacă în poveste moșneagul aduce un purcel, fermecat de Baba Hârca, o vrăjitoare rea, atunci în film ființa găsită face parte dintr-o altă lume, dintr-o altă galactică, de unde vine familia reginei să culeagă flori și nectar, încât moșneagul (actorul Mircea Bogdan) confundă extraterestru cu un purcel, iar corabia cu o scroafă. Astfel, ideilor despre existența extraterestrelor cu un intelect mult mai superior decât cel al pământenilor care se promovau tot mai des, Gopo le găsește interpretări inedite. În contextul invențiilor se include și căruța ce merge singură, construită de puilul de extraterestru. Anume în ea vin cei trei la târg, pentru că „târgul este un „centrummuni”, aici și împărăția își trimite crainicii, căci aici se află toată lumea” [8 p. 102], aici se află și se transmit noutățile către popor.

Iar drumul fetei de împărat spre tărâmul depărtat către Mănăstirea de tămâie, Gopo îl simplifică la zborul pe o scară, împreună cu cioroiul Cicy (personajul animat, care-l înlocuiește pe ciocârlanul șchiop), care o conduce și o distrează pe parcursul călătoriei. Dar acest fapt minimizează într-o măsură oarecare farmecul călătoriei și scade din dramatismul acțiunii.

Sugestivă este secvența vizitei moșneagului la împărat, care îl caracterizează pe bătrân prin ingeniozitate și har. Irepetabilul vocabular crengian îl menține, pentru a sublinia înțelepciunea populară, capabilă să găsească ieșiri din situația-limită. Moșneagul, stresat că va rămâne fără cap dacă nu face podul, răstoarnă situația cu presupunerea că și feciorului poate să nu-i placă fata... Așa, mai întâi insistă să vadă fiica de împărat dacă face față și e bună pentru feciorul lor: dacă nu-i slută, dacă n-are picioare strâmbe. Apoi îl interesează și capacitățile ei de gospodină: dacă poate fierbe ouă etc., că, de, feciorul său iubește să mănânce... Deși împăratul (actorul Dan Ionescu) rămâne perplex la îndrăzneala moșneagului, totuși, își trimite fiica să fiarbă ouă...

Gopo rămâne fidel stilului său, îmbogățind acțiunea filmului cu scene animate, care mențin fantasticul basmului (precum construcția podului de aur). În desen animat apare chiar în pregeneric cioroiul Cicy, un personaj nostim și simpatic.

Ambele filme au fost create cu actori, deși Gopo a rămas în istoria cinematografiei universale cu filmele sale de animație. Or, după cum afirmă specialiștii în materie și, în mod special, filmologul român Dana Duma, în monografia dedicată maestrului: „Nici o peliculă jucată a lui Gopo nu se lipsește

total de tehnicile „imagine cu imagine”, prezente măcar ca soluții pentru efectele speciale” [4 p. 21]. De aceea următoarele apelări la poveștile lui Creangă le va crea în tehnică combinată cu actori și desen animat.

Din opera lui Ion Creangă a fost inspirat și filmul *Rămășagul* (1984), o interpretare a poveștii *Punguța cu doi bani*. Deși, din subiectul original puțin ce a rămas, doar unele elemente pot să amintească de originalul scriptic, cum ar fi punguța cu doi galbeni, găina babei, cocoșul care înghite totul în cale... Ion Popescu-Gopo își propune un film în care să adune personaje din cele mai diverse povești (filme). Însăși pregenericul este montat din secvențe preluate din filmele regizorului, în special, cele inspirate din opera crengiană. Aici se întâlnesc Zâna cea Bună și Ileana Cosânzeana, Balaurul, care nu mai dorește să se lupte cu Făt-Frumos, scriitorul, cântărețul îndrăgostit, pungașii etc., o aglomerație de personaje care, direct sau indirect, se intersectează cu linia de subiect. Evident, în centrul acțiunii sunt cei doi eroi: baba cea zgârcită, cu găina, și moșneagul, care meșterește cocoși din tinichea de pus pe acoperiș. Gopo nu ezită nici aici să inventeze un personaj nou, care apare din dragostea celor doi – a găinii și a cocoșului de tablă, în rezultat, se naște un hibrid. De data aceasta Gopo include în film nu un desen animat, ci animează o păpușă. Iar linia de subiect se înnoadă în jurul rămășagului dintre Zâna Bună și moșneagul, care trebuia să ascundă punguța cu doi bani...

Dar rămășagul câștigat încă nu este cea mai mare reușită a moșneagului. Gopo propune un happy-end total: Zâna Bună îndeplinește dorințele tuturor personajelor prezente, iar pe moșneag și babă îi împacă, transformând cocoșelul hibrid într-un copilaș, care le va împlini destinul, un copil căruia să-i dăruiască dragostea și căldura lor sufletească.

Filmul *Maria, Mirabela* – o coproducție cu studioul „Moldova-Film”

Ideea realizării unui film combinat îl tenta demult pe consacratul regizor român, care mereu tindea la o simbioză a filmului de ficțiune cu cel de animație. Totuși, ultimul îl domina pe artist, încât acesta rămâne a fi, mai întâi de toate, animator. Chiar și filmele sale cu actori, în care nu poate să se consoleze cu mersul firesc al „realității fizice”, el le construiește din perspectiva particularităților filmului de animație. Balansarea între real și imaginar, actor și personajul creat prin desen animat, este apreciată de Popescu-Gopo ca o „permanentă luptă ce se dă între desen și actor, adică dorința mea ca actorii să se miște ca niște desene animate și invers, cum desenele animate imită filmul cu actori” [4 p. 19].

Încercările periodice de combinare a imaginilor reale cu cele desenate efectuate anterior în peliculele de ficțiune *Pași spre Lună* (1963) sau *Comedie fantastică* (1975) nu i-au reușit, dar a tatonat terenul sub aspectul limbajului, oferindu-i un plus de experiență. Or, visul său *de-a realiza un film, pe care încă nimeni nu l-a realizat în Europa* se materializează în filmul *Maria, Mirabela* (1981), o coproducție cu studioul „Союзмультфильм” din Moscova și „Moldova-Film”. Ideea unei colaborări i-a venit Nataliei Bodiul, fiica primului secretar al partidului comunist din Moldova, care a jucat rolul determinativ în acest proiect comun. „Cred că ideea de a realiza filmul *Maria, Mirabela* cu URSS, care avea atunci o cinematografie puternică, bine finanțată, a fost gândită de Gopo anume pentru a se apropia de Basarabia, la care ținea foarte mult. Era un mare sufletist, iar alte modalități de apropiere de noi, cei de după zid, nu erau” [9 p. 77], menționează criticul Larisa Turea, care l-a cunoscut personal pe regizor.

Astfel, alături de cineaștii români dirijați de maestrul Gopo, s-au inclus în această muncă mișgăloasă, dar captivantă, personalități ale genului cu o bogată experiență în domeniul animației, ca pictorul-animator rus Lev Milcinși, Natalia Bodiul, pictor și regizor de la studioul „Moldova-Film”. Din echipa de creație au făcut parte poetul Grigore Vieru, autorul versurilor, și compozitorul Eugen Doga, a cărui muzică a înnobilat pelicula, trecând-o în aria genului de poveste muzicală. Grație acestui film, E. Doga a avut posibilitatea de a ieși din țară, precum și de a reveni la studioul „Moldova-Film”.

Gopo elaborează o viziune originală a poveștii *Fata babei și fata moșneagului*. Regizorul, ca și în cazurile anterioare, o recitește de pe pozițiile zilei de azi, descifrând sensurile și semnificațiile fântânii, pomului plin cu omizi, ale cuptorului părăsit și transformându-le în simboluri cinematografice. Referindu-se la aceste semne-simboluri, regizorul menționează: „Cuptorul e focul, fântâna e apa, omizile și copacul sunt aerul, întrucât copacul căruia i se mănâncă frunzele moare – nu are aer. Ion Creangă lucrează cu cele trei elemente esențiale ale vieții cu care se joacă, metamorfozându-le, cum mi-am permis și eu să mă joc mai departe, ecranizând basmul...” [6p. 28]. Așa apar personajele antropomorfizate Scăpărici, Omideși Oache. Lumea basmului crengian, la nivel ideatic, e metamorfozată și trecută prin filiera simbolică. Iar la nivelul limbajului, regizorul face *imposibilul*, combinând imaginile reale cu cele desenate.

Numai sinteza jocului actorilor cu desenul animat i-a permis lui Gopo să aducă basmul în realitate și realității să-i confere o alură fascinantă de basm. „*Maria, Mirabela* este, spre exemplu, un concurs Gopo-Disney între-ale imaginației, în care primul își alege cavalește armele celui de al doilea. Povestea are nervul și capacitatea de propulsare a publicului, specifică filmului de peste ocean. Numerele muzicale țin de cel mai pur muzical. În acest film, mai mult decât în cele precedente, aparițiile umane sunt supuse legilor desenului animat, lucru perfect vizibil mai ales în secvența forte, cea cu Moș Timp...” [10 p. 7] (în rolul căruia s-a produs însuși Ion Popescu-Gopo). Or, Gopo este ultimul regizor care, cu tehnica tradițională, reușește să facă minuni cu imaginea. Căci, în perioada următoare, când apar noile tehnologii digitale, ce vor oferi mari posibilități în procesul creării imaginii filmice, astfel de trucuri cinematografice nu vor mai fi senzație.

Filmul *Maria, Mirabela* se desfășoară la intersecția a două lumi – cea reală și cea de poveste. Este istoria celor două surori Maria și Mirabela (în roluri Gilda Manolescu și Medeea Marinescu), care vor parcurge alături de eroii desenați calea cunoașterii, pentru a percepe nu doar lumea înconjurătoare, ci și pe sine, vor descoperi posibilitățile umane în situații-limită. Introducerea personajelor animate a permis încifrarea semnificațiilor primordiale, care își capătă valoarea prin semnul-simbol. Alături de Maria și Mirabela, în esența lucrurilor încearcă să pătrundă și personajele animate: Oache, care este obsedat de ideea existenței sale și a rolului său în lume, Scăpărici fără sclipici și Omide, fluturașul, care n-are curaj să zboare. Aceste personaje animate sunt întruchiparea celor trei elemente vitale din natură: apa, focul și aerul, fără de care nu ar exista viața pe pământ. Neașteptat este și deznodământul fericit, care readuce personajele din poveste la realitate: Zâna Pădurilor din pădurea de poveste intră într-o bucătărie modernă să prepare ceai...

În filmul *Maria, Mirabela* combinarea acestor două imagini – cea a filmărilor reale cu imaginile desenate – au demonstrat că arta cinematografică poate crea o fuziune incontestabilă la nivel artistico-tehnic. Această peliculă a lui Ion Popescu-Gopo a fost în centrul atenției publicului spectator și a criticii de specialitate mai mult ca oricare alt film de ficțiune al regizorului.

Proiecte nerealizate

Succesul filmului *Maria, Mirabela* l-a provocat pe regizor să continue colaborarea cu personalitățile din Republica Moldova. Noua peliculă, concepută ca un *sequel* al muzicalului, va continua călătoria celor două surori, dar de acum prin lumea fantastică a tehnicii. Deși la crearea peliculei *Maria, Mirabela în Transistoria* (1989) participă și poetul Grigore Vieru, și compozitorul Eugen Doga, filmul n-a atins succesul anterior. Dar compozitorul Eugen Doga peste decenii a adunat muzica scrisă pentru cele două filme, publicându-le într-un volum aparte [11].

Crearea acestor filme l-au adus pe Gopo la studioul „Moldova-Film”, unde duce tratative pentru un film de animație în baza legendei *Ciocârlia* a lui Vasile Alecsandri, cu regizorul Constantin Bălan. Ar mai fi fost un Proiect comun cu studioul din Chișinău pe care-l pregătea Gopo, intenționând să ecranizeze și povestea *Stan Pățitul* a lui Ion Creangă. Scenariul de lucru avea denumirea *Tactica nouă a Necuratului*. Posibil, această colaborare a fost și o evadare de la „...hărțuiala cenzorilor, care hotă-

râseră că titlul, ca și basmul lui Creangă, poartă conotații subversive” [4 p. 5]. Pelicula era de acum lansată oficial în producție și era chiar filmată o parte de material pentru film. Rolul Necuratului i-a fost încredințat actorului Petru Vutcărau. Dar, spre regret, decesul lui Gopo la 29 noiembrie 1989 a întrerupt acest proces de colaborare rodnică. Evident, filmările au fost stopate și n-au mai fost preluate de nici un alt regizor din Moldova.

Concluzii

Analizând creația regizorului Ion Popescu-Gopo, putem conchide că, deși, numele lui este demult înscris în topul celor mai semnificativi animatori ai lumii, în spațiul românesc el își cucerește notorietatea și în genul filmului de ficțiune. Iar aici un loc aparte îl ocupă anume filmele inspirate din opera clasicului literaturii noastre – Ion Creangă. Fiind pasionat de spectaculoasa lume a poveștilor crengiene, regizorul nu se axează pe simple ilustrări sau ecranizări, ci încearcă să le pătrundă mesajul filosofic, interpretându-le din perspectiva zilei de azi. Reiterăm faptul că viziunea originală a regizorului (care, în marea majoritate, este și autorul scenariului pentru filme – *De-aș fi... Harap Alb, Povestea dragostei, Maria, Mirabela, Rămășagul, Maria, Mirabela în Transistoria* și altele sau chiar și actor, precum Moș Timp în *Maria, Mirabela*, străjerul în *Povestea dragostei* etc.) devine o provocare pentru opera scriitorului, la care n-au riscat alți regizori să-și încerce puterile în ecranizarea/interpretarea poveștilor lui Ion Creangă.

Alt aspect ce particularizează creația lui Gopo este formula combinată a imaginii: jocul actorilor cu cele desenate, fapt ce conferă filmului un aspect miraculos. Astfel, Ion Popescu-Gopo s-a afirmat în cinematografia românească drept un model de regizor de film de autor, un fenomen care va continua să prezinte interes pentru cinești, critici și teoreticieni ai artei cinematografice.

Referințe bibliografice

1. POPESCU-GOPO, I. *Filme, filme, filme, filme*. București: Meridiane, 1963.
2. LEONTESCU, Th. *Puterea omulețului*: In memoriam Ion Popescu Gopo. Cuv. înainte de Dana Duma. București: Paradis, 2008. ISBN 973-072-80-1-4.
3. АСЕНИН, С. *Йон Попеску-Гопо: рисованный человек и реальный мир*. Москва: Бюро пропаганды кинематографии, 1986.
4. DUMA, D. *Ion Popescu-Gopo*. București: Meridiane, 1996. ISBN 973-33-0342-9.
5. DUMA, D. *Istoria filmului românesc de animație: 1920–2020*. București: Editura Academiei Române, 2020. ISBN 978-973-27-3172-7.
6. POPESCU-GOPO, I. Mai întâi a fost imaginea: [interviu cu Ion Popescu-Gopo]. Consemnare V. Sava In: *Almanah. Cinema*, 1985, pp. 27–29.
7. SAVA, V. *Istoria critică a filmului românesc contemporan*. Vol. 1. București: Meridiane, 1999. ISBN 973-33-0406-9.
8. TRANDAFIR, C. *Ion Creangă – spectacolul lumii*. Galați: Porto-Franco, 1996. ISBN 9735-5735-9-8.
9. TUREA, L. *ABCDoga, destin în Do Major*. Chișinău: Prut Internațional, 2017. ISBN 978-9975-54-402-3.
10. STOICA, D. Din nou despre „Maria, Mirabela”. In: *Cinema*. 1982, nr. 2, febr., p. 7.
11. DOGA, E. *Maria, Mirabela*. Pe versuri de Grigore Vieru. Chișinău: Cartier, 2022. ISBN 978-9975-86-574-6.

TRANSFORMAREA ȘI INTERPRETAREA IMAGINII LUI CARMEN ÎN COREGRAFIA SPORTIVĂ CONTEMPORANĂ

THE TRANSFORMATION AND INTERPRETATION OF CARMEN'S IMAGE IN CONTEMPORARY SPORTS CHOREOGRAPHY

ELEONORA VARNACOVA¹,
doctor în arte, lector universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0000-0003-2730-9983>

CZU 793.322.04:[82+78]

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2023.1.10>

Romanul Carmen de Prosper Mérimée și, mai târziu, opera lui Georges Bizet din secolul XIX până în zilele noastre servesc drept bază pentru multe lucrări de diferite tipuri și genuri de artă, inclusiv coregrafie. În condițiile moderne de dezvoltare, dansul sportiv, ca parte a artei și sportului, este asociat cu tendințele actuale în evoluția artei coregrafice. Dansul sportiv capătă o orientare estetică din ce în ce mai strălucitoare, extinzând posibilitățile artistice ale limbajului coregrafic. Bazat pe canoanele clasice, folosind improvizația, dezvoltarea stilului și maniera personală a dansatorului, dansul sportiv poate deschide noi oportunități de dezvoltare coregrafică, inclusiv în ceea ce privește implicarea temelor intrigilor clasice. Relevanța este determinată și de nivelul insuficient de cercetare a problemei dezvoltării dansului sportiv în contextul dezvoltării moderne a artei coregrafice, de necesitatea îmbunătățirii sistemului de pregătire atât pentru coregrafi cât și pentru interpreții de dans sportiv.

Cuvinte-cheie: Carmen, coregrafie, dans sportiv, genuri de artă, orientare estetică, stil clasic, dezvoltare modernă

The novel Carmen by Prosper Mérimée and later the opera by Georges Bizet from the 19th century to this day serve as the basis for many works of various types and genres of art, including choreography. In the modern conditions of development, the sports dance, as a part of art and sport, is associated with current trends in the evolution of choreographic art. The sports dance is acquiring an increasingly bright aesthetic orientation, expanding the artistic possibilities of the choreographic language. Based on classical canons, using improvisation, the development of the personal style and manner of the dancer, the sports dance can open up new opportunities for the choreographic development, including in terms of involving classical plot themes. The relevance is also determined by the insufficient level of research into the problem of the development of the sports dance in the context of the modern development of choreographic art, the need to improve the training system, both for choreographers and sports dance performers.

Keywords: the novel Carmen, choreography, sports dance, genres of art, aesthetic orientation, classical style, modern development

Introducere

Nuvela *Carmen* de Prosper Mérimée și, ulterior, opera cu același nume de Georges Bizet au fost create în Franța secolului al XIX-lea. Până la sfârșitul secolului, *Carmen* devine una dintre cele mai populare opere. Intriga nuvelei *Carmen* până în prezent servește drept bază pentru multe lucrări din diferite direcții și genuri de artă, inclusiv pentru arta coregrafică. Succesul producțiilor este explicat prin semnificația lucrării, care ridică probleme universale și atemporale despre libertatea de alegere și relațiile de gen, despre rolul femeii în societate – probleme care sunt deosebit de importante în lumea modernă. *Carmen* este o sursă inepuizabilă pentru oamenii de artă, iar interpretarea acestei opere este o piatră de încercare și pentru genul coregrafic.

¹ E-mail: varnacovaella@mail.ru

Pentru multe generații nuvela *Carmen* a renumitului scriitor francez Prosper Mérimée reprezintă chintesența manifestării artistice, filozofice și psihologice a sufletului uman, de revelare a misterului naturii feminine, demonstrează posibilitățile de realizare a acestei eterne intrigi pe scenele artistice din întreaga lume.

În cercetarea dată vom descrie posibilitățile de montare a spectacolului *Carmen* într-un act, prin limbajul dansului sportiv. O analiză retrospectivă a spectacolelor de balet clasic *Carmen* a făcut posibilă aplicarea experienței predecesorilor în crearea spectacolelor coregrafice cu același nume, stabilind astfel o legătură cu arta coregrafică clasică și dezvăluind noi posibilități ale dansului sportiv. Dansul sportiv este o combinație a numeroaselor tradiții de dans ale diferitor popoare [1].

Metode și premize în cercetarea apariției imaginii lui *Carmen*

În condițiile actuale de dezvoltare, dansul sportiv, făcând parte din artă și sport, reflectă tendințele de ultima oră în evoluția artei coregrafice. Dansul sportiv capătă o orientare estetică din ce în ce mai pronunțată, extinzând posibilitățile artistice ale limbajului coregrafic. În baza canoanelor clasice, folosind improvizațiile, dezvoltând stilul și maniera personală a dansatorului, dansul sportiv poate deschide noi oportunități de dezvoltare coregrafică, inclusiv în ceea ce privește interpretarea temelor clasice.

Astfel, actualitatea cercetării noilor posibilități de interpretare a baletului *Carmen* este determinată de tendințele de dezvoltare a dansului sportiv, corelarea acestora cu alte domenii ale artei coregrafice moderne, legătura dansului sportiv cu arta clasică, gimnastica și capacitatea lui de a reflecta diversitatea lumii înconjurătoare.

În prezent constatăm, pe de o parte, un nivel insuficient de cercetare a problemei dezvoltării dansului sportiv în contextul evoluției artei coregrafice moderne, iar pe de altă parte, o necesitate de îmbunătățire a sistemului de pregătire atât a pedagogilor coregrafi cât și a interpreților de dans sportiv.

Studiul realizat ne permite să identificăm următoarea contradicție: pe de o parte, există necesitatea dezvoltării dansului sportiv în cadrul relației dintre diferitele tipuri de artă coregrafică, inclusiv baletul, bazat pe subiecte clasice, și, pe de altă parte, folosirea insuficientă a posibilităților dansului sportiv în această direcție.

Studiul analitic și elaborarea dramaturgiei, scenariului și coregrafiei au fost realizate în urma cercetării diverselor interpretări ale rolului lui Carmen, înregistrărilor video ale numeroaselor spectacole coregrafice, filme și opere de artă plastică consacrate lui Carmen, precum și, în mod esențial, în baza surselor literare: nuvela lui Prosper Mérimée, poezia lui T. Gauthier în diverse traduceri, poeziile lui Federico Garcia Lorca, textele poezilor *Epocii de argint*: A Blok, M. Tsvetaeva, B. Pasternak, Igor Severyanin, S. Parnok, V. Khodasevich și alții [2].

Analiza teoretică și metoda sincronico-diacronică au făcut posibilă studierea amplă a prezentărilor artistice în diverse producții ale operei *Carmen* în contextul transformărilor culturale și istorice, a schimbărilor în înțelegerea și interpretarea sensului artistic al operei – caracterelor, conflictelor și ideilor. Metoda evaluării expertizate, metoda comparativă și a sintezei ne-au permis să urmărim evoluția imaginii lui *Carmen* în diverse versiuni artistice. În realizarea spectacolului coregrafic *Carmen* a fost folosită metoda artistică.

Cercetând retrospectiva producțiilor scenice *Carmen*, ne-am axat pe premisele istorice, culturale și literare ale apariției imaginii lui *Carmen*, create de renumitul scriitor francez Prosper Mérimée. Celebra nuvelă *Carmen* a fost publicată mai întâi în ziarul *Revue des Deux Mondes*, iar apoi, în 1846, în colecția autorului, înscriindu-se pentru totdeauna în lista operelor de cultură universală.

Adresarea la subiectele eterne ale literaturii și artei este un fenomen cunoscut, o sursă inepuizabilă pentru arta mondială. Scriitorii, poeții, compozitorii și pictorii completează cu noi caracteristici imaginile deja existente, modificându-le. Esența imaginii eterne rămâne, totuși, neschimbată. Eroina *Carmen* din nuvela lui Prosper Mérimée a dat naștere operei lui Georges Bizet, ciclurilor de poezii scrise de poeții A. Blok, M. Tsvetaeva, Garcia Lorca, precum și altor opere de artă din întreaga lume [2].

Misterul spectacolului *Carmen* constă într-un arhetip feminin uimitor, care combină trăsăturile unei femei seducătoare, manipuloare, care își folosește energia sexuală și senzuală în scopuri egoiste și, în același timp, întrușează frumusețea și atractivitatea exterioară, inteligența înaltă și cinismul, imensa putere lăuntrică și dragostea de libertate, combinate cu dorința de a supune oamenii, indiferent de sentimentele lor. În acest enigmatic caracter feminin puterea ei uimitoare coexistă cu pesimismul și încrederea în soartă. Și asta, în opinia noastră, este aspectul de bază al chipului lui *Carmen*, care combină magic dorința de fericire umană și haosul distructiv care o însoțește.

Povestea vieții și morții lui *Carmen*, a unei persoane iubitoare de libertate și pasionale, a servit drept sursă de inspirație pentru mulți coregrafi. La Madrid, în 1845, marele coregraf Marius Petipa a pus în scenă baletul *Carmen și toreadorul*, bazat pe intriga nuvelei lui Mérimée. Spectacolul nu a câștigat recunoașterea publicului, care considera dansul o artă lipsită de subiect [3].

Baletul *Carmen* a fost montat, în mod repetat, pe scenele lumii, iar majoritatea criticilor consideră că cel mai bun rolul lui *Carmen* a fost interpretat de Maya Plisetskaya. Aranjamentul muzicii lui Bizet a fost realizat de compozitorul Rodion Shchedrin, montarea aparține coregrafului cubanez Alberto Alonso [4].

Combinarea dansului clasic și a dansului flamenco, ca stil nou în realizarea imaginii lui *Carmen*, este prezentată în lucrările lui Antonio Gades și Rafael Aguilar.

Realizarea lui Antonio Gades a devenit o nouă etapă în dezvăluirea imaginii femeii fatale în baza operelor din folclor. Spectacolele de balet dedicate imaginii lui *Carmen* s-au creat, în special, pe coregrafia clasică. Pentru prima dată încercările de a face schimbări în baletul clasic au fost întreprinse de Antonio Gades, care nu numai că i-a dat dansului popular o interpretare clasică, dar l-a transformat, prin îmbinarea elementelor tehnice ale baletului clasic și dansului flamenco, într-un mijloc expresiv. Inspirat de imaginea lui *Carmen*, Gades a creat un spectacol în care a transformat dansul flamenco într-o reprezentare teatrală, modificându-l într-o alternativă coregrafică a dansului clasic [5].

Carmen a devenit un personaj atemporal. De la apariție, imaginea ei a atras în mod repetat atenția coregrafilor care încearcă, în montările lor, să prezinte eroina într-un mod nou, să dezvăluie trăsăturile inedite ale personajului și să interpreteze povestea femeii fatale în mod diferit.

În baza abordării clasice a imaginii femeii fatale, îmbinarea coregrafiei de balet cu noile stiluri de artă modernă și flamenco a demonstrat o nouă viziune și curaj în interpretarea și montarea spectacolelor de balet contemporan. Combinarea genurilor de artă, regruparea personajelor, schimbarea liniei de subiect, apariția trăsăturilor noi în caracterul personajelor, eliminarea stereotipurilor, crearea unei noi arte moderne au fost realizate în două dintre cele mai strălucitoare baleturi: *Carmen.TV* de Radu Poklitaru și *Carmen* de Dada Masilo.

Faimoasa poveste a unei țigănci primește o nouă dezvoltare datorită coregrafiei realizate de Radu Poklitaru, care îi subliniază individualitatea, creativitatea și libertatea de exprimare. Potrivit lui O.M. Vinogradov, Poklitaru prezintă „o coregrafie semantică foarte interesantă... Are de toate: atât dramaturgie cât și intonație și este originală prin plasticitatea sa...” [6].

Dada Masilo aduce în fața publicului combinarea stilului african și a dansului clasic [7].

Analiza interpretărilor scenice contemporane și a interpretărilor anterioare ale nuvelei lui Prosper Mérimée a făcut posibilă elaborarea propriului proiect de punere în scenă a baletului *Carmen* în baza elementelor esențiale ale coregrafiei sportive moderne.

Dramaturgia noului spectacol coregrafic *Carmen*

În opinia noastră, dramaturgia unui spectacol coregrafic reprezintă baza intrigii și construcția acțiunii, care include două componente: componenta verticală și cea orizontală.

Componenta verticală a dramaturgiei unui spectacol coregrafic include sinteza a trei arte: literatură (nuvela *Carmen*), muzica (Georges Bizet și Rodion Shchedrin) și coregrafia (mijloacele dansului sportiv).

Componenta orizontală a dramaturgiei este o construcție din cinci etape:

- *expunerea*, adică preistoria intrigii;
- *intriga* – începutul intrigii;
- *dezvoltarea acțiunii*;
- *punctul culminant* – cel mai important punct al dezvoltării intrigii;
- *deznodământul* care încheie intriga.

Elementele de mai sus ale dramaturgiei sunt într-o relație de interdependență. „Fiecare element ulterior reiese organic din precedentul, completează și dezvoltă tabloul semnificativ al operei coregrafice. Nu întâmplător elementele date sunt numite și „*legi ale dramaturgiei*” [1].

În elaborarea dramaturgiei noului spectacol *Carmen*, sarcina centrală a constat în dezvăluirea liniei principale de dezvoltare a intrigii, în descoperirea noilor oportunități de creare a imaginii lui *Carmen* și a altor personaje, folosind mijloacele expresive ale coregrafiei sportive moderne.

Dansul sportiv este un gen de artă în care imaginile artistice sunt create prin mișcări plastice, schimbarea ritmică distinctă și continuă a mișcărilor expresive ale corpului uman cu includerea de elemente sportive și acrobatice.

În procesul elaborării dramaturgiei unui nou spectacol *Carmen*, sarcina principală a constat în dezvăluirea liniei esențiale de subiect a operei clasice prin intermediul coregrafiei sportive, în baza tehnicilor din programele latino-americe și europene, respectând următoarele principii: structura dramatică a spectacolului; legătura dintre muzică și coregrafie; interacțiunea dramatică a muzicii și coregrafiei; construcția și dezvoltarea logică a subiectului; interacțiunea dintre diferitele tipuri de artă coregrafică; crearea unei imagini artistice prin intermediul dansului sportiv; crearea coregrafică a personajelor piesei; corelații, relații, specificul și limbajul dansului sportiv; unitatea între formă și conținut.

Scenariul este baza literară a unui spectacol coregrafic. *Libretul* conține o prezentare literară a liniei de subiect a spectacolului coregrafic *Carmen*.

Elementele convenționale ale producției scenice a noului spectacol sunt:

Tema: *Carmen* – tragedia unui caracter puternic în duelul dragostei și morții.

Ideea: afirmarea dreptului omului la libertate, sentimente și iubire [1].

Conceptualizarea conținutului coregrafic al spectacolului *Carmen* s-a bazat pe utilizarea elementelor selectate și a figurilor specifice ale dansului sportiv, precum și pe complicarea și diversificarea compozițiilor de dans prin includerea de noi variante ale figurilor principale; utilizarea unei varietăți de suporturi, poziții și posturi; interpretarea principalelor figuri prin conexiuni nestandarde ale mișcărilor corpului și ale mâinilor; includerea elementelor originale, ritmurilor sincopate, schimbarea materialului muzical; creșterea vitezei și dinamismului dansului; utilizarea abilităților artistice, elementelor de spectacol pentru a intensifica percepția emoțională.

Pentru completarea conținutului coregrafic în subiect au fost incluse combinații nou create bazate pe figuri de bază, care au diversificat și complicat coregrafia spectacolului. Combinațiile de dans au fost selectate în funcție de materialul muzical și de trăsăturile caracteristice ale personajelor. Interpretarea unor mișcări specifice, a unei varietăți de ridicări a partenerei specifice baletului și gimnasticii, poziții și ipostaze pentru a sublinia punctele culminante.

Deoarece materialul muzical a rămas neschimbat, la interpretarea figurilor principale a fost necesară includerea unor combinații nestandarde ale mișcării corpului și mâinilor, includerea elementelor originale, ritmurilor sincopate, sporirea vitezei, dinamismului sau încetinirea dansului. În baza muzicii clasice din opera lui G. Bizet și din *Carmen Suita* de R. Shchedrin, a fost creată o coloană sonoră muzicală pentru o nouă reprezentare coregrafică, în care materialul muzical a variat în funcție de linia de subiect și de caracteristicile personajelor.

Dramaturgia spectacolului a fost montată ținând cont de toate elementele constitutive: baza literară, muzică, coregrafie variată, abilități artistice, inclusiv pantomima, scenografia etc. La elaborarea

planului de scenariu al spectacolului, atenția centrală a fost îndreptată spre îmbinarea coregrafiei cu materialul muzical. Sarcina principală a fost elaborarea unei noi coregrafii, bazate pe mișcările de bază ale dansului sportiv, capabile să exprime intriga fără a schimba stilul muzical al operei clasice.

Spectacolul coregrafic este prezentat sub forma unei înregistrări video în aplicația youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=GV81uE0NW8w>.

Concluzii

În concluzie, menționăm că conceptul *Carmen*, bazat pe problema iubirii și morții, unei tragedii cu un caracter puternic, a dreptului persoanei la libertate, sentimente vii, a arătat posibilitatea inovativă de utilizare a mijloacelor dansului sportiv în impactul emoțional și estetic asupra publicului de azi.

Fundamentarea artistică și punerea în scenă a spectacolului coregrafic *Carmen* prin mijloacele dansului sportiv poate îndeplini cerințele artei coregrafice, dacă:

- ține cont de experiența montării nuvelei *Carmen* în arta baletului;
- folosește principiul interacțiunii între diferite tipuri de artă coregrafică.

Experiența unică a punerii în scenă a spectacolului coregrafic *Carmen* prin intermediul dansului sportiv dă un nou impuls dezvoltării conceptelor originale și dezvăluie potențialul coregrafiei sportive pentru implementarea unor idei noi și dezvoltarea acestora în viitor ca formă de artă nouă.

Referințe bibliografice

1. VARNACOVA, E. *Crearea spectacolului coregrafic „Carmen” prin intermediul dansului sportiv*: rez. tz. de doct. în arte: spec. 654.01. Chișinău, 2021.
2. БЕЗЕЛЯНСКИЙ, Ю. *99 имен Серебряного века*. Москва: Эксмо, 2007. ISBN 978-5-699-22617-7.
3. Мариус Петипа: материалы, воспоминания, статьи. Ленинград: Искусство, 1971.
4. ПЛИСЕЦКАЯ, М. Я, *Майя Плисецкая*. Москва: Новости, 1997. ISBN 5-7020-0903-7.
5. VARNACOVA, E. Analiza comparată a personajului Carmen în diverse opere artistice. In: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. 2016, nr.2 (29), pp. 164–169. ISSN 2345-1408.
6. УЗУН, Е. *Раду Поклитару. Свободный танец*. Кишинёв: Elan, 2012. ISBN 978-9975-66-280-2.
7. VARNACOVA, E. Nuante stilistice africane in spectacolul coreografic „Carmen” de Dada Masilo. In: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. 2018, nr.1 (32), pp. 152–155. ISSN 2345-1408.

ARTE PLASTICE, DECORATIVE ȘI DESIGN

FINE, DECORATIVE ARTS AND DESIGN

IMPORTANȚA CONSTRUCȚIILOR ANATOMICE ÎN CREAȚIA SCULPTORILOR ANIMALIȘTI NAUM EPELBAUM, NICOLAE GABZULIN ȘI VLADISLAV ȘEVCENCO

THE IMPORTANCE OF ANATOMICAL CONSTRUCTIONS IN THE CREATIVE ACTIVITY OF THE SCULPTORS ANIMALISTS NAUM EPELBAUM, NIKOLAI GABZULIN AND VLADISLAV SHEVCHENKO

ANA MARIAN¹,

doctor în studiul artelor, cercetător științific superior,
Institutul Patrimoniului Cultural

<https://orcid.org/0000-0002-1530-0765>

CZU 730:591.4

730.042(478)

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2023.1.11>

Construcțiile anatomice sunt indispensabile genului animalier sculptural. Obiectele de artă tridimensională sunt puse în evidență prin mișcarea corpurilor animalelor, care presupune cunoașterea scheletului, pe care, ca pe o carcasă, se situează mușchii. În realizarea genului animalier moldovenesc ronde-bosse sunt cunoscute două abordări: realistă și stilizată. Aceste două modalități de realizare sunt specifice întregii plastici animaliere din URSS, cei mai iluștri reprezentanți ai ei fiind Ivan Efimov și Vasili Vataghin. În creația lui Naum Epelbaum sunt atestate și reprezentări realiste, și cele stilizate, construcțiile anatomice întrezărindu-se în formele sculpturale. În compozițiile lui Nicolae Gabzulin, lucrute realist, detaliului anatomic îi revine rolul primordial, subiectele fiind înscenate. Sculptorul Vladislav Șevcenco, deși nu a cunoscut profund anatomia corpurilor animalelor, în realizările sale naive, dar profesioniste, a intuit și a surprins formele în mișcare. Acești trei maeștri au fost cunoscători sensibili ai lumii animalelor, în lucrările lor construcțiile anatomice au servit ca bază în realizarea unor opere veridice.

Cuvinte-cheie: sculptură, construcții anatomice, detalii anatomice, psihologie, gen animalier sculptural

Anatomical constructions are essential for the sculptural animalistic genre. Three-dimensional art objects are rendered through the movements of the animals' bodies, which presuppose the presence of anatomical knowledge of the skeleton, as the frame on which the muscles are located. In the implementation of the Moldovan animalistic genre of ronde-bosse, two approaches are identified: both realistic and stylized. In general, these two approaches characterized the animalistic genre in the USSR; its best representatives were Ivan Efimov and Vasily Vataghin. In the works of Naum Epelbaum, we find both realistic and stylized images, anatomical structures which are guessed in the sculptural forms. In the compositions of Nikolai Gabzulin, presented in a realistic manner, the anatomical details are decisive. Although the sculptor Vladislav Shevchenko was not deeply familiar with animal anatomy, he worked intuitively and in his naive, but professional works, conveyed forms in motion. These three masters were connoisseurs of the animal world; in their creative activity the anatomical constructions helped to realize true images.

Keywords: sculpture, anatomical constructions, anatomical details, psychology, sculptural animalistic genre

1 Email: anisoara-marian@yandex.ru

Introducere

Construcțiile anatomice sunt indispensabile și genului animalier sculptural, obiectele de artă tri-dimensională fiind puse în evidență prin formele și mișcarea corpurilor animalelor, care presupun cunoașterea bazei, a scheletului, pe care, ca pe o carcasă, se situează mușchii. Acestea sunt, de fapt, două repere în abordarea genului animalier. Majoritatea sculptorilor preferă să modeleze manual în lut, plastilină sau ceară formele viitoarelor mostre. Aceste materiale flexibile și moi păstrează amprentele degetelor sculptorilor. Etapa dată fiind finalizată, sculptorul recurge la alegerea materialului și executarea lucrării. În abordarea genului animalier moldovenesc sunt cunoscute două abordări: realistă și stilizată. Aceste două modalități de realizare sunt specifice întregii plastice animaliere din URSS [1 p. 3-9], cei mai iluștri reprezentanți ai ei fiind Ivan Efimov [2 p. 199-205] și Vasili Vataghin [3 p. 5-10]. Astfel, în cazul unor modelări ancorate la realism construcțiile anatomice sunt mai evidente, iar plastica animalieră stilizată recurge la generalizarea formelor, la reducerea vibrațiilor liniilor la curburi și forme geometrificate.

Construcții anatomice în creația lui Naum Epelbaum

Astfel este lucrarea lui Naum Epelbaum, *Zebra* (1962, ceramică, email) [4 p. 128-132]. Forma capului animalului respectă volumele alungite ale craniului, turnura capului, urechile ciulite. *Mușchiul cervical* dictează formele curburii grumazului, iar însuși corpul capătă suport stabil pe membrele inferioare, care, fiind stilizate, formează „o arcadă”, iar exteriorul este decorat prin incizii, care imită blana zebrei.

Anatomizarea se percepe pregnant în lucrarea *Pantere* (1962, ceramică, email) (*Imaginea 1*), în care plastica corpurilor perechii de pantere, prin analogie cu musculatura superficială a pisicii, denotă extinderea *mușchiului trapezului și a celui cleidocervical*, proeminența *mușchiului deido-brahial*. Ținuta elegantă a panterelor, starea lor relaxată se datorează încordării și relaxării concomitente a diferitelor grupuri de mușchi, iar luciul emailului subliniază prin efectele de blitz grațiozitatea acestor animale.

Imaginea 1. Naum Epelbaum, *Pantere*
(1962, ceramică, email)



Sursa: foto din colecția MNAM

O altă lucrare a lui Naum Epelbaum, *Lamă* (1963, ceramică, email), este ceva mai mult stilizată și amintește opera omonimă a lui G.N. Popandopulo [5 p. 108]. Contururile sunt redede fidel, frumusețea și eleganța formelor create de natură, care și fără stilizare, au un aspect artistic, impresionant, fapt surprins de autor. Formele capului sunt reduse și situate astfel ca să înlesnească accepția formei întregi. Mișcarea grațioasă a grumazului cu *porțiunea omobrahială* proeminentă trece lin în membrele inferioare, iar corpul descrește treptat, formând vizual un arc. În așa mod, formele stilizate nu pierd din adevărul artistic.

Naum Epelbaum creează și o *Antilopă gnu* (1963, ceramică, email), formele stilizate ale căreia sunt construite pe baze anatomice. Este relevant grumazul animalului, *mușchii cleidocervical și trapez* fiind încordați, parcă sugerându-ne caracterul sălbatec, nesupus al animalului. Membrele inferioare sunt stilizate și servesc drept suport, ceea ce denotă depărtare de realism. Un alt exemplu concludent al unui studiu detaliat al construcțiilor anatomice este reflectat în lucrarea *Maimuță* (1965, șamotă) de Naum Epelbaum. Forma craniului cu fruntea bombată și maxilarul proeminent, brațele lungi cu labe amintesc întrucâtva de cele umane. Felul de a fi, stângaci și umoristic, al maimuței înviează această compoziție.

Ulterior, Naum Epelbaum creează și un *Bars* (1970), total stilizat și generalizat: capul fără urechi și alte detalii anatomice, membrele inferioare cu *mușchii extensori* estinși într-o mișcare grațioasă, formele rotunjite ale *regiunii dorsale*, coada continuând vizual curbura formelor corpului animalului – toate au servit ideii de grațiozitate, pe care autorul a imprimat-o acestei lucrări.

Un alt exemplu memorabil în creația aceluiași autor, *Leoaică cu leuț* (1970, lemn), prin executarea în lemn servește ideii generale de intimitate și gingașie. Construcțiile anatomice, în special, cele ale scheletului și mușchilor care fac parte din grupul ce determină formele exterioare, sunt redade cu măiestrie.

Lui Naum Epelbaum îi aparține și lucrarea *Cal bătrân* (1978, ceramică, email) (*Imaginea 2*), care exprimă povara bătrâneții. Prin redarea realistă, cu detalii corect imitate și observate în natură, cum ar fi scheletul care transpare prin piele, mușchii lipsiți de forță vitală, capul lăsat cu neputință în jos – toate întregesc imaginea ce-și găsește spectatorul cu inimă mare.

Imaginea 2. Naum Epelbaum, *Cal bătrân*
(1978, ceramică, email)



Sursa: foto din colecția MNAM

O altă lucrare a aceluiași autor, cum ar fi *Bars (leopard)* (1978, șamotă, email) repetă reușita din lucrarea sus-amintită *Bars* (1970) prin limbajul la fel de laconic și expresiv, punând în valoare și construcțiile anatomice.

Altă mostră de gen animalier, aparținând aceluiași autor, este cea cu genericul *Ghepard* (1978, șamotă, email). Lucrarea reprezintă animalul răpitor parcă urmărind prada. În această lucrare construcțiile anatomice se întrezăresc și sunt actualizate de autor, care recurge la stilizări în forme geometrice. Linia grumazului, burta lipită de pământ, mușchii membrilor inferioare încordate – toate evocă faptul că ghepardul își urmărește insistent prada, fiind gata de a o capta.

Tradiția populară de tăiere în lemn este reinterpretată de către sculptorul Naum Epelbaum în două lucrări de gen animalier. Prima dintre acestea este cea cu denumirea *Berbec* (1981, lemn). Ea este puternic stilizată, construcțiile anatomice reducându-se doar la reprezentarea formelor și volumele exterioare. Construcțiile anatomice sunt acoperite printr-o grilă care reprezintă blana animalului. Același principiu de modelare se atestă și în lucrarea *Țap* (1981, lemn), (*Imaginea 3*), care diferă de prima doar prin podoaba coarnelor, ambele lucrări inducând calm, blândețe, dar și îndărătnicie.

Imaginea 3. Naum Epelbaum, Țap
(1981, lemn)



Sursa: foto din colecția MNAM

În perioada tardivă a creației sale, Naum Epelbaum recurge la deformarea formei, cum ar fi în lucrările *Berbec 1* (1987, șamotă) și *Berbec 2* (1987, șamotă). Aceste două mostre de gen animalier sunt lipsite totalmente de caracteristici care presupun prezența formelor scheletului și a mușchilor, formele amorfe, decorative și decorate prin mici plăcuțe, aidoma mozaicului. Or, aceste lucrări demonstrează tendința autorului spre un alt limbaj plastic și spre alte valori estetice.

Construcții anatomice în creația lui Nicolae Gabzulin

Un alt sculptor, în creația căruia pot fi sesizate manifestările construcțiilor anatomice, este Nicolae Gabzulin [4 p. 128-132]. *Protejarea micuțului* (1959, bronz, turnare), (**Imaginea 4**), este una dintre primele sale realizări achiziționate de MNAM.

Imaginea 4. Nicolae Gabzulin, *Protejarea micuțului*
(1959, bronz, turnare)



Sursa: foto din colecția MNAM

În această lucrare spectaculoasă, executată prin metode specifice redării realiste, detaliului anatomic îi revine rolul primordial: formele sunt inspirate și le repetă pe cele din natură, subiectul fiind înscenat de autor, iar construcțiile anatomice pornind de la formele exterioare, urmând scheletul și mușchii în acțiune, care pot fi sesizați sub pielea animalelor. Același caracter al modelării și redării construcțiilor anatomice se atestă și în lucrarea Țapii de munte (Neliniștea), (1960, lemn). Prin anatomizarea riguroasă, grupul de animale manifestă starea de neliniște interioară. Iar în lucrarea *Câinii și iepurele* (1961, ghips, patinare) construcțiile anatomice – *coastele și arcul costal (hipocondrul)* aleunua dintre câini –sunt atât de evidente, încât pot fi ușor sesizate vizual. Iar *musculatura superficială* la acest câine este redată exhaustiv: *mușchiul pectoral profund, mușchiul oblic extern al abdomenului, mușchii femurali, mușchiul cleidocervical și cel trapez* sunt surprinși în mișcare. Este evident faptul că Nicolae Gabzulin a focusat atenția asupra scheletului și musculaturii acestui câine (unul dintre cei doi). Iepurele este redat la fel de ireproșabil din punct de vedere anatomic, dar ceva mai superficial.

Construcții anatomice în creația lui Vladislav Șevcenco

Tânărul, dar reputatul sculptor Vladislav Șevcenco (anii de viață 1970-1991) s-a manifestat plener în domeniul genului animalier [6 p. 100-104]. Intuiția, simțul formei și cel al volumului, plasticitatea, redarea cu efect de clar-obscur, dar și cunoașterea exhaustivă a anatomiei mamiferelor caracterizează creația acestui sculptor regretat.

Astfel, în lucrarea *Elefantul și câinele Mosika* (bronz, lemn) formele exterioare ale elefantului nu se întrezăresc sub piele, dar apare senzația că ele persistă, iar formele capului cu trompa, ochi, urechi, gură cu colți sunt redade cu lux de detalii. Animalul este surprins în mișcare, sculptorul surprinzând un moment scurt, pe care-l reproduce cu respectarea exactității totale. Câinele Mosika este redat mai mult schematic, dar impresia produsă de acest animal micuț în preajma elefantului enorm este una completă, ilustrând și fabula care a stat la baza acestei imagini memorabile.

O altă lucrare care conține caracteristici anatomice este cea cu denumirea *Elefant cu copil pe grumaz* (bronz, lemn). Ca și în lucrarea precedentă, elefantul este surprins în mișcare, iar tratarea realistă a animalului și a copilului de pe grumazul său întregeste accepția contrastului mare-mic și scoate în evidență caracteristicile anatomice ale animalului. La fel, clar-obscurul subliniază forța fizică a animalului, frumusețea formelor masive ale elefantului.

Grupul sculptural *Un elefant, o girafă și un rinocer* (bronz) continuă linia reprezentărilor, grația animalelor fiind observată din natură și reprodușă cu migală. Fiecare animal a fost redat reușit din punct de vedere plastic. Chiar dacă autorul nu a avut cunoștințe profunde în domeniul anatomiei, el a surprins formele, volumele, comportamentul animalelor.

Astfel, deja în grupul sculptural următor *Girafă, crocodil și elefant* (bronz) redarea realistă cedează stilizării obținute prin lipirea suprafețelor succesive. Această abordare de modelare nu ignoră totalmente anatomia mamiferelor, amintind de maniera naivă, care este nu mai puțin inteligentă și interesantă.

Totuși, Vladislav Șevcenco revine la o redare realistă și expresivă în modelarea grupului compozițional *Pterodactil, brontozaur și dinozaur* (bronz), în care formele exterioare și mișcarea corpurilor animalelor presupun cunoașterea, deși mai mult intuitivă, a scheletului și mușchilor. Autorul posedă o asemenea forță artistică de convingere prin intermediul prelucrării materialului, încât obține efectele scontate doar prin modelarea manuală.

Posibil, intuiția i-a dictat tânărului sculptor o înțelegere deosebit de acută și corectă a formelor, astfel încât animalele de pe continentul african să-i fie nespuse de apropiate autorului. Dânsul găsea anume acele repere funcționale ale redării corpurilor animalelor încât reușea să realizeze o asemănare covârșitoare și veridică în cele mai subtile detalii, spre exemplu, lucrarea *Două girafe* (bronz, lemn), (*Imaginea 5*).

Imaginea 5. Vladislav Șevcenco, *Două girafe* (1991, bronz, lemn)



Sursa: foto din colecția familiei Șevcenco

Autorul nu se mulțumește cu redarea realistă și fidelă a corpurilor girafelor, în baza studiilor făcute anterior, el recurge la stilizări și uimește spectatorul prin libertatea abordărilor unui modelaj specific doar lui, precum lucrarea *Girafă* (bronz, lemn), care e o dovadă că particularitățile anatomice studiate cândva în profunzime de către sculptor se conjugă stilistic cu maniera lui de autor.

Aceeași stilizare specifică doar creației lui Vladislav Șevcenco este atestată și în compoziția *Urs pe o stâncă* (bronz, piatră). Deși autorul realizează cu lux de amănunte modelarea labelor animalului și detaliile craniului, corpul rămâne a fi o masă amorfă, care amintește detaliile corpului, dar care nu le urmează cu exactitate. Stilizările în interpretarea sculptorului Vladislav Șevcenco sunt interpretative, el dând dovadă de abilități necesare afirmării în calitate de creator independent cu propriile sale opțiuni în domeniul genului animalier sculptural.

Stilizările îi permit sculptorului să realizeze lucrări naive, apropiate vârstei sale tinere, cum ar fi cea cu genericul *Maimuță pe un palmier* (bronz, piatră). Caracteristicile anatomice rediate veridic se îmbină reușit cu spiritul său artistic și accepția sa naivă, tinerească despre lumea înconjurătoare.

Una dintre cele mai reușite abordări ale lui Vladislav Șevcenco, lucrarea *Mamut* (bronz), (*Imaginea 6*) confirmă ideea că sculptorul a posedat o viziune exhaustivă asupra formelor exterioare ale animalelor sculptate de el, la care se adaugă mânuirea abilă a tehnicilor, fapt care s-a încununat cu succesul apariției unor opere de o eleganță deosebită.

Imaginea 6. Vladislav Șevcenco, *Mamut* (1991, bronz)



Sursa: foto din colecția familiei Șevcenco

Concluzii

Astfel, ochiul ager, sensibil la curburile formelor, la nuanțarea clar-obscurului, la construcțiile anatomice, care transpar prin formele corpurilor animalelor, precum și redarea sensibilă a dispoziției și caracterului animalelor – toate au contribuit la apariția unei serii reușite de lucrări ale lui Vladislav Șevcenco în domeniul plasticii animaliere.

Așadar, aceste trei nume de referință – Naum Epelbaum, Nicolae Gabzulin și Vladislav Șevcenco – au constituit un triumvirat al unor mari maeștri, cunoscători sensibili ai lumii animalelor.

Notă: Articolul acesta a fost elaborat în cadrul Programului de Stat: 20.80009.1606.12 – *Dimensiunea identitară a artelor din Republica Moldova ca factor activ al dezvoltării durabile a societății în contextul dialogului intercultural european.*

Referințe bibliografice

1. ТИХАНОВА, В. *Анималисты России*. Москва: Советский художник, 1980.
2. ЕФИМОВ, И. *Об искусстве и художниках*. Москва: Советский художник, 1977.
3. ТИХАНОВА, В. *Птицы и звери Василия Ватагина*. Москва: Советский художник, 1987.
4. MARIAN, A. Genul animalier în creația sculptorilor Naum Epelbaum și Nicolae Gabzulin. In: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. 2019, nr. 2 (35), pp. 128–132. Chișinău: Notograf Prim. ISSN 2345-1408.
5. ТИХАНОВА, В. *Лик живой природы*. Москва: Советский художник, 1990. ISBN 5-269-00029-6.
6. MARIAN, A. Lumea animalelor. O lume feerică, în interpretarea sculptorului Vladislav Șevcenco. In: *Arta și tradiția în Europa*. Iași: Editura Spiru Haret, 2018, vol. 9, pp. 100–104. ISSN 2067-6719.

VALOAREA LITOGRAFIEI ÎN CREAȚIA ARTISTICĂ

THE VALUE OF LITHOGRAPHY IN ARTISTIC CREATION

OXANA DIACONU-CATAN¹,doctorandă, Universitatea Pedagogică de Stat Ion Creangă,
lector universitar, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice<https://orcid.org/0009-0008-5645-9888>

CZU 763.02

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2023.1.12>

În cercetarea realizată este evidențiat rolul și aportul litografiei ca tehnică originală de multiplicare care a contribuit la dezvoltarea artei grafice.

Axându-se pe prezentarea caracteristicilor tehnice, autoarea pledează pentru readucerea interesului artiștilor plastici și studenților graficieni față de această tehnică, care oferă variate posibilități de exprimare creativă. Este urmărită evoluția litografiei în circumstanțele istorice și impactul acesteia în creația artistică, punându-se în evidență atât avantajele litografiei cât și rolul ei utilitar și estetic.

Totodată, sunt menționați cei mai reprezentativi artiști plastici, care au abordat în lucrările lor tehnica litografică, care influențează și ajută artistul contemporan în crearea propriei opere, marcată de interacțiunea activă a tehnologiei, științei și artei. Doar prin stăpânirea diverselor tehnici de lucru vor fi educați profesioniști cu o percepție vizuală dezvoltată și cu un înalt potențial creativ.

Cuvinte-cheie: litografie, grafică, gravură, creație, cromolitografie, tehnică, artă, afiș

In the carried out research is highlighted the role and contribution of lithography as an original technique of multiplication, which contributed to the development of graphic art.

Focusing on the presentation of the technical characteristics, the author pleads for bringing back the interest of plastic artists and graphic design students towards this technique, which offers various possibilities for creative expression. The evolution of lithography in historical circumstances is being traced, as well as its impact in artistic creation, highlighting both the advantages of lithography and its utilitarian and aesthetic role.

At the same time, are mentioned the most representative plastic artists who have approached the lithographic technique in their works, which influences and helps the contemporary artist in his own work, marked by the active interaction of technology, science and art. Only by mastering the various techniques professionals will be educated with a developed visual perception and a high creative potential.

Keywords: lithography, graphics, engraving, creation, chromolithography, technique, art, poster

Introducere

Artagravurii îmbină cu iscusință teoria și practica de execuție. Perfecționarea continuă a tehnicilor gravurii și posibilitățile inepuizabile de experimentare, de libertate și de virtuozitate au atras și continuă să atragă artiștii pe parcursul secolelor.

Litografia, fiind una din marile descoperiri de la sfârșitul secolului al XVIII-lea, regăsește aproape toate tipurile de semne grafice folosite în tehnicile gravurii. După tipurile de tipar tradițional gravurii, litografia face parte din tiparul plan. Termenul de litografie² este un procedeu de reproducere și de multiplicare, bazat pe procesul chimic de gravare a unei suprafețe solide de piatră cu acizi. Pentru a obține o imagine artistul desenează cu un instrument special (creion litografic, cerneală sau pensulă)

1 E-mail: oxi_doxi@yahoo.com

2 Litografie – din greacă *litos* (piatră) și *grafein* (a scrie).

directpe piatra litografică¹. Acest procedeu oferă multiple posibilități de exprimare de la sensibilitatea liniei până la dramatismul redat de negrul catifelat.

Metoda revoluționară de imprimare sau *tehnica litografică* devine un mijloc principal folosit pentru reproducerea imaginii sau a textului, dând un impuls puternic în dezvoltarea tipografiilor. Astfel, mai mulți artiști consacrați au început să practice posibilitățile de lucru în *tehnica litografică* cu ajutorul căreia au putut fi create diverse imagini, texte, ilustrații de carte, afișe, reproduceri și imprimeuri de tablouri celebre.

În cursul evoluției, *litografia* și-a dezvoltat mai multe metode: a creionului, a peniței, a aerografului, cea neagră, litografia color (*cromolitografia*) și fotolitografia, care sunt descrise cu mare precizie de graficianul Florin Stoiciu în lucrarea sa fundamentală *Tehnici și maniere în gravură* [1 p. 111].

În arta contemporană *litografia*, îmbunătățită prin *tehnici* și materiale noi, continuă să ocupe un loc important în opera artiștilor plastici.

Apariția și dezvoltarea litografiei – tehnica de imprimare

Litografia a fost inventată în anul 1796 de actorul și dramaturgul german Johann Alois Senefelder (1771-1834), ca mod de imprimare a textului, în special, a pieselor sale. Invenția este descrisă în detalii în cartea *Vollständiges Lehrbuch der Steindruckerei – Un curs complet de litografie*, editată în anul 1818. Publicațiile ulterioare ale cărții sunt tipărite de el însuși cu ajutorul *litografiei*. Această *tehnica* a dominat industria tipografiei de-a lungul secolului următor și chiar mai târziu [2].

Desenarea direct pe piatra *litografică* oferă mari avantaje, este ușoară și similară cu desenarea pe foaia de hârtie. Cel ce efectua un desen nu mai avea nevoie de o altă persoană specializată pentru a multiplica imaginea, similar gravurii pe lemn sau metal. Astfel, desenele nu suportau schimbări față de ideea primordială a autorului.

Odată cu descoperirea lui Senefelder, *arta litografiei* a început rapid să găsească utilizări în diferite arii artistice și comerciale datorită reproducerii sale ieftine și precise. Editorii au realizat că *litografia* este o *tehnica* importantă pentru industria lor, permițând unei game mai largi de publicații să ajungă la o audiență mai mare.

Inițial, *litografia* era folosită în tipografii pentru a crea ilustrații monocrome de înaltă calitate. Pentru a realiza o imagine color ilustratorii erau nevoiți să coloreze manual imprimeurile cu acuarelă.

La începutul anilor '30 ai secolului XIX în Franța a fost inventată *tehnica imprimării plane* multi-culore – *cromolitografia* (litografia color). Invenția se leagă de un alt nume celebru – Godefroy Engelmann, care, interesat de *tehnica litografică*, face o călătorie în Germania pentru a studia, direct de la sursă, acest nou mediu de tipărire. Întors acasă, fondează *La Société Lithotypique de Mulhouse* și începe perfecționarea procesului de tipărire color, obținând, în 1837, un brevet de invenție englez pentru *cromolitografie* în urma unor rezultate excelente. Engelmann fondează la Paris compania *Engelmann et Graf*, care produce un număr impunător de *litografii* de cea mai bună calitate [3].

Din afirmațiile lui Florin Stoiciu reiese că: „Litografiile color sunt denumite de cele mai multe ori „*variante*” ale originalului, datorită faptului că suprapunerile culorilor suportă de fiecare dată mici modificări, făcând, practic, imposibilă identitatea tuturor exemplor tirajului” [1 p.118].

Impactul litografiei în secolele XVIII-XIX

Începând cu secolul al XVIII-lea interesul față de *litografie* crește semnificativ. Unul dintre primii artiști plastici care a explorat posibilitățile *tehnicii litografice* a fost Francisco Goya. Experimentând neobosit pe piatra *litografică*, creează un număr impunător de lucrări, devenind un maestru incomparabil al *litografiei*, care a avut o influență decisivă asupra dezvoltării *litografiei* artistice. Pasiunea lui Goya pentru lupta cu taurii a fost reflectată într-o serie de *litografii* – *Taurii Bordeaux (Imaginea 1)*, unde putem observa dramatismul și splendoarea evenimentului redat prin farmecul acestei tehnici [4].

1 *Piatră litografică* (calcar de Bavaria) = piatră de calcar cu structura foarte fină și densă, folosită la confecționarea formelor de tipar litografice.

Imaginea 1. Francisco Goya,
Taurii Bordeaux, 30x41cm, 1825



Sursa: www.metmuseum.org

Înainte de Goya *litografia* era proprietatea reproducătorilor artizani și a amatorilor, însă cu timpul devine o formă populară de *artă grafică*. Posibilitățile *tehnice*, simplitatea procesului de lucru și produsul final atrage tot mai mulți artiști plastici dornici să descopere farmecul *tehnicii litografice*. Printre primii artiști care au practicat această *tehnică*ii putem menționa pe Theodore Gericault, Eugene Delacroix, Alexandre Gabriel Decamps, Honoré Daumier ș.a. [5].

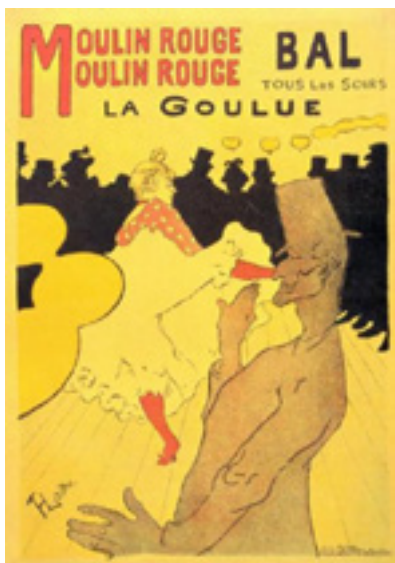
Începând cu a doua jumătate a secolului al XIX-lea pot fi remarcate litografiile impresionistilor Édouard Manet, Edgar Degas, Pierre-Auguste Renoir ș.a.

Spre sfârșitul secolului XIX apare o nouă tendință—*afișul* sau posterul în culoare. Combinarea dintre culoare, imagine și text pe o suprafață a făcut din posterul *litografic* unul dintre cele mai puternice mijloace de comunicare de la sfârșitul secolului XIX—începutul secolului XX, în Europa și America devenind popular ca formă de artă, după ce imprimatorul francez Jules Cheret (1836-1932) a inventat „*cromolitografia* sa din 3 pietre”. Studiarea și perfecționarea *tehnicii litografice* a dus la combinarea domeniului *artistic* cu cel *tehnic*. Cheret este numit „tatăl” posterului modern, datorită invenției care i-a permis să se afirme ca designer de *afișe* policrome, care îmbinau cu iscusință textul, imaginea și mesajul principal. În această ordine de idei, Camil Mihăescu menționează: „Opera lui Cheret poate fi considerată fondatoarea designului grafic și publicitar. Jules Cheret a fost catalizatorul dintre artele plastice și tehnologia vremii” [6].

Cromolitografia a ajutat la transformarea străzilor din Paris, New York și Londra în galerii de *artă*. *Afișele* lui Toulouse-Lautrec pentru Moulin Rouge (**Imaginea 2**), create în 1891, rămân imagini valoroase în *arta afișului*. Expresivitatea formelor, contrastele cromatice și ironizarea subiectelor măresc puterea de convingere a *afișului artistic* din acea perioadă.

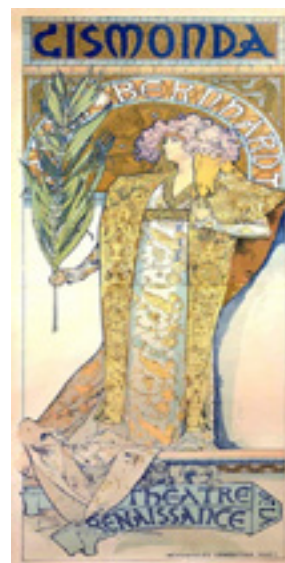
În 1894 Alphonse Mucha creează primele capodopere ale posterelor ArtNouveau, devenind faimos datorită *afișului* său *litografic* realizat pentru actrița franceză Sarah Bernhardt, intitulat *Gismonda* (**Imaginea 3**), *executat* într-un stil bizantin.

Imaginea 2. Henri de Toulouse-Lautrec,
Moulin Rouge: La Goulue, 191x117 cm, 1891



Sursa:www.artic.edu

Imaginea 3. Alphonse Mucha, *Gismonda*,
 216x74 cm, 1894



Sursa:www.muchafoundation.org

Deschiși spre noile *tehnologii* și experimente, artiștii plasează *litografia* ca un domeniu de sinestă-tător. Combinația dintre maestrul tipografic și artistul modern a marcat succesul *litografiei*, care era folosită nu doar cu scop *artistic*, dar și comercial. *Afișul* publicitar devine un mijloc de promovare la care se adresează mai mulți artiști.

Litografia ca formă de artă separată în secolul XX

În secolul XX *litografia* devine foarte diversă și oferă numeroase posibilități *artistice* de exprimare. O deosebită importanță în redescoperirea *litografiei* ca formă de artă a avut-o studioul Mourlot cunoscut și sub numele de Atelier Mourlot, o tipografie din Paris fondată în 1852 de familia Mourlot, specializată inițial în imprimarea tapetului. Nepotul fondatorului, Fernand Mourlot, a invitat mulți artiști din secolul XX să lucreze direct pe pietre *litografice* pentru a crea *opere de artă* originale. Astfel, studioul Mourlot a devenit locul unde au fost executate nu doar *afișe*, dar și lucrări de *artă* la propriu.

Până în 1937 studioul Mourlot devenise cea mai influentă tipografie de *afișe artistice* ce folosea *litografia* ca *tehnică* de imprimare. Fiind de o calitate foarte bună, *afișul* a atins înălțimea măiestriei tiparului plan.

Sub conducerea lui Fernand Mourlot, *artiști* renumiți ca Henri Matisse, Pablo Picasso, Georges Braque, Fernand Léger, Marc Chagall, Joan Miró, Jean Dubuffet ș.a. și-au îmbogățit propriile lucrări, precum și *arta* contemporană, în general, cu un nou mediu de expresie—*litografia*. Datorită lui Fernand Mourlot, *litografia* modernă a preluat o personalitate și și-a găsit viitor. În prima jumătate a secolului XX *litografia* a fost una dintre *tehnologiile* dominante în crearea de ilustrații pentru mass-media, *afișe* sau ilustrații de carte [7].

Întâlnirea lui Pablo Picasso cu Fernand Mourlot devine decisivă în *creația artistului*. Picasso se dedică mediului *litografic* și petrece zile în șir în tipografia Mourlot, explorând pe deplin procesul *litografic*. Această experiență va crea o colaborare cu studioul Mourlot, care va dura aproape trei decenii și va realiza lucrări de o mare valoare artistică.

Un alt mare artist al secolului XX, care a avut o pasiune aparte față de *tehnica litografiei*, a fost Marc Chagall. În urma călătoriei în Țara Sfântă, a început să mediteze asupra seriei de *litografii* cu tematică biblică. A fost ajutat la punerea în viață a proiectului de către cunoscutul editor parizian Ambroise-Vollard, cel care în anul 1930 i-a comandat ilustrațiile pe tema textelor sacre fundamentale. Artistul

a lucrat la ilustrarea *Bibliei* timp de mai bine de două decenii (1931-1956), lucrările fiind publicate ulterior în revistele Editurii Verve.

Cromolitografia (litografia color) și *litografia* monocromă au devenit *tehnicile* preferate ale artistului după război. Cu ajutorul *litografiei*, Chagall ilustrează multe cărți și creează numeroase opere de artă (*Biblia*, *O mie și una de noapți*, seria *Daphnis și Chloe*). Chagall a creat seria *Daphnis și Chloe* timp de patru ani (**Imaginea 4**). În fiecare *litografie* artistul a folosit până la 25 de culori și nuanțe, fiecare culoare (piatră *litografică*) a fost tipărită separat. Acest ciclu subliniază stilul unic al lui Chagall și este una dintre cele mai importante lucrări grafice din opera sa [8]. Caracteristicile specifice ale *litografiei* se potrivesc perfect cu caracterul limbajului vizual al artistului.

Transformările ce se petreceau în viața socială și politică din acea perioadă s-au răsfrânt în *artă-litografică* și în mesajele lucrărilor create cu ajutorul acestei *tehnici*. Un exemplu al acestor transformări este Salvador Dali, care nu era să fie el însuși, dacă nu ar fi experimentat *tehnica litografică* și posibilitățile ei.

În 1956 celebrul editor francez Joseph Foret s-a adresat marelui suprarealist al secolului XX cu solicitarea de a crea ilustrații pentru *Don Quijote* (**Imaginea 5**). Dali, acceptând provocarea, începe să cunoască *litografia artistică*, combinând-o cu alte *tehnici* ale graficii.

Imaginea 4. Marc Chagall, seria *Daphnis și Chloe*, *Grădina lui Philetas*, 41x64cm, 1961



Imaginea 5. Salvador Dali, seria *Don Quijote*, 41x32,5 cm, 1957



Sursa: Park West Gallery, <https://www.artsy.net/artwork/salvador-dali-don-quichotte-daydream-of-don-quichotte>

Sursa: www.altmansgallery.com

În 1972 creează renumita serie *Surrealistic Flowers – Flori suprarealiste*. Combinând florile preferate cu cele mai faimoase simboluri ale sale, autorul a creat o colecție care ilustrează complexitatea unei gândiri suprarealiste [9].

Desenul direct pe piatră *litografică* poate fi practicat fără mari dificultăți, iar autorul poate edita cu ușurință lucrarea în orice moment. *Litografia* oferă artiștilor posibilitatea de a reda imediat emoțiile și starea de spirit. Marii artiști ai secolului XX au redescoperit *litografia* ca formă de *artă*, pe care au explorat-o cu mare succes și entuziasm.

Apariția litografiei pe teritoriul Moldovei și Țării Românești

În Țara Românească și Moldova apariția *litografiei* este legată de generația de aur din prima jumătate a secolului XIX, ai cărei intelectuali erau instruiți în marile universități și biblioteci apusene. *Gravura* în lemn și epoca ei de glorie pentru cartea tipărită este înlocuită de *litografia* pentru ziare și publicații săptămânale.

În Moldova, Gheorghe Asachi a acordat o deosebită atenție *litografiei*, pe care o practicase singur, a compus desene cu subiecte istorice *litografiate* împreună cu colaboratorii săi de la *Albina*. În 1840-1841, Gheorghe Asachi fondează revista *Icoana Lumei*, care va informa cititorul despre tot ce se întâmplă în lume. Revista era plină de imagini realizate cu ajutorul *litografiei*. Mai târziu, în anul 1850 apare *Gazeta de Moldavia* și volumele calendarelor. Această perioadă este considerată cea mai importantă în dezvoltarea *litografiei* ca ilustrație de carte de la noi.

Alexandru Asachi, fiul lui Gheorghe Asachi, a desenat și *litografiat* cea mai mare parte a ilustrațiilor din revistele, almanahurile și calendarele publicate de tatăl său [10 p. 77-279].

Importanța portretului din secolul XIX are un loc major în întreaga producție *litografică* din acea perioadă. Devine solicitat de cercurile nobilimii și burgheziei. Portretul *litografiat*, individual sau de grup, a început să se transforme într-un gen comercial care evidențiază statutul social al persoanei portretizate.

Dimitrie Pappasoglu, ingeniosul colonel, atras de posibilitățile *litografiei*, a stat în fruntea unei case de editură, care crea stampe patriotice și documentare [11]. Printre colaboratorii lui Pappasoglu îl putem menționa pe Carol Popp de Szathmary, unul din cei mai iscusiți desenatori ai acelei perioade. Szathmary era pasionat de *litografie* din tinerețe. În colaborare cu Anton Chladek, el a început să practice această tehnică, creând *litografii* monocrome (alb-negru) și *cromolitografii* (color). În 1855 va reproduce în *tehnica cromolitografiei*, la Leopoldo Muller, câteva vederi din Orient, lucrarea *Soldați turci din tabăra de la Oltenița*, iar mai târziu, în 1867, publică o altă *litografie* la fel de valoroasă, din punct de vedere artistic – *Excursia Prințului Carol la Tismana*. Pappasoglu a mai colaborat cu K. Danielis, G. Venrich, I. Pernet, C. Isler și mulți alți artiști din perioada respectivă.

Pe teritoriul Moldovei și Țării Românești întâlnim centre tipografice și artiști *gravori* talentați, recrutați mai ales printre călugări. *Litografia* s-a afirmat și a evoluat în circumstanțele istorice care erau influențate de noile invenții *tehnologice* ce au condus la evoluția tiparului, fiind un procedeu *tehnic* de imprimare în ilustrația cărților editate în tiraj mare și a periodicelor numeroase ale vremii, în alcătuirea marilor albume de reproducere după opere de *artă* celebre [12 p. 35-40].

Litografia a fost promovată de Gheorghe Panaiteanu-Bardasare (fondatorul Academiei de Arte din Iași 1860), Anton Chladek, Carol Szathmary, Constantin Lecca, Nicolae Vermont, Ion Negulici, Constantin Jiquid, Ștefan Popescu ș.a.

Artiștii litografi autohtoni sau străini stabiliți în Țara Românească și Moldova au creat imagini care au relatat viața socială, politică și evenimentele marcante ale vremii.

Din cele menționate, putem considera *litografia* ca un imbold care a stat la baza dezvoltării școlii de *gravură* de la noi. *Litografia* a avut un mare impact asupra educației societății. Mijloacele expresive și metoda ușoară de lucru pe piatra *litografică* oferă posibilități inepuizabile pentru *creație*.

În cadrul artei basarabene *litografia* a fost abordată de artiștii plastici consacrați precum Pavel Șillingovski – ciclul *Locuri legate de memoria lui Pușkin* (1924); Mihail Larionov – *Portretul Nataliei Goncharova* (1912); Boris Șirocorad – *Unul lucrează, șapte mănâncă* (1961), (*Imaginea 6*); Ion Tăbârță – În atelierul de mecanică (1963), *Mitropolitul Varlaam și Petru Movilă* (1996) [13 p. 12-13]; Alexei Colîbneac – *Portretul lui Boris Tulințev* (1970), (*Imaginea 7*), *Portretul Tatiane Cistova* (1970), (*Imaginea 8*), *Portretul unui adolescent* (1970); Dumitru Savastin – *Tânăra din Gabrovo* (1978), *Portretul tutunăresei Nadejda Grosu* (1980), ciclul *Motivele folclorului găgăuz* (1980); Victor Cuzmenco – ciclul *Femei din Bugeac* (1981) [14 p. 3]; Eudochia Zavtur – *Rașcov* (1984), seria *Cu gândul la Eminescu* (1989), (*Imaginea 9*) [15 p. 49] ș.a.

Imaginea 6. Boris Șirocorad,
Unul lucrează, șapte mănâncă, 1961



Sursa: Catalog. Prima Expoziție Republicană de Stampă.
Autor: Rodnin K., Chișinău, 1966, 32x44cm

Imaginea 7. Alexei Colîbneac,
Portretul lui Boris Tulințev, 1970



Sursa: colecția autorului, 32x25cm

Imaginea 8. Alexei Colîbneac,
Portretul Tatianeii Cistova, 40x50cm, 1970



Sursa: colecția autorului

Imaginea 9. Eudochia Zavtur,
Cu gândul la Eminescu, 35x45cm, 1989



Sursa: Catalog. Eudochia Zavtur. Grafică. Pictură.

În prezent în instituțiile de învățământ cu profil artistic din Republica Moldova litografia se studiază foarte puțin sau deloc. Procesul tehnologic, corodarea și imprimarea sunt mai dificile față de alte tehnici ale gravurii. Cei interesați de litografie au opțiunea de a practica această meserie doar în cadrul atelierului de litografie al Uniunii Artiștilor Plastici din Republica Moldova.

Concluzii

Arta litografie sau marea invenție de la sfârșitul secolului XVIII este o tehnică originală cu un statut comercial și artistic în același timp. Pentru unii artiști plastici a semnat atingeră a unor culmi de măiestrie în creație, iar pentru alții – posibilitatea de a-și face munca accesibilă unui public mai larg. Această tehnică este indispensabilă în reproducerea la nesfârșit a unei imagini în grafica de carte, în crearea de tipărituri, pliante, afișe, partituri sau hărți geografice. Litografia, utilizată ca procedeu tehnic de imprimare sau ca metodă de creare a unei opere artistice, conferă fiecărui tipar originalitate și valoare artistică independentă.

Astăzi artiștii folosesc rar *tehnica litografiei* tradiționale pentru a crea lucrări. Majoritatea artiștilor preferă *tehnicile* mai simple de *gravură* în activitatea lor. În cultura secolului XXI invențiile *tehnologice* se impun în toate sferile vieții și este foarte important să se determine locul *artei* clasice, inclusiv *alar-tei litografice*. Pentru un artist profesionist *tehnica litografiei* în varianta clasică nu poate fi înlocuită cu cele mai avansate *tehnologii*.

Referințe bibliografice

1. STOICIU, F. *Tehnici și maniere în gravură*. București: Polirom, 2010. ISBN 978-973-46-1840-8.
2. Aloys Senefelder [online]. In: *Litografia*: [site]. [accesat 1 mai 2023]. Disponibil: <https://litografia.pl/en/home-eng/>
3. Годфруа Энгельманн-Godefroy Engelmann [online]. In: *Wikipedia*: Enciclopedia liberă [accesat 25 apr. 2023]. Disponibil: https://ru.qwe.wiki/wiki/Godefroy_Engelmann
4. Рисунки и литографии Гойи [online]. In: *painting.artyx.ru*: [site]. [accesat 28 apr. 2023]. Disponibil: <http://painting.artyx.ru/books/item/f00/s00/z0000016/st003.shtml>
5. МОТОС, R. O inițiere în istoria gravurii [online]. In: *libruniv*: [site]. [accesat 26 apr. 2023]. Disponibil: http://libruniv.usarb.md/xXx/reviste/confbib/articole/2009_3-4/14.pdf
6. MIHĂESCU, C. GRAPHIC DESIGN – momente cheie în secolul XX [online]. In: *academia.edu*: [site]. [accesat 01 mai 2023]. Disponibil: https://www.academia.edu/40163613/GRAPHIC_DESIGN_momente_cheie_%C3%AEn_secolul_XX
7. Mourlot editions [online]. In: *mourloteditions.com*: [site]. [accesat 28 mar. 2023]. Disponibil: <https://www.mourloteditions.com/pages/about>
8. Marc Chagall. Le verger de philetas (Philetas Orchard) from Daphnis and Chloe, 1960 [online]. In: *MFA: MASTERWORKS Fine Art Gallery*: [site]. [accesat 23.06.2020]. Disponibil: <https://www.masterworksfineart.com/artists/marc-chagall/lithograph/le-verger-de-philetas-philetas-orchard-from-daphnis-and-chloe1960/id/w-4065>
9. Сальвадор Дали [online]. In: *Altman's gallery*: [site]. [accesat 15 mar. 2023]. Disponibil: <https://altmansgallery.com/catalog/works/flordali9/>
10. OPRESCO, Gh. *Grafica Românească în secolul al XIX-lea*. Vol.1. București: Editura Fundația Regală pentru Literatură și Artă, 1942.
11. CHIȚULESCU, P. Un militar istoric, prieten al sfinților: maiorul Dimitrie Papazoglu. In: *Ziarul Lumina*: ziar ortodox creștin [online]. 2022, 28 oct. [accesat 03 mai 2023]. Disponibil: <https://ziarullumina.ro/actualitate-religioasa/documentar/un-militar-istoric-prieten-al-sfintilor-maiorul-dimitrie-papazoglu-175705.html>
12. *Istoria în imagini de epocă: Gravură. Litografie Offset. Sec. XVII-XX* [online]. [accesat 21 apr. 2023]. Disponibil: https://www.academia.edu/28646191/Gravur%C4%83_Litografie_Offset_SEC_XVII_XX_istoria_%C3%AEn_imagini_de_epoc%C3%A3?email_work_card=thumbnail
13. РОДНИН, К. *Первая республиканская выставка эстампа: Каталог*. Кишинев: Молдреклама, 1966.
14. MUSTEAȚĂ, E. Valențe artistice în gravura moldovenească din anii '70-'80 ai secolului al XX-lea. In: *Arta* [online]. 2019, nr. 1, pp. 56–51 [accesat 05 mai 2023]. Disponibil: https://ibn.idsi.md/ro/vizualizare_articol/80149
15. *Eudochia Zavtur. Grafică. Pictură*. Chișinău: Cartea Moldovei, 2006. ISBN 978-9975-60-203-7.

РАЗВИТИЕ ТРАДИЦИОННЫХ И ЭЛЕКТРОННЫХ ФОРМ КНИГИ В КОНТЕКСТЕ ИННОВАЦИОННЫХ ТЕХНОЛОГИЙ

DEZVOLTAREA FORMELOR TRADIȚIONALE ȘI ELECTRONICE DE CARTE ÎN CONTEXTUL TEHNOLOGIILOR INOVATOARE

THE DEVELOPMENT OF TRADITIONAL AND ELECTRONIC FORMS OF THE BOOK IN THE CONTEXT OF INNOVATIVE TECHNOLOGIES

ALIONA TIMUȚA¹,

doctorandă, Universitatea Pedagogică de Stat Ion Creangă,
lector universitar, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0009-0003-0464-6095>

CZU 002.2:004

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2023.1.13>

Современные технологии оказывают решающее воздействие практически на все сферы человеческой деятельности, тем самым предоставляя возможности для развития различных форм уже привычных для нас предметов. Данное исследование посвящено изучению новых форм печатной и электронной книги, анализу специфики и особенностей трансформации привычных форм в условиях развития инновационных технологий. Предпринята попытка спрогнозировать дальнейшие пути развития и перспективы длительного сосуществования традиционных и электронных изданий, области их противостояния и взаимодействия.

Ключевые слова: книга, традиционная книга, электронная книга, книжная форма, цифровые технологии, инновационные технологии

Tehnologiile moderne au un impact decisiv asupra tuturor sferelor activității umane, oferind astfel oportunități pentru dezvoltarea diferitor forme de obiecte care ne sunt deja familiare. Acest studiu este dedicat cercetării noilor forme de cărți tipărite și electronice, analizei specificului și caracteristicilor transformării formelor familiare în contextul dezvoltării tehnologiilor inovatoare. S-a încercat să se prezică căi de dezvoltare ulterioară și perspective de coexistență pe termen lung a publicațiilor tradiționale și electronice, domenii de confruntare și interacțiune a acestora.

Cuvinte-cheie: carte, carte tradițională, carte electronică, formă de carte, tehnologii digitale, tehnologii inovatoare

Modern technologies have a decisive impact on almost all spheres of human activity, thereby providing opportunities for the development of various forms of objects that are already familiar to us. This study is devoted to the research of new forms of printed and electronic books, the analysis of the specifics and features of the transformation of familiar forms in the context of the development of innovative technologies. An attempt was made to predict further development paths and prospects for long-term coexistence of traditional and electronic publications, areas of their confrontation and interaction.

Keywords: book, traditional book, e-book, book form, digital technologies, innovative technologies

Введение

Мы живём в удивительное время, время в котором стремительно развиваются цифровые технологии, проникая и оказывая решающее воздействие абсолютно во все сферы человеческой деятельности –экономическую, социальную, культурную. Новые технологии преобразуют производственные процессы, создавая при этом условия для развития и усовершенствования новых форм, привычных предметов, порой изменяя их до неузнаваемости. Не избежала этой участи и книга. Если взглянуть на историю развития книги, то можно увидеть, что она прошла долгий путь развития и достойно противостояла всевозможным провокациям, транс-

¹ E-mail: alionka-designer@mail.ru

формируясь и адаптируясь к новым техническим возможностям, но неизменно оставаясь особым явлением материальной и духовной жизни общества. Ф.Бэкон видел книги как «корабли мысли, странствующие по волнам времени и бережно несущие свой драгоценный груз от поколения к поколению». Преодолевая культурные и исторические границы, книга стала главным инструментом образования, человеческого общения, интеллектуального и духовного развития общества. Сегодня, на фоне активного развития цифровых технологий хранения и передачи информации, появляются новые электронные формы и средства, непосредственно конкурирующие с книгой.

К вопросу изменения и развития книги, её форм, роли и социального значения в современных условиях обращались такие авторы, как Н. Сенченко [1], Пайчадзе С.А. [2], Гагарина С.П. [3], Кастельс М. [4] и др.

Термин «книга» обычно используется в трёх значениях:

- стопка скрепленных листов бумаги, помещённые в общий переплёт;
- содержание написанного текста, непосредственно литературное произведение;
- часть литературного произведения [5].

Отметим, что для нас ближе определение Пайчадзе С.А., который под книгой понимает сложный искусственный организм (объект), который при помощи графических изображений передаёт значительный объём информации [6].

Материалы, из которых изготавливалась книга, способы переноса и закрепления информации обусловили основные исторические этапы развития книжных форм. Сегодня мы рассмотрим две книжные формы – традиционную и электронную.

Традиционная книга

Под термином традиционная книга мы понимаем – продукт печатного производства в виде сброшюрованных, переплетённых листов (страниц) бумаги или тетрадей с графическими изображениями (текст, иллюстрации и т.д.), появившийся в Европе в середине XV века. Изобретение Гуттенберга стало переломным моментом в истории книги и новой ступенью развития, что позволило ей просуществовать, практически без изменений уже более пяти столетий. Хотя, свою форму –кодекс (книжный блок), печатная книга унаследовала от рукописных изданий, она зарекомендовала себя, как наиболее универсальная форма, с основной функцией сбора, хранения и передачи информации, сохранившись до наших дней.

Но сегодня, в условиях бурного развития информационных технологий, печатная книга противопоставляется, в первую очередь, электронной книге, затем телевидению, кино, гейм-индустрии и интернет пространству, вынуждая её видоизменяться и искать новые формы и конструкции. С развитием технических и полиграфических возможностей расширился и арсенал средств, используемый дизайнерами и художниками книги. Теперь при проектировке и подготовке книжных изданий задействуются различные комбинации книжных форм, лазерная вырубка, всевозможные наклейки, печать на различных поверхностях: ткань, пластик, плёнка, что позволяет художникам реализовывать практически любые задумки, даже те которые несколько лет назад казались невозможными.

Важно отметить, что применение этих технологий в печатной книге, в большей мере находят в области детской книги. Актуальный и широко применяемый способ восприятия информации через игру изменил не только логическую, но и физическую форму книги. Как следствие появился широкий ряд книг-игрушек:

- *книжка-гармошка* или *панорама*, имеет форму гармошки, раскладываясь в цельный повествующий ряд, иногда с присутствием 3D элементов;
- *книжка-фигурка*, имеет форму фигурки, того или иного предмета или животного, которому посвящен повествующий ряд;

- книжка-вертушка, несколько страниц, скрепленных в середине, позволяющая прокручивать страницы;
- книжка-раскладушка (*Лэпбук*) или конструктор, обладает съёмными элементами, клапанами, кармашками, позволяющие читателю собирать различные материалы, предметы и создавать всевозможные конструкции;
- книжка-тренажёр в которой есть различные дополнительные элементы: пуговицы, шнурки, ленточки, липучки, позволяющие развивать мелкую моторику.

Ещё одной новой формой детской книги стала книга-картинка – Виммельбух (*Wimmelbuch*) в переводе с немецкого – мельтешащая книга или книга-гляделка. Придуманная и созданная художником Али Митгушем более 40 лет назад она сегодня стала востребованной, благодаря своей игровой форме. Обычно эта серия детских книг выпускается в большом формате (A2) с несколькими строками текста и с огромным количеством иллюстраций насыщенных персонажами, деталями, предметами, действиями и событиями, позволяющая придумывать собственные истории и сюжеты приключений героев. Встречаются издания Виммельбухи в виде раскрасок, где можно не только рассматривать картинки, но и раскрашивать их по своему усмотрению.

Объёмные **3D** книги: «*pop-upbooks*», «*movablebooks*» или «*360°books*» благодаря инновационным технологиям приобретают очень интересные формы. Новые технические возможности позволили использовать необычные способы вырубки и фальцовки, усложнив объёмное пространство, в котором трёхмерная реальность буквально взрывает плоскость страницы. Яркими представителями этого направления признаны работы художников: Роберта Сабуда и его «Алиса в стране чудес», «Волшебник страны Оз», Мэтью Рейнхарт–«Гарри Поттер», «*Game of Thrones Pop-Up: A Pop-Up Guide to Westeros*» [7], Брюс Фостериего «Чудеса архитектуры». Роберт Сабуда в партнёрстве с Мэтью Рейнхарт создали шедевральную «Энциклопедию древностей. Динозавры» [8].

Ещё одной новой формой книги-картинки стала книга-туннель, с тончайшей, как кружево, вырубкой на каждой странице. Текст в ней практически отсутствует, а сюжет раскрывается при перелистывании каждой страницы. Выглядит это следующим образом, раскрывая книгу, мы видим прорези в страницах, из которых складывается иллюстрация, при перелистывании некоторые элементы скрываются, другие же открываются, раскрывая сюжетную линию. Ярким примером этого направления может служить книга выдающейся художницы Ребекки Дотремер «Маленький театр Ребекки» [9].

Взаимодействие печатных традиций и инновационных технологий привели к развитию новых форм интерактивных книг – это книги предлагающие читателю иные виды деятельности, кроме чтения (игра, обучение), нередко такие издания оснащены звуковыми дорожками. Хотелось бы отметить, что это уже не книги-игрушки для детей 3-5 лет, а книги адресованные детям школьного возраста, подросткам и даже взрослым.

Одной из форм интерактивной книги являются печатные издания с сюрпризами, спрятанными в конвертах, клапанах и выдвижных деталях, наполненные различными играми и объёмными иллюстрациями, которые необязательно иллюстрируют содержание, а дополняют текст, создавая специфическую атмосферу или реконструируя историческую эпоху. Как примеру можно привести серии книг издательства «*Лабиринт Пресс*»: *Книга + эпоха*, *Хронограф*.

Еще одной формой интерактивной книги стали книги, взаимодействие с которыми происходит через специальные устройства – гаджеты (специальные умные ручки, смартфоны, планшеты), считывающие коды с ультратонкого слоя, нанесённого на поверхность печатной страницы. Такие издания зачастую сопровождаются звуковыми дорожками, которые могут содержать как фэбулу, так и всевозможные развивающие задания, музыкальные произведения. Серия развивающих книг *Tiptoi* от известной немецкой компании Ravensburger является одним из наиболее ярких примеров данного направления.

Электронная книга

Электронная книга это оцифрованный или закодированный текст, закреплённый в виртуальном интернет пространстве или зафиксированный на цифровых носителях, и устройство, предназначенное для чтения этого текста [10]. Название электронная книга происходит от английского „digitalbook”, что в переводе означает „читалка”, „цифровая книга” или „электронная бумага”.

В 1971 году, получив неограниченный доступ к огромному компьютеру Xerox Sigma V, в университете штата Иллинойс, Майкл Харт создал первую электронную книгу – Декларацию независимости США. Впоследствии были оцифрованы ещё несколько книг, так родился Project Gutenberg – одна из крупнейших коллекций бесплатных электронных книг в мире [11].

Одной из особенностей электронной книги является возможность нелинейной подачи текста, а в формате гипертекста – совокупность документов, содержащих текстовую, аудио- и видеоинформацию, связанных между собой взаимными ссылками в единый текст. Что позволяет с лёгкостью переключаться между ними и одновременно получать информацию из разных источников без перехода из одного документа в другой. Термин «гипертекст» был введён американским пионером информационных технологий Т. Нелсоном в августе 1965 г. [12]. Книги в формате гипертекста нашли своё применение в области научных и учебных изданий (учебники, энциклопедии, словари), где информация быстро устаревает и требует постоянной коррекции и обновлений.

Электронная интерактивная книга это – электронная книга с дополнительными интерактивными элементами, содержащие помимо текста и изображений, гиперссылки, медиа-контент (анимацию, звук), позволяющие взаимодействие с героями и активное участие в развитии сюжета. Такие книги работают в форме приложений для смартфонов или планшетов. По нашему мнению, наиболее перспективной областью развития интерактивных книг является детская и учебная литература.

Всё больше появляется примеров не противостояния печатных и электронных форм книг, а совсем наоборот. Безликий электронный текст ищет новые формы для более яркой подачи содержания и начинает перенимать традиции печатных иллюстрированных книг. Одним из примеров, комбинирования печатной формы и цифровых возможностей являются книги доступные в формате приложения для iPad или Android. Сказка *Снежная королева* от издательства «А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА» с невероятными иллюстрациями Владислава Ерко. Бесподобно красивое полиграфическое издание было переведено в формат приложения для iPad, приобретя интерактивность при этом сохранив абсолютную форму печатной книги. Так в приложении есть большое количество интерактивных действий, можно потрогать практически все изображённые предметы и они реагируют, двигаются и издают звуки. Обескураживает тот факт, что, благодаря передней камере используемого устройства в отражении зеркала тролля можно увидеть самого себя! А на последней картинке, при похлопывании по планшету сверху или подув на него – можно вызвать настоящий снегопад! И таких сюрпризов в книге много.

Очень многообещающая и удивляющая технология книг с «дополненной реальностью» (Augmented Reality), позволяющая проецирование виртуальных объектов в реальное физическое пространство. Такие книги работают при помощи видеокамеры на смартфоне или планшете, которые преобразуют двухмерную иллюстрацию в 3D-изображение, голография. Со всем недавно это казалось выдумкой фантастов. Если учесть психологическую особенность человеческого организма, лучшего восприятия печатного текста, усиленного воздействием активного визуального ряда, то можно с уверенностью предположить, что данная форма успешно себя зарекомендует в области учебной литературы.

Заключение

Цифровые технологии глубоко проникли в производственные процессы, разнообразив книжные формы и открыв новые возможности проектирования, иллюстрирования и воспроизведения. Эти изменения затронули как традиционную, так и электронную книгу. Печатная книга приобрела новые внешние формы, усложнила свое внутреннее пространство за счет качественных иллюстраций, объемных форм, вклеек, всевозможных вставок и различных материалов. Электронная книга, помимо усовершенствования самого инструмента для чтения, успешно развивает формат гипертекста, усложняя систему взаимосвязей между ссылками и обогащая ее различным аудио и видео контентом.

Противопоставление и противостояние печатной и электронной книги, сегодня постепенно переходит в мирное сосуществование. Как мы видим, обе книжные формы продолжают жить, успешно дополняя друг друга, открывая неограниченные возможности для дизайнеров, художников, программистов и полиграфистов в развитии книжного пространства в огромные пласты виртуального, параллельного мира, ограниченного лишь форматом издания. Подытожить хочется словами главного редактора издательства «Альпина Паблишер» Сергея Турко: «Книга должна оставаться основным источником знаний и сегодня, и в будущем. Информационные технологии должны помочь сделать книгу более доступной, но не должны снижать планку качества, то есть делать её лучше» [13].

Библиографические ссылки

1. СЕНЧЕНКО, Н. От эры Гутенберга к эре компьютеров. В: *Вестник книжной палаты*. 2007, № 6, с. 3–6. ISSN 2076-9326.
2. ПАЙЧАДЗЕ, С.А. Книга в контексте цивилизаций: полемические заметки. В: *Библиотечное дело*. 2005, № 9, с. 14. ISSN 1727-4893.
3. ГАГАРИНА, С.П. Традиционная книга в пространстве современной культуры. В: *Вестник Московского государственного университета культуры и искусств*. 2017, № 2 (76), с. 146–153. ISSN 1997-0803.
4. КАСТЕЛЬС, М. *Информационная эпоха: экономика, общество, культура*. Москва: ГУ ВШЭ, 2000. ISBN 5-7598-0069-8.
5. ГОВОРОВА, А.А., КУПРИЯНОВА, Т.Г. *История книги: учеб. для вузов*. Москва: Изд-во МГПУ «Мир книги», 1998. ISBN 5-7419-0040-2.
6. ПАЙЧАДЗЕ, С.А., ПАРШУКОВА, Г.Б. Электронная книга: философия и практические проблемы. В: *Библиотечные фонды: проблемы и решения: Электронный журнал-препринт* [online]. 2003, № 4, апр. [accesat 5 apr. 2023]. Disponibil: http://www.rba.ru/content/activities/section/12/mag/mag04/1_1.php?papka=12&id_sec=11
7. REINHART, M. *Game of Thrones: A Pop-Up Guide to Westeros : book review* [online]. [accesat 9 apr. 2023]. Disponibil: <https://www.amazon.com/Game-Thrones-Pop-Up-Guide-Westeros/dp/1608873145>
8. САБУДА, Р., РЕЙНХАРТ, М. *Энциклопедия древностей: Динозавры* [online]. Москва: Розовый жираф, 2019 [accesat 9 apr. 2023]. Disponibil: <https://pgbooks.ru/books/book/448/>
9. ДОТРЕМЕР, Р. *Маленький театр Ребекки* [online]. Москва: Манн, Иванов и Фербер, 2017 [accesat 10 apr. 2023]. Disponibil: <https://www.toybytoy.com/book/Small-theater-of-Rebecca-The-book-as-a-work-of-art>
10. Электронная книга. В: *academic.ru*. [site]. [accesat 2 apr. 2023]. Disponibil: https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_tech/1442/%D1%8D%D0%BB%D0%B5%D0%BA%D1%82%D1%80%D0%BE%D0%BD%D0%BD%D0%B0%D1%8F
11. Проект «Гутенберг» [online]. In: *olegchagin*: [blog]. 3 mai 2021 [accesat 2 apr. 2023]. Disponibil: <https://olegchagin.livejournal.com /4202970.html>
12. ИЛЬИН, В.Д. Гипертекст. В: *Большая Российская энциклопедия* [online]. [accesat 2 apr. 2023]. Disponibil: <https://bigenc.ru/c/gipertekst-bd30f0>
13. Книга, существующая в мире гибридных технологий, стала объектом дискуссии на книжном форуме в СПбГУПТД [online]. В: *ПРОМТЕХДИЗАЙН: Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна*: [site]. 17 febr. 2023 [accesat 1 apr. 2023]. Disponibil: https://sutd.ru/novosti_i_obyavleniya/announces/20684/

ELEMENTELE ARTISTICE ALE MOBILIERULUI TRADIȚIONAL ȘI INTEGRAREA LOR ÎN DESIGNUL MODERN

ARTISTIC ELEMENTS OF TRADITIONAL FURNITURE AND THEIR INTEGRATION INTO MODERN DESIGN

ELENA MADAN¹,

asistent universitar,

Universitatea Tehnică a Moldovei

<https://orcid.org/0000-0003-4955-1789>

CZU 747:645.4:39

645.4:39:745.51

684.4.03

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2023.1.14>

Articolul explorează tematica frumuseții mobilierului tradițional țărănesc, evidențiind simplitatea și ornamentele sale specifice. Mobilierul tradițional țărănesc este realizat de meșteri iscusiți care îmbină armonios funcționalitatea cu estetica, folosind tehnici decorative precum crestarea, traforajul, sculptura și pictura. Autorul conturează perspectiva evoluției și a impactului elementelor artistice în mobilier, care contribuie la înțelegerea bogăției culturale a acestor piese. Este indicat, de asemenea, rolul elementelor artistice, precum motivele geometrice, fiziomorfe și biomorfe, la îmbogățirea estetica a mobilierului tradițional țărănesc care conferă unicitate designului modern. Integrarea acestor elemente în mobilierul contemporan este esențială pentru păstrarea și promovarea identității culturale și a valorilor tradiționale în designul de interior.

Cuvinte-cheie: mobilier tradițional, elemente artistice, design de interior, integrare, estetică, identitate

The article explores the beauty of traditional rural furniture, highlighting its simplicity and specific ornaments. Traditional rural furniture, crafted by skilled artisans, who harmoniously combine functionality with aesthetics, using decorative techniques such as carving, fretwork, sculpture, and painting. The article provides insight into the evolution and impact of artistic elements in furniture, that contribute to the understanding of the cultural richness of these pieces. Additionally, the article reveals the role of artistic elements like geometric, physiomorphic, and biomorphic motifs in traditional furniture that enrich the aesthetics and provide uniqueness to modern design. Integrating these elements into contemporary furniture is essential for preserving and promoting cultural identity and traditional values in interior design.

Keywords: traditional furniture, artistic elements, interior design, integration, aesthetics, identity

Introducere

În acest articol ne propunem să explorăm legătura dintre mobilierul tradițional țărănesc și designul interior modern, cu un accent deosebit pe elementele artistice care definesc mobilierul tradițional și modul în care acestea au fost integrate în designul contemporan. Acest subiect este deosebit de relevant în contextul actual, în care există o creștere a interesului pentru conservarea moștenirii culturale și pentru valorificarea elementelor tradiționale în designul modern.

În urma unei analize aprofundate a elementelor artistice aplicate la mobilierul țărănesc, am concluzionat că acest mobilier reflectă un simț artistic distinct, punând în evidență priceperea și talentul meșterilor care l-au creat. Simplitatea formelor și ornamentațiile specifice, precum și utilizarea diferitelor tipuri de lemn și tehnici decorative, sunt caracteristici esențiale ale acestor piese de mobilier.

De asemenea, mobilierul tradițional țărănesc are o semnificație culturală profundă, reprezentând o parte esențială a artei populare și a valorilor tradiționale ale comunităților. Aceste elemente artistice împreună cu funcționalitatea pieselor de mobilier confirmă estetica unică și expresivă a acestora.

¹ E-mail: elena.madan@dip.utm.md

În continuare ne vom concentra asupra modului în care aceste elemente artistice au fost valorificate și integrate în designul de interior modern, evidențiind importanța păstrării identității culturale și a valorilor tradiționale într-un context globalizat. Vom explora, de asemenea, impactul acestor elemente asupra atmosferei și aspectului spațiilor interioare contemporane, precum și rolul designerilor în promovarea și conservarea acestor valori culturale.

Elementele artistice ale mobilierului tradițional

Cultura unui popor se reflectă în valorile sale materiale și spirituale, iar mobilierul tradițional constituie o parte importantă a acestei expresii culturale. Articolul „Ornamente populare moldovenești” de S.N. Șaranuța evidențiază legătura strânsă dintre arta populară și viața de zi cu zi a poporului, reprezentând o dovadă a talentului său bogat [1 p. 5]. Acest lucru este subliniat și în albumul artistic „Din ornamentica română” realizat de D. Comșa, care evidențiază modul în care arta reflectă viziunea și simțirea artistului [2 p. 4]. Această intuiție artistică este prezentă în mod clar în arta mobilierului tradițional, chiar și în piesele aparent funcționale, dar care demonstrează un simț al esteticului și armoniei.

Mobilierul tradițional are un rol semnificativ în arta populară. Prin examinarea pieselor de mobilier găsite în gospodăriile rurale putem recunoaște priceperea și talentul meșterilor și gospodarilor care le-au creat. Chiar dacă mobilierul avea, în primul rând, un scop funcțional, caracterizat de structuri simple și ingenioase, elementele decorative erau prezente într-un mod mai rar. Cu toate acestea, exista un echilibru între componentele mobilierului, iar proporțiile corecte erau esențiale.

În ceea ce privește ornamentarea mobilierului, se observă o abordare restrânsă a ornamentelor, luând în considerare încadrarea lor organică pe suprafețele date. Preferința pentru viziunea plastică se îndreaptă spre simplitatea formelor, cu suprafețe gravate complet și predominanța motivelor geometrice [3 p.121]. Caracteristicile constructive ale mobilierului tradițional se remarcă prin proporționalitate și prin combinarea perfectă a diferitelor elemente într-un ansamblu integrat. Decorul era plasat cu precizie pe suprafețele pieselor de mobilier, fiind mai dens pe porțiunile principale expuse privirii și mai puțin prezent pe porțiunile laterale, lipsind cu desăvârșire pe părțile considerate a nu putea fi vizibile. De exemplu, paturile aveau sculptate doar picioarele, în timp ce scândurile lungi erau acoperite cu țesături. A existat o scădere graduală a densității decorului la lăzile de zestre, care aveau o valoare artistică semnificativă și care expuneau suprafețele din față, cele două părți laterale și capacul. De asemenea, sunt vizibile diferențe în ceea ce privește ornamentarea elementelor componente, astfel încât decorul destinat suprafețelor plane mari să difere de cel aplicat pe elementele subțiri, care formează picioarele sau marginile mobilierului [4 p.39].

Fiecare națiune prezintă trăsături artistice unice, care definesc stilul său popular. Cu toate că unele elemente și modele decorative pot fi influențate de culturi învecinate sau de dominatori străini, stilul popular are tendința de a se dezvolta autonom, însă poate împărtăși caracteristici comune cu alte culturi. Ceea ce deosebește stilul popular este aranjamentul general al lucrurilor. Prin investigarea mobilierului țărănesc în întregul spațiu basarabean și prin analiza sa comparativă în literatura de specialitate, putem identifica trăsăturile artistice specifice ale acestuia, cu precădere în Basarabia, din ultimul sfert al secolului XIX până la mijlocul secolului XX.

Înțelegerea artistică a țaranului sau a meșterului care creează mobilierul, fie pentru uz personal, fie la comanda altora, determină apariția unor aspecte artistice deosebite în mobilierul țărănesc. Aceste expresii artistice se reflectă în selecția materialelor din care este construit mobilierul, în alegerile tehnice decorative și mijloacele artistice adoptate, precum și în structura ornamentală a pieselor de mobilier [5 p. 98]:

1. **Materiale utilizate.** Lemnul, metalul și răchita sunt materialele fundamentale în mobilierul țărănesc. Fiecare tip de lemn, precum stejarul, fagul sau nucul, adaugă propriile calități estetice și rezistență. Metalul, folosit pentru elemente precum balamalele și mânerele, adaugă funcționalitate și eleganță. Răchita, prin flexibilitatea sa, oferă un aspect autentic.

2. **Tehnici decorative.** În mobilierul țărănesc se utilizează diverse tehnici decorative:

- **Crestarea:** tăieturi sub formă de colți sau dinți, care se aplică la decorarea conturilor pe suprafața sau pe marginea unui obiect și se efectuează cu ajutorul cuțitului, horjului sau alcompasului.
- **Traforajul:** procedeu de ornamentare prin decuparea unor plăci de lemn.
- **Sculptura sau cioplirea:** mod de interpretare artistică a realității în imagini vizuale, redată tridimensional sau în relief, prin cioplirea sau modelarea unui material.
- **Incizia:** tehnică de ornamentare prin zgârierea în adâncime, care se folosește la conturarea unor forme.
- **Pirogravarea:** utilizarea instrumentelor specializate, imprimarea cu fier încins.
- **Vopsirea și pictarea:** culorile și motivele decorative sunt adăugate pe suprafață.
- **Strunjirea:** modelarea volumelor, în special, a picioarelor și marginilor, cu o unealtă ascuțită.
- **Ferecarea:** întărirea elementelor metalice și decorarea pieselor.

3. **Mijloace artistice.** Acestea includ:

- **Proporția:** raportul corect între părți și elemente, asigurând estetica armonioasă.
- **Simetria:** forme bilaterale sau radiale, care adaugă echilibru.
- **Ritmul:** modele repetitive și structuri ritmice, care aduc dinamism.
- **Contrastul și accentul:** evidențierea anumitor elemente prin formă și culoare.
- **Structura și tectonica:** organizarea elementelor pentru stabilitate și coerență.

4. **Structura decorativă** a mobilierului țărănesc se concentrează pe organizarea și compoziția ornamentelor și elementelor decorative, inclusiv:

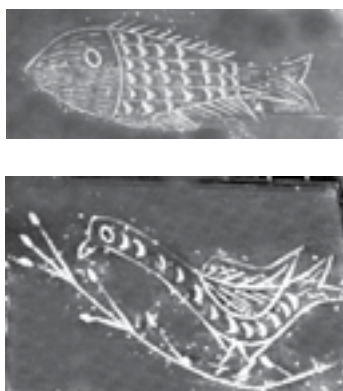
Elemente ornamentale: cele mai simple forme ornamentale, care pot figura și de sine stătător, precum frunzele, petalele sau ramurile (**Figura 1**).

Motive ornamentale: combinarea a două sau mai multe elemente ornamentale: geometrice, fizio-morfe, biomorfe (**Figura 2**).

Compoziția ornamentală: aranjamentul estetic al motivelor ornamentale din aceeași grupă tematică sau din grupă tematică diferită, rezultând din combinarea acestora (**Figura 3**).

Prin studiul detaliat al materialelor, tehnicilor decorative și structurii ornamentale putem înțelege mai bine caracteristicile artistice ale mobilierului țărănesc și contribuția acestuia la patrimoniul cultural național. Mobilierul tradițional devine, astfel, un simbol al identității culturale și al creativității meșterilor locali.

Figura 1. Elemente ornamentale – pește și hulub, detaliu sofa



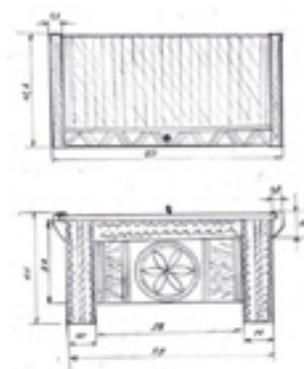
Sursa: s. Țipova, r-nul Rezina, foto Elena Madan (2008)

Figura 2. Motiv ornamental – motiv solar, detaliu scăunel



Sursa: s. Trușeni, proprietar Nina Laur, foto Elena Madan (2007)

Figura 3. Compoziție ornamentală – ladă de zestre dulgherească



Sursa: Muzeul istorico-etnografic Ocnița, proprietari Capmoale Dumitru (a. n. 1907) și Agafia Vasile (a. n. 1910) din satul Dângeni, raionul Ocnița, foto Maia Taraban (2020)

Plastica și semnificația ornamentului tradițional

Studiul ornamentului în mobilierul tradițional, ca manifestare a culturii noastre, aduce contribuții semnificative la înțelegerea artei populare. Mobila tradițională a caselor din trecut era simplă și funcțională, adaptată la nevoile comunității. Diferențele dintre mobilierul țărănesc și cel urban cu decor pictat au legătură cu organizarea spațiului și evoluția acestuia.

Mobilierul tradițional, atât cel făcut de meșterii țărani cât și cel din centrele urbane, reflectă valori culturale și sociale, având o anumită semnificație în comunitate. Ornamentele populare sunt inspirate din viața de zi cu zi și se transmit din generație în generație.

Comparând arta populară din Moldova cu cea din alte țări, precum România, Ucraina, Rusia, Ungaria, Bulgaria și Polonia, putem observa multe aspecte comune în decor, planificarea locuințelor și construcția caselor [6 p. 82]. Autorii Nicolae Dunăre [7], Romulus Vulcănescu [8], Paul Petrescu [9], Vitalie Malcoci [10] ș.a. au analizat ornamentația și simbolurile din diferite culturi europene, comparând similitudinile și diferențele dintre ele, evidențiind, totodată, interconexiunile și influențele culturale.

Figura 4. Motivele geometrice. Masa înfundată – utilizarea liniilor drepte răsucite, numite „funie” sau „frânghie”



Sursa: s. Frumușica, r-nul Florești, proprietar Ana Munteanu. Foto Elena Madan (2009)

Figura 5. Motive fiziomorfe – ladă de zestre. Muzeul de Etnografie și Istorie Naturală, s. Trebujeni, r-nul Orhei, sfârșitul secolului XIX



Sursa: Maria Ciocanu, Anuarul Muzeului Etnografic al Moldovei, nr.11, Iași, 2011, p.263, fig. 28

Figura 6. Motiv zoomorf. Detaliu – masă înfundată. Utilizarea motivului zoomorf – peștele



Sursa: Maria Șpac, Foto Elena Madan (2009)

Ornamentele populare evoluează în timp, adaptându-se nevoilor și mentalității fiecărei perioade. Ele sunt influențate de mediul înconjurător și de tradițiile locurilor, reflectând înțelegerea popoarelor despre lume și viață. Aceste ornamente parcurg transformări morfologice, structurale și semantice, exprimând nevoile și mentalitățile epocii respective [8 p.9].

Ornamentația mobilierului tradițional se împarte în trei categorii principale: motive geometrice (**Figura 4**), fiziomorfe (**Figura 5**) și biomorfe (**Figura 6**). Motivele geometrice includ linii drepte, romburi, triunghiuri, pătrate și cercuri, sunt utilizate în diverse moduri și pot dobândi semnificații simbolice, precum „soarele” sau „dintele de lup”, sunt supuse, de asemenea, principiilor repetiției, simetriei și ritmului. Motivele fiziomorfe includ reprezentări ale elementelor cosmice, precum soarele, stelele și vârtelnița. Acestea sunt asociate cu simbolismul religios și spiritual și pot fi găsite pe mobilierul tradițional, cum ar fi mesele înfundate și sofalele (regional – sofci) ș.a. Motivele biomorfe includ forme stilizate ale plantelor, precum pomul vieții, dar și motive zoomorfe și antropomorfe, reprezentând animale și figuri umane.

Ornamentele tradiționale pentru mobilier reflectă o bogată moștenire culturală și artistică, adăugând valoare și frumusețe pieselor de mobilier tradiționale. Aceste ornamente nu sunt doar elemente decorative, ci și mesageri ai culturii și istoriei noastre, ilustrând înțelesuri profunde și semnificații specifice comunității noastre.

Integrarea elementelor tradiționale în designul modern

Mobilierul modern prezintă o tendință crescută de a integra elemente tradiționale pentru a-i conferi o identitate națională distinctă. Această tendință este în creștere, chiar în contextul globalizării, deoarece oamenii încep să conștientizeze importanța păstrării tradițiilor culturale.

Mobilierul nu este doar funcțional, ci și decorativ, influențând aspectul încăperii și reprezentând un element dominant în decor. Prin urmare, aspectul mobilierului este esențial, pornind de la stilul propus într-un spațiu, culoare, formă, material, textură și factură. Fiecare stil are particularitățile sale, dar stilurile naționale au fost mai puțin studiate decât cele internaționale, precum barocul sau clasicismul.

Odată cu apariția fabricilor de mobilă s-a dezvoltat și mobilierul tipizat, ducând la închiderea atelierelor tradiționale și la pierderea aspectului național în mobilierul casnic. Cu toate acestea, în ultimele decenii s-a observat o tendință spre individualizare, oamenii preferând mobilierul la comandă. Această tendință a determinat necesitatea studierii amănunțite a stilurilor de mobilier naționale.

Articolul *Promovarea identității naționale în stilistica arhitecturii și designului de interior contemporane* subliniază importanța integrării elementelor tradiționale în interiorul contemporan. Autoarea, Angela Munteanu, evidențiază rolul mobilierului tradițional în crearea unei atmosfere autentice și subliniază importanța armonizării mobilierului cu interiorul pentru a asigura confortul, păstrând, în același timp, elementele tradiționale [11 p. 97-99].

Elementele-cheie ale mobilierului tradițional, care sunt adesea preluate în designul modern, includ ornamentația specifică, forme și decorații inspirate din trecut, utilizarea lemnului masiv, accesorii de asamblare și funcționare specifice, precum și tapiserii cu imprimeuri și ornamente tradiționale. Este important să se acorde atenție detaliilor constructive, deoarece acestea influențează funcționalitatea și stabilitatea mobilierului. Aceste elemente contribuie la crearea unui mobilier care păstrează legătura cu moștenirea culturală și adaugă unicitate și autenticitate în interiorul contemporan.

Elementele constructive, precum cornișa, soclul, picioarele, panourile, plăcile, bordurile, ramele cu tăblii, cadrul și centura, au atât un scop funcțional cât și un aspect artistic care poate îmbogăți designul.

Detaliile decorative sunt o parte esențială a mobilierului cu influențe tradiționale. Crestarea canturilor, creștăturile pe muchii, rozetele crestate, colțșorii și steluțele crestate sau creștăturile arcuite și cele în zigzag sunt doar câteva exemple. Designerii moderni pot să reinterpreteze aceste elemente decorative pentru a adăuga unicitate și frumusețe pieselor lor de mobilier.

Accesoriile funcționale, precum mânerele trăgătoare, balamalele, rozetele pentru chei, cheile, butonii trăgători, saboții, cuiele decorative și alte elemente de feronerie, au jucat un rol semnificativ în mobilierul tradițional. Designerii moderni pot să aleagă astfel de accesorii pentru a completa aspectul și funcționalitatea pieselor lor de mobilier, contribuind la promovarea autenticității.

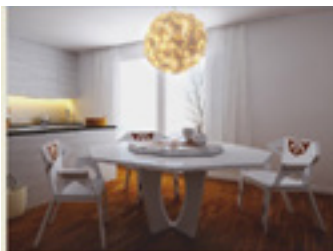
Designerii pot crea piese de mobilier unice și valoroase prin combinarea elementelor tradiționale cu cele moderne. Această abordare poate aduce un aer proaspăt și contemporan mobilierului tradițional, fără a pierde legătura cu rădăcinile sale culturale.

Meșterii populari, studenții de la specialitățile de design și designerii contemporani au manifestat un interes crescut pentru integrarea elementelor tradiționale în proiectele lor de design, evidențiind, astfel, legătura dintre valorile naționale și designul modern. Prin proiecte inspirate din mobilierul tradițional, ei adaugă o dimensiune culturală și estetică semnificativă în designul interior contemporan.

Prin intermediul meșterilor populari, astăzi valorile tradiționale sunt reinterpretate și integrate în mobilierul modern. Aceștia păstrează legătura cu moștenirea culturală prin lucrările lor, aplicând tradiția populară în designul mobilierului contemporan. Drept exemplu, în acest sens, ar putea servi lucrările realizate de meșterul popular Dumitru Costândache (*Figura 7*). Studenții din domeniul designului industrial și de produs manifestă un interes crescut pentru teme care implică implementarea elementelor naționale în proiectele lor.

Figura 7. Lucrări executate de meșterul popular Dumitru Costândache

Sursa: foto Elena Madan (2019)

Figura 8. Design-concept „Mobilier cu elemente tradiționale”

Sursa: Nona-Ramona Carp, studenta, gr. DI-101, UTM, specialitatea Design Industrial

Figura 9. Colecția „Quintessence”

Sursa: Bienala Internațională de Design Saint-Étienne (2017), foto Igor Rotari

Un exemplu notabil este proiectul de licență Design-concept *Mobilier cu elemente tradiționale* realizat de Nona-Ramona Carp (**Figura 8**). Acești studenți se inspiră din mobilierul tradițional pentru a crea piese de mobilier moderne, care păstrează legătura cu moștenirea culturală și valorile naționale. Designerii contemporani, precum cei implicați în crearea colecției *Quintessence* (**Figura 9**), proiect realizat de Mihai Stamatî în colaborare cu Maria Bubuioc, pentru Bienala Internațională de Design Saint-Étienne 2017, fiind expusă la secțiunea Rue de la République în perioada 9-26 martie 2017 [12], integrează elemente tradiționale în proiectele lor pentru a adăuga unicitate și autenticitate în spațiile interioare moderne. Aceștia reușesc să creeze mobilier care păstrează o legătură puternică cu moștenirea culturală și oferă soluții inovatoare și estetice în designul de interior contemporan.

Concluzii

În acest articol am încercat să subliniem importanța și valoarea elementelor artistice ale mobilierului tradițional, oferind o perspectivă comprehensivă asupra evoluției mobilierului tradițional și modului în care elementele artistice au fost adaptate și reinterpretate în designul modern. Am evidențiat modul în care aceste elemente adaugă nu doar o estetică deosebită, ci și o semnificație culturală profundă în spațiile contemporane. Integrarea acestor elemente contribuie la păstrarea identității culturale și oferă unicitate în designul de interior modern.

Referințe bibliografice

1. ȘARANUȚA, S. *Ornamente populare moldovenești*. Chișinău: Timpul, 1984.
2. *Album de broderii și țesături românești: (40 planșe color cu 284 modele)*. Întocm. de D. Comșa. Sibiu: Ed. de rev. Transilvania, 1976.
3. CAPESIUȘ, R. *Mobilierul țărănesc românesc*. Cluj: Dacia, 1974.
4. PETRESCU, P. *Creația plastică țărănească*. București: Meridiane, 1976.
5. MADAN, E. Particularitățile artistice ale mobilierului țărănesc basarabean, sfârșitul sec. al XIX-lea – mijlocul sec. XX. In: *Patrimoniul cultural: cercetare, valorificare, promovare: materialele conf. Ed. a 13-a, Chișinău, 27-28 mai 2021*. Chișinău: Institutul Patrimoniului Cultural, 2021, p. 98. ISBN 978-9975-84-140-5. DOI: 10.5281/zenodo.4973037.
6. ЗАХАРОВ, А. *Народная архитектура Молдавии*. Москва: Гос. изд-во лит. по строительству, архитектуре и строительным материалам, 1960.
7. DUNĂRE, N. *Ornamentica tradițională comparată*. București: Meridiane, 1979.
8. VULCĂNESCU, R. *Coloana cerului*. București: Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1972.
9. PETRESCU, P. *Motive decorative celebre*. București: Meridiane, 1971.
10. MALCOCI, V. *Decorul în lemn din arhitectura populară moldovenească*. Chișinău: Cartea Moldovei, 2006. ISBN 978-9975-60-044-6.
11. MUNTEANU, A. Promoting national identity in stylistics of contemporary architecture and interior design. In: *Journal of Social Sciences*. 2020, vol. 3, nr. 4, pp. 90–100. ISSN 2587-3490. DOI: 10.5281/zenodo.4296370.
12. Quintessence collection: Cum valorificăm bogăția fondalului tradițional...?! In: *Mihai Stamatî – Atelier de design: [blog]*. [accesat 9 iul. 2023]. Disponibil: <https://mikelesta.com/portfolio/quintessence/>

ȘTIINȚE SOCIO-UMANISTICE ȘI CULTUROLOGIE SOCIO-HUMANISTIC SCIENCES AND CULTUROLOGY

CULTURA CA INSTRUMENT DE CONSOLIDARE A IDENTITĂȚII EUROPENE¹

CULTURE AS A TOOL FOR STRENGTHENING EUROPEAN IDENTITY

LUDMILA LAZAREV²,
doctor în istorie, conferențiar universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0000-0002-4394-690X>

CZU 008(478:4)

316.4.063.3(4):008

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2023.1.15>

Rolul culturii în procesul de europenizare și de susținere a formării unei identități europene, a unei societăți coezive a fost pus în valoare de instituțiile europene începând cu anii 2000. Astăzi politicile culturale ale UE urmăresc utilizarea culturii drept sursă de soft power pentru a crește gradul de conștientizare a identității europene.

Prin proiectele pe care le susține, Noua agendă europeană pentru cultură, programul Europa Creativă contribuie la consolidarea identității europene, oferind sprijin pentru sectoarele culturale și creative în acord cu prioritățile Comisiei Europene pentru o Europă mai verde, mai digitală și mai rezilientă pentru democrația europeană și promovarea modului de viață european. Obiectivul integrării europene a Republicii Moldova presupune susținerea și implementarea politicilor culturale europene ca element important de consolidare și coeziune socială pentru dezvoltarea sentimentului de apartenență la identitatea europeană.

Cuvinte-cheie: identitate europeană, cultură, soft power, politici culturale, programul Europa Creativă

The role of culture in the process of Europeanization and supporting the formation of a European identity and a cohesive society has been emphasized by the European institutions since the 2000s. Today, the cultural policies of the EU aim to use culture as a source of soft power to enhance the degree of awareness of the European identity.

The New European agenda for culture, the Creative Europe program, through the projects it assists, contributes to strengthening the European identity, providing support for the cultural and creative sectors in line with the priorities of the European Commission for a greener, more digital and more resilient Europe, for European democracy and the promotion of the European way of life. The objective of the European integration of the Republic of Moldova implies the support and implementation of the European cultural policies as a crucial element of strengthening social cohesion for the development of the sense of belonging to the European identity.

Keywords: European identity, culture, soft power, cultural policies, Creative Europe

1 Articolul a fost elaborat în cadrul proiectului 101085561 — TEIDCIPEI — ERASMUS-JMO-2022-HEI-TCH-RSCH *The European identity development through culture in the process of European integration* „Finanțat de Uniunea Europeană. Punctele de vedere și opiniile exprimate aparțin, însă, exclusiv autorului (autorilor) și nu reflectă neapărat punctele de vedere și opiniile Uniunii Europene sau ale Agenției Executive Europene pentru Educație și Cultură (EACEA). Nici Uniunea Europeană și nici EACEA nu pot fi considerate răspunzătoare pentru acestea.”

2 E-mail: ludmila.lazarev@amtap.md

„Chiar înainte ca Europa să fie unită la un nivel economic sau să fie concepută la nivelul intereselor economice și al comerțului, cultura era elementul care unea toate țările Europei. Artele, literatura, muzica sunt liantul Europei”.
(Dario Fo)

Introducere

Necesitatea consolidării identității europene este astăzi o problemă majoră cu care se confruntă Uniunea Europeană și statele care își văd viitorul în Europa unită. Tocmai actualul context economic, social și politic dificil, marcat de neînțelegeri, care îndeamnă cercetătorii să caute soluții pentru ieșirea din criză, ne-a motivat să analizăm potențialul culturii în procesul de consolidare a identității europene. Natura complexă a culturii și a identității europene a fost abordată din diverse perspective de mai multe discipline științifice, precum istoria, sociologia, științele politice etc. Cercetările recente arată că nu se poate vorbi de o legitimitate reală, durabilă a proiectului european fără o identitate complementară [1 p. 110-111].

Un proiect european trainic, care să se bucure de susținerea cetățenilor, are nevoie de existența unui atașament față de un viitor comun sau a unui sentiment de afiliere la comunitatea europeană. În acest sens, rolul culturii în procesul de europenizare și de susținere a formării unei identități europene, a unei societăți coezive a fost pus în valoare de instituțiile europene [2].

În cadrul obiectivelor civice și sociale fundamentale în Europa, cultura și artele ocupă o poziție centrală. Ele penetrează valorile susținute: democrația, libertatea, toleranța, respectul față de diversitate, încrederea într-un proiect comun de conviețuire, remediarea erorilor istoriei etc.

Cultura și identitatea europeană

Într-o accepțiune unanimă, asumată în raportul conferinței UNESCO din 1982 privind politicile culturale, cultura reprezintă „întregul complex de elemente distinctive spirituale, materiale, intelectuale și emoționale ce caracterizează o societate sau un grup social. Cultura include nu numai artele și literatura, ci și moduri de viață, drepturile fundamentale ale omului, sistemele de valori, tradiții și credințe” [3 p. 41]. Pentru a fundamenta o viziune nouă, pluralistă asupra culturii asumarea unei definiții largi este o opțiune de politică culturală întâlnită în multe țări europene, fie din perspectiva universalității, fie a diversității culturale.

Niciunul dintre actele fondatoare ale Uniunii Europene nu propune o definiție precisă și limitativă a culturii, dând astfel libertate statelor membre să o formuleze în funcție de sensibilitățile lor naționale, locale și individuale. Cadrul strategic privind politica culturală a Uniunii Europene oferă o definiție flexibilă a sectoarelor culturale și creative: „Sectoare culturale și creative înseamnă toate sectoarele ale căror activități se bazează pe valori culturale și/sau expresii artistice și alte expresii creative, indiferent dacă aceste activități sunt orientate spre piață sau ne-piață, indiferent de tipul de structură care le desfășoară și indiferent de cum este finanțată acea structură. Aceste activități includ dezvoltarea, crearea, producția, diseminarea și conservarea bunurilor și serviciilor care întruchipează expresii culturale, artistice sau alte expresii creative, precum și funcții conexe, cum ar fi educația sau managementul. Sectoarele culturale și creative includ, printre altele, arhitectură, arhive, biblioteci și muzee, meșteșuguri artistice, audiovizual (inclusiv, film, televiziune, jocuri video și multimedia), patrimoniu cultural material și imaterial, design, festivaluri, muzică, literatură, artele spectacolului, edituri, radio și arte vizuale” [4].

Continental european se caracterizează printr-o pluralitate a culturilor, care a fost, în trecut, cauza tensiunilor și a conflictelor, iar astăzi reprezintă un potențial valoros pentru o dezvoltare teritorială durabilă. Pe parcursul secolelor spațiile culturale s-au influențat reciproc și s-au îmbogățit, oferind, în rezultat, o moștenire culturală comună. Cercetările privind cultura europeană constată caracterul ei dinamic, în schimbare și cu o cerere constantă de adaptare la noile provocări. Cultura europeană este

încorporată într-un context socio-istoric unic, în care diversele culturi au împărtășit un spațiu geografic limitat, culturi care caută echilibrul dintre individualism și preocuparea pentru ceilalți, dintre credința în prosperitate economică și solidaritate.

Există o legătură intrinsecă dintre cultură și identitate, deoarece cultura unei societăți poate influența modul în care oamenii își definesc identitatea. Identitatea culturală este un univers simbolic în orizontul căruia oamenii trăiesc în comun; este un sistem de credințe și coduri, care explică solidaritatea dintre membrii unei societăți, precum și voința acestora de a trăi în comun [5 p. 240]. Ea este strâns legată de capacitatea de a se asocia și a experimenta apartenența la un grup, fundamentată pe trăsăturile culturale împărtășite.

Identitatea europeană este o construcție în proces de definire, constând în apartenența la spațiul geografic european, cu precădere într-un sentiment de afiliere la Uniunea Europeană. Văzută prin prisma identităților multiple, identificarea cu Uniunea Europeană urmează celei naționale, aflându-se într-un raport de complementaritate și dobândind o importanță mai mică sau mai mare în funcție de context și de caracteristici individuale. Este de menționat și faptul că, în ceea ce privește identitatea europeană, este vorba, de fapt, de niște trăsături ale unei civilizații specifice, clădite în timp, de un patrimoniu cultural care se exprimă prin intermediul unor referințe comune la antichitatea clasică greco-romană, la creștinătatea medievală sau la „Europa Luminilor”, cu tot ceea ce aceste referințe poartă în ele ca valori, îndeosebi în termeni de drepturi civice. Identitatea europeană și conștiința europeană sunt fondate pe adeziunea la același sistem de valori, contopind, într-o perspectivă transnațională, democrația, drepturile omului și preocupările sociale, conturându-se în profunzime un „europenism” cu o pronunțată idee a unității europene în ansamblu și a unității în diversitate.

Primul document asupra identității europene a fost adoptat în 1973, iar conceptul de identitate europeană a fost introdus în circuit abia în 1992 de Tratatul de la Maastricht.

Diversitatea culturală a Europei

Continentul european bogat în istorie și diversitate, găzduiește o plajă variată de culturi care au evoluat și s-au interconectat de-a lungul secolelor. Această diversitate culturală este rezultatul influențelor complexe și interacțiunilor dintre diferitele comunități europene. În prezent, analiza diferențelor culturale dintre țările europene și înțelegerea evoluției culturii în Europa reprezintă o sarcină esențială pentru a contura pe deplin peisajul cultural al continentului.

Europa se remarcă prin diversitatea sa culturală, reflectată în limbaj, obiceiuri, tradiții, artă, arhitectură etc. Diferențele culturale dintre țările europene sunt adânc ancorate în istorie și geografie. De exemplu, diferențele dintre cultura mediteraneană și cea nordică reflectă climatul, resursele naturale și istoria specifică fiecărei regiuni. Analiza detaliată a acestor diferențe oferă o perspectivă asupra bogăției culturale și a identității unice a fiecărei națiuni.

Evoluția culturii în Europa este un proces dinamic, marcat de schimburi continue de idei, tehnologii și influențe artistice. Migrările populației, invaziile, comerțul și schimburile culturale au jucat un rol esențial în modelarea identităților culturale europene. De exemplu, perioada Renașterii a reprezentat o revitalizare culturală care a schimbat în mod semnificativ întregul continent, cu idei și inovații ce s-au răspândit rapid între diverse regiuni. Influențele reciproce ale culturii în Europa sunt evidențiate în patrimoniul comun, care reflectă contribuțiile multiple și intersectările culturale. Limbajul artistic, miturile și tradițiile au fost adesea împrumutate și reinterpretate de-a lungul granițelor, creând un mozaic cultural fascinant și complex.

Diversitatea culturală în Europa reprezintă un pilon esențial al identității continentului. Analiza diferențelor culturale și înțelegerea evoluției reciproce a culturii aduc la lumină bogăția și complexitatea patrimoniului cultural european. Această diversitate definește nu doar fiecare țară în parte, ci contribuie la formarea unei identități europene comune, solidificate de interacțiunile istorice și culturale complexe care au avut loc de-a lungul secolelor.

Uniunea Europeană și politicile culturale

Uniunea Europeană are la bază principii economice și politice, iar relația sa cu sfera culturală a fost întotdeauna complexă. Inițial, cultura nu a fost percepută ca o ramură importantă în elaborarea politicilor, iar problemelor culturale nu li se acorda atenția cuvenită. UNESCO definește politica culturală ca pe „o totalitate de acțiuni conștiente și deliberate, intervenții sau neintervenții orientate spre realizarea unor scopuri culturale prin utilizarea optimă a tuturor resurselor materiale și umane de care dispune societatea în timpul dat” [6 p. 8]. Politica culturală reflectă valorile și prioritățile specifice ale unei societăți într-un anumit moment istoric. Încă de la începuturile Uniunii Europene politica culturală a fost strâns legată de construirea identității europene. Prin apelul la rădăcinile comune, identitatea și valorile, precum democrația, egalitatea, statul de drept și drepturile omului, UE a căutat să promoveze integrarea și coeziunea, mai ales în fața provocărilor cu care s-a confruntat.

Din anii 1970 până la începutul anilor 1990, acțiunea culturală în UE a fost dezvoltată în funcție de competențele fiecărui stat membru. Abia după semnarea Tratatului de la Maastricht din 1992, cultura a fost încorporată ca domeniu de acțiune a politicii europene. Prin articolul 128(1), Tratatul a afirmat că Uniunea Europeană va contribui la „înflorirea culturilor statelor membre, respectând diversitatea lor națională și regională și punând în evidență moștenirea culturală comună” [7].

Mai târziu, Tratatul de la Lisabona din 2007 conferă o importanță semnificativă culturii. În preambulul Tratatului privind Uniunea Europeană (TUE) se face o referire explicită la inspirația „din moștenirea culturală, religioasă și umanistă a Europei”. Unul dintre obiectivele-cheie ale Uniunii Europene enunțat în tratat este respectarea „bogăției diversității sale culturale și lingvistice” și monitorizarea „conservării și dezvoltării patrimoniului cultural european” (conform articolului 3 din TUE) [8]. Tratatul de la Lisabona a inclus, pentru prima dată, un articol explicit despre cultură: articolul 167, în care erau precizate toate aspectele culturale de luat în considerare. Astfel, cultura a devenit un domeniu de politică pe care Uniunea Europeană trebuie să îl sprijine și să completeze acțiunile statelor membre. În cele din urmă, a fost înființat un spațiu cultural european și se va căuta cooperarea între statele membre pentru promovarea culturii lor și pentru consolidarea identității europene.

În cadrul Uniunii Europene cultura a evoluat într-un instrument semnificativ de „soft power”, care are un rol primordial în promovarea valorilor comune și construirea unei imagini pozitive a UE pe plan global. *Soft power* reprezintă abilitatea de a obține rezultatele dorite prin intermediul participării voluntare, simpatiei și atractivității. Această capacitate izvorăște din atractivitatea culturii, a valorilor politice și a practicilor diplomatice [9]. Cultura joacă un rol important în construcția conceptului de soft power, deoarece atracția este consolidată prin diversitatea modurilor de viață, reprezentări estetice și patrimoniu cultural.

Uniunea Europeană, cu cele 27 de state membre și cu o diversitate culturală impresionantă, a recunoscut rolul culturii, care reprezintă unul dintre cele mai valoroase active ale sale. Promovarea și protejarea diversității culturale a devenit un element esențial al identității europene. Această diversitate este percepută ca o sursă de bogăție și creativitate. Cultura a devenit un instrument de „soft power” esențial în arsenalul Uniunii Europene, furnizând o platformă pentru promovarea diversității, a dialogului intercultural și a valorilor comune pentru a crește sentimentul de apartenență la civilizația europeană.

În prezent există un angajament clar la nivelul UE de a integra cultura în toate domeniile de politici, cu un accent deosebit pe protecția patrimoniului cultural și pe diversitatea culturală. Cultura este percepută ca un element de identitate, care oferă un sentiment de apartenență, ca o modalitate de exprimare a valorilor, dar și ca o activitate economică prin intermediul sectoarelor culturale și creative. În contextul politicii UE, aceasta cuprinde patrimoniul cultural, cum ar fi: operele de artă – picturi, sculpturi, arhitectură, arhive, siturile culturale și de patrimoniu; artele scenice tradiționale – muzica, teatrul, baletul sau opera; tradițiile, creațiile, arta contemporană și

SCC, care cuprind o gamă largă de sectoare, de la editare, media audiovizuală și jocuri video la design și modă [10].

Acțiunile Uniunii Europene în domeniul culturii completează politica culturală a statelor membre în diverse domenii – protejarea patrimoniului cultural european, cooperarea dintre instituțiile culturale din diferite țări și promovarea mobilității persoanelor care lucrează în domenii creative și include programe, inițiative, proiecte etc. Inițiativele Uniunii Europene în sfera culturală aduc o contribuție directă la toate aspectele identității europene, în concordanță cu orientarea strategică a principalelor documente de referință: Noua agendă europeană pentru cultură, Cadrul european de acțiune privind patrimoniul cultural etc.

Nouă agendă europeană pentru cultură, adoptată în 2018 de Comisia Europeană, care succede agendei din 2007, continuă să furnizeze cadrul strategic pentru acțiunea UE în sectorul cultural. Unul dintre obiectivele strategice ale agendei constă în valorificarea potențialului culturii în scopul promovării coeziunii sociale și a bunăstării. Agenda stabilește metode de lucru mai bune cu statele membre, cu societatea civilă și cu partenerii internaționali și este pusă în aplicare prin intermediul unor planuri de lucru în domeniul culturii. Totodată, agenda are scopul de a consolida cooperarea dintre cultură și educație, precum și relațiile cu alte domenii, pentru ca sectorul să poată face față provocărilor și, în același timp, să profite de noile oportunități. „Protejarea și promovarea patrimoniului cultural european ca resursă comună pentru a-i sensibiliza pe cetățeni cu privire la istoria și la valorile noastre comune și pentru a consolida sentimentul unei identități europene comune” devine o prioritate a Noii agende europene pentru cultură [11 art. 4.1].

Cercetătorul englez Cris Shore, autorul unor studii de pionierat despre politica culturală a UE, consideră că această politică constituie o instrumentalizare a culturii menită să creeze cetățeni europeni, într-un „proiect de inginerie socială care amintește incomod de alte ideologii moderniste eșuate ale secolului XX” [12 p. 21]. Această descriere supraestimează în mare măsură dimensiunea etatistă a politicii culturale a UE și nu ia în considerare mijloacele sale limitate și marea eterogenitate a actorilor implicați. Mai mult, actorii implicați – Comisia Europeană, Consiliul European, Parlamentul European, precum și reprezentanții statelor membre – nu urmăresc întotdeauna aceleași obiective, dar toți au contribuit, la un moment dat, la conturarea unui discurs în cadrul UE care reunește cultura europeană, valorile europene și identitatea europeană.

Dezvoltarea identității europene prin programe și proiecte culturale

De-a lungul anilor, UE a dezvoltat și consolidat politica sa culturală, extinzându-se la programe precum „Europa Creativă” și „Erasmus+”, care au o acoperire mai largă și includ componente culturale semnificative. Este important să menționăm că evoluția acestor programe și inițiative a avut loc pe măsură ce Uniunea Europeană și-a extins competențele și și-a aprofundat integrarea sa.

Programele culturale au un rol-cheie în agenda UE de construire a identității. Ele sunt folosite ca un instrument de integrare pentru a defini UE și sensul ei de comunitate și pentru a aduce cetățenii mai aproape de ea. Scopul promovării unei culturi europene comune este reflectat în documentele Uniunii Europene, iar accentuarea identității europene este un element esențial al integrării. „Caleidoscop”, „Ariane”, „Rafael”, „Cultura 2000” și „Cultură” sunt denumiri pe care le-au primit programele culturale începând cu anul 1996, ale căror obiective au fost promovarea schimbărilor culturale, a mobilității artiștilor și crearea rețelelor pe termen lung. Primele trei programe au funcționat până în 1999 și s-au concentrat pe artele performante și aplicate, literatură și patrimoniu cultural. Ele „au evidențiat ideea Europei ca comunitate culturală” și au folosit cultura ca element de bază în consolidarea identității europene. Bugetul investit a fost de 167 milioane de euro, având în vedere că cultura era un „domeniu comun poporului european” și urmărea promovarea dialogului intercultural și recunoașterea culturii ca factor economic, precum și o „sursă de dezvoltare socio-economică”. Odată cu programul „Cultura 2000” (2000-2006), cultura a devenit un element crucial

al integrării europene, precum și un factor economic și unul de integrare socială. „Cultura 2000” și „Cultură” (2007-2013) au susținut activitățile culturale din UE pentru a continua construirea identității și integrarea în UE, precum și pentru a contribui la dialogul intercultural.

„Europa Creativă” este un program al Uniunii Europene dedicat, în mod special, sprijinirii culturii, care a fost lansat pentru prima dată în 2014 pentru o perioadă de șapte ani și urmărirea suportul pentru un șir de sectoare culturale și creative, inclusiv arhitectura, patrimoniu cultural, design, literatura, muzica, și artele performante. Acesta a reunit mai multe programe anterioare ale UE sub o singură umbrelă: programele „MEDIA” (1991-2013), programul „MEDIA Mundus” (2011-2013) și programele „Cultura” (2000-2013). Având în vedere succesul său, în mai 2021 Parlamentul, Comisia și Consiliul au adoptat al doilea program „Europa Creativă” (2021-2027), căruia i-au dedicat o finanțare de 2,44 miliarde euro, ceea ce reprezintă o creștere de 36% [13]. Printre obiectivele principale ale programului putem menționa protejarea, dezvoltarea și promovarea diversității și a patrimoniului cultural și lingvistic european, care va contribui nemijlocit la dezvoltarea identității europene prin susținerea colaborării artistice transnaționale, programele de mobilitate pentru artiști și profesioniști; acțiunile care vizează patrimoniul cultural etc. Noul program „Europa Creativă”, orientat spre promovarea diversității culturale, va contribui la dezvoltarea artelor și redresarea sectoarelor culturale, susținând eforturile acestora de a deveni mai digitale, mai ecologice, mai rezistente și mai incluzive. Unul dintre obiectivele globale ale programului este protejarea, dezvoltarea și promovarea diversității și a patrimoniului cultural și lingvistic european.

Programul „Europa Creativă” și-a orientat sprijinul acordat sectoarelor culturale și creative în conformitate cu prioritățile politice ale Comisiei Europene, având ca scop să contribuie la consolidarea identității europene prin intermediul culturii. Prioritățile politice, cum ar fi pactul verde european, o Europă pregătită pentru era digitală, o economie în serviciul cetățenilor, o Europă mai puternică pe plan internațional, promovarea modului de viață european, un nou elan pentru democrația europeană, sunt orientate spre consolidarea rolului UE în fața provocărilor lumii contemporane în concordanță cu agenda strategică a Uniunii Europene, promovând valorile fundamentale ale civilizației europene – pacea, stabilitatea, democrația și drepturile omului.

Pactul verde european presupune transformarea UE într-o economie modernă, competitivă și eficientă, din punct de vedere al utilizării resurselor. Artele pot transmite adesea aceste principii ale durabilității într-un mod simplu și mai eficient decât orice discursuri politice. Imaginația creativă a designerilor poate descoperi căi noi pentru a transforma economia circulară într-o realitate. Spre exemplu, proiectul *MaDe (Material Designers)* a desfășurat o serie de activități pentru a încuraja studenții și tinerii designeri să gândească creativ și să dezvolte proiecte pentru noi materiale, folosind deșeurile de materie organică [14].

O economie care funcționează pentru cetățeni – una dintre principalele priorități ale Comisiei Europene – implică angajamentul pentru asigurarea egalității și durabilității în artă. Programul „Europa Creativă” are menirea de a îndeplini un rol-cheie în această direcție, atât prin încurajarea bunelor practici în lumea artelor cât și prin sprijinirea metodelor inovatoare de a aduce artele către un public mai larg. Proiectele *Creative Lenses*, *Musica Femina* sprijină organizații artistice în utilizarea durabilă a resurselor lor, astfel încât să poată continua să creeze oportunități de angajare și să promoveze solidaritatea. *Musica Femina* evidențiază contribuția femeilor compozitoare de-a lungul istoriei [15].

Datorită strategiei digitale a UE, cetățenii vor putea folosi la maximum o nouă generație de tehnologii. Programul „Europa Creativă”, prin abordarea sa incluzivă, încurajează tinerii și oamenii în vârstă din zonele urbane și rurale, prospere sau dezavantajate să exploreze și să utilizeze tehnologiile digitale. Proiectele *Digital Natives*, *Digital stories of small historic towns* sunt un exemplu de asemenea abordări [16; 17].

Promovarea modului de viață european – o altă prioritate-cheie – implică menținerea statutului de drept și combaterea tuturor formelor de discriminare, fie pe criteriile de gen sau etnie, fie pe criteriile de religie sau statut socio-economic. De asemenea, această prioritate presupune punerea în valoare a diversității patrimoniului cultural și lingvistic, incluzând jocurile naționale, tradițiile, festivalurile, arta, muzica și produsele textile tradiționale. Programul „Europa Creativă” evidențiază faptul că, prin explorarea culturii vecinilor, devenim conștienți de legăturile strânse ce definesc modul de viață european. Proiectul *Heritage Hubs*, cu participarea copiilor și adolescenților din 11 școli din trei țări europene, prin realizarea și distribuirea de videoclipuri despre patrimoniul lor, a avut drept scop eliminarea prejudecăților privind propria cultură și descoperirea elementelor comune ale modului de viață european.

Comisia Europeană dorește să consolideze relațiile Europei cu partenerii și vecinii săi apropiați în interesul păcii, securității și stabilității prin dezvoltarea unei Europe mai puternice pe plan internațional. Programul „Europa Creativă” oferă oportunități inovatoare de dezvoltare a acestei priorități prin sprijinul acordat sectorului audiovizual, cultural și creativ. Prin proiectul *World Cinema Fund Europe* a fost consolidată prezența Europei în producția cinematografică globală, între anii 2017-2020 fiind finalizate 110 filme [18].

Consolidarea democrației este esențială pentru viitorul Europei, iar prin programul „Europa Creativă”, Comisia Europeană sprijină artiști, designeri, cinești, muzicieni și oameni de teatru care contribuie la exprimarea acestei priorități importante. *Re-imagine Europe* este un proiect implementat de zece organizații culturale cu scopul de a ajunge la noi audiențe și de a reflecta asupra provocărilor sociale și politice care amenință să separe națiunile europene, cum ar fi naționalismul, schimbările climatice și migrația. Artiștii implicați social folosesc artele digitale și colaborările transnaționale pentru a împărtăși unui public mai larg problemele care pun în pericol democrația europeană. Prin utilizarea tehnologiilor digitale, proiectul încurajează tânăra generație de europeni de a-și modela propriul viitor.

Până în prezent în cadrul programului „Europa Creativă” au fost implementate peste cinci mii de proiecte, care susțin realizarea priorităților-cheie ale Comisiei Europene, cum ar fi pactul verde, incluziunea și echilibrul de gen. Totodată, principiile fundamentale ale civilizației europene – pacea, libertatea, democrația și drepturile omului – constituie nucleul oricărui proiect cultural european.

„Europa Creativă” este primul program din domeniul culturii semnat prin acord bilateral între Republica Moldova și Uniunea Europeană în anul 2015. Organizațiile din domeniul culturii și industriilor creative din Republica Moldova au beneficiat în perioada următoare (2015-2023) de participare în 26 de proiecte, dintre care: trei proiecte – în calitate de partener, iar un proiect – în calitate de beneficiar unic [19]. Asociația OWH TV Studio a obținut prin programul „Europa Creativă” finanțare pentru cea de-a 13-a ediție a Festivalului Internațional de Film Documentar *Cronograf*, care a avut loc în 2016. Acest festival este bine cunoscut în Europa de Sud-Est, dar și la nivel internațional. La concursul de preselectie în 2016 au fost înregistrate peste 600 de filme din peste 50 de țări. Dintre acestea au fost selectate pentru proiecții un total de 94 de filme, dintre care 83 de filme europene. Dimensiunea europeană a festivalului este promovată prin competitivitate durabilă în industria cinematografică, bazată pe valorile culturale și artistice ale societății contemporane. Deși această realizare a fost un succes care i-a inspirat pe mulți actori culturali, totuși, participarea Republicii Moldova la programul „Europa Creativă” nu a fost valorificată pe deplin. Unele studii arată că în Republica Moldova cultura nu este promovată ca factor determinant pentru educația și bunăstarea cetățeanului, pentru dezvoltarea identității europene [20 p. 17]. Societatea, în general, inclusiv mediul de afaceri și autoritățile, nu recunosc în mare măsură potențialul culturii și creativității pentru dezvoltarea socială și economică. Dezvoltarea identității europene devine o activitate importantă pe calea integrării europene a Republicii Moldova, iar sprijinul acordat de UE prin proiecte culturale și educaționale își aduce contribuția în acest proces.

Vom menționa că și programul „Erasmus+” oferă oportunități de dezvoltare culturală prin proiectele *Jean Monnet*, *Capacity Building in Higher Education (CBHE)*, *Erasmus Mundus*, fiind un program de mobilități academice și culturale, care oferă acces la piața de idei din sfera învățământului superior și a culturii europene și universale, asimilând și punând în circulație valori pe care își fundamentează prestigiul. UE susține protejarea și conservarea patrimoniului cultural european, sprijinind inițiative precum „Zilele Europene ale Patrimoniului”, „Anul European al Patrimoniului Cultural” – proiecte de restaurare și valorificare a bunurilor culturale.

Promovarea identității și a cetățeniei europene prin cunoașterea și conștientizarea patrimoniului comun al Europei, prin dezvoltarea conexiunilor culturale și a dialogului în Europa este scopul Acordului Parțial Extins privind Rutele Culturale al Consiliului Europei. Acesta urmărește să modeleze un spațiu cultural comun prin dezvoltarea de trasee culturale, care să promoveze sensibilizarea cu privire la patrimoniu, educație, crearea de rețele, cooperare culturală, dezvoltare teritorială durabilă și coeziune socială, cu un accent deosebit pe teme de importanță simbolică pentru unitatea, istoria, cultura și valorile europene. Republica Moldova a devenit parte a acestui acord din 2023, ceea ce presupune perspective noi de colaborare în domeniul culturii în spațiul european.

Concluzii

A fi european înseamnă a înțelege importanța propriei identități, care depășește cu mult contextul național, întrucât nu se referă la relația dintre cetățean și autoritatea suverană, ci se identifică cu sentimentul de apartenență la o comunitate, cea europeană, unită prin principii și valori umane. Cultura este expresia identității (individuală, de grup, regională, națională etc.) și miza diversității și diferenței, dar și un instrument important al promovării și consolidării valorilor esențiale europene care trebuie asumate și susținute prin abordări și programe proactive.

În opinia publică Uniunea Europeană este adesea percepută ca o entitate politică și economică, însă fără sentimentul unei societăți coezive. Considerăm, că artele și cultura au capacitatea de a crește gradul de coeziune socială, fiind esențiale pentru orice evoluție civilizațională. Ele sunt deosebit de importante pentru dezvoltarea identității europene, reflectă istoria comună și dau sens existenței proiectului european. Totodată, fără politici clare din partea Uniunii Europene de susținere a integrării culturale printr-o abordare sinergică a culturilor, această nouă multinațiune va rămâne expusă în fața atacurilor imprevizibile generate de transformările socio-politice la nivel mondial. Necesitatea de a păstra și promova valoarea intrinsecă a culturii și a expresiei artistice este evidențiată în documentele orientative ale politicii culturale ale Uniunii Europene. Cu toate acestea, cadrul strategic pentru cooperarea și elaborarea politicilor UE în materie de cultură urmează a fi încă consolidat.

Programul „Europa Creativă” lansat de UE reprezintă un cadru important pentru promovarea și sprijinirea sectoarelor culturale și creative. Prin finanțarea proiectelor culturale transnaționale acest program încurajează colaborarea și schimbul de idei între artiști, creatori și profesioniști din domeniul culturii, sunt promovate valorile europene. Astfel, se creează punți de înțelegere culturală și se consolidează reputația UE pe scena internațională. Promovarea culturii este un element esențial în procesul de extindere al UE. Participarea Republicii Moldova la acest program, dar și în cadrul altor inițiative europene, este de o necesitate stringentă în contextul perspectivei de aderare la UE, contribuind la consolidarea relațiilor cu UE și la promovarea valorilor europene.

Este important de a valorifica potențialul culturii și artei în procesul de dezvoltare a identității europene, în pofida faptului că astăzi diferite forțe încearcă să fragmenteze posibilitatea dezvoltării unui puternic sentiment de apartenență la o comunitate europeană unită. Politicile și proiectele culturale europene au menirea de a crea condiții favorabile în construirea unei identități europene unitare și a unui viitor pozitiv pentru Europa.

Referințele bibliografice

1. BRUTER, M. *Citizens of Europe? The Emergence of a Mass European Identity*. Houndmills: Palgrave Macmillan, 2005. ISBN 978-1349516001.
2. *Comunicare a comisiei către parlamentul european, consiliu, comitetul economic și social european și comitetul regiunilor* [online]. Strasbourg, 17 noiem. 2017 [accesat 15 sept. 2023]. Disponibil: <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/RO/TXT/HTML/?uri=CELEX:52017DC0673>
3. *World conference on cultural policie: final report*, Mexico city, 26 jul.–6 aug.[online]. Paris: Soregraph, 1982 [accesat 25 sept. 2023]. Disponibil: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000052505>
4. Regulation (eu) no 1295/2013 of the european parliament and of the council of 11 December 2013. In: *Official Journal of the European Union* [online]. 2013, 20 dec. [accesat 25 sept. 2023]. Disponibil: <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/EN/TXT/HTML/?uri=CELEX:32013R1295&from=EN#d1e527-221-1>
5. COMENDANT, T., MITRIUC, A. Identitate culturală: delimitări conceptuale. In: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. 2021, nr. 1(38), pp. 237–242. ISSN 2345-1408.
6. *Réflexions préalables sur les politiques culturelles: Round-table Meeting on Cultural Policies*, Monte Carlo, Monaco, 1967. Paris: UNESCO, 1969 [accesat 25 oct. 2023]. Disponibil: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000133392?posInSet=1&queryId=N-EXPLORE-eb8d6cec-2e8b-45bb-96e9-5db8495fa8fa>
7. *Tratatul privind Uniunea Europeană* [online]. [accesat 25 oct. 2023]. Disponibil: https://web.archive.org/web/20061028215534/http://www.ier.ro/Tratate/11992M_Maastricht.pdf
8. Culture [online]. In: *EUR-Lex: An official website of the European Union*. [accesat 20 oct. 2023]. Disponibil: <https://eur-lex.europa.eu/summary/chapter/10.html>
9. NYE, J. *Soft power: the means to success in world politics*. New York: Public Affairs. 2004. ISBN 978-1586483067.
10. PASIKOWSKA-SCHNASS, M. *Promovarea culturii europene: Politicile UE - rezultate pentru cetățeni* [online]. Iun. 2019 [accesat 29 oct. 2023]. Disponibil: https://www.what-europe-does-for-me.eu/data/pdf/focus/focus17_ro.pdf
11. *Comunicare a comisiei către parlamentul european, consiliu, comitetul economic și social european și comitetul regiunilor* [online]. In: *EUR-Lex: Comisia europeană*: [site]. Bruxelles, 22 mai 2018 [accesat 22 oct. 2023]. Disponibil: <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/RO/TXT/?uri=CELEX:52018DC0267>
12. SHORE, C. In uno plures' (?) EU Cultural Policy and the Governance of Europe. Cultural Policy and European Integration, Anthropological Perspective. In: *Cultural Analysis*. 2006, no 5, pp. 7–26. ISSN 1537-7873.
13. Cultura [online]. In: *Parlamentul European: Fișe descriptive despre Uniunea Europeană*: [site]. Oct. 2023 [accesat 19 oct. 2023]. Disponibil: <https://www.europarl.europa.eu/factsheets/ro/sheet/137/cultura>
14. Material designers project. Related priority: A European green deal: There's no such thing as trash European Commission [online]. In: *Culture and creativity*: [site]. [accesat 25 oct. 2023]. Disponibil: <https://culture.ec.europa.eu/sv/creative-europe/projects/priorities-2019-2024/european-green-deal/material-designers-made>
15. Projects related to an economy working for the people: Creative Lenses. Musica Femina [online]. In: *Culture and creativity* [site]. [accesat 10 oct. 2023]. Disponibil: <https://culture.ec.europa.eu/sv/creative-europe/projects/priorities-2019-2024/economy-for-people>
16. Digital stories of small historic towns project. Related priority: A Europe fit for the digital age [online]. In: *Culture and creativity*: [site]. [accesat 20 oct. 2023]. Disponibil: <https://culture.ec.europa.eu/sv/creative-europe/projects/priorities-2019-2024/digital-europe/digital-stories>
17. Digital natives project [online]. In: *Culture and creativity*: [site]. [accesat 20 oct. 2023]. Disponibil: <https://culture.ec.europa.eu/sv/creative-europe/projects/priorities-2019-2024/digital-europe/digital-natives-project>
18. World Cinema Fund Europe [online]. In: *Culture and creativity*: [site]. [accesat 25 oct. 2023]. Disponibil: <https://culture.ec.europa.eu/sv/creative-europe/projects/priorities-2019-2024/europe-in-the-world/world-cinema-fund-europe?>
19. Projects list: [by the European Commission under the Creative Europe programme]: In: *Culture and creativity*: [site]. [accesat 15 noiem. 2023]. Disponibil: <https://culture.ec.europa.eu/sv/creative-europe/projects/projects-lists>
20. FARINHA, C. Dezvoltarea sectoarelor culturale și creative în Republica Moldova. In: *Cultura și creativitate*: [site]. 2018. [accesat 11 oct. 2023]. Disponibil: <https://www.culturepartnership.eu/ro/article/creative-industries-study-for-moldova>

THEORETICAL APPROACHES TO THE IMPACT OF CULTURE ON THE ECONOMY THROUGH THE PRISM OF THE EUROPEAN COURSE OF THE COUNTRIES' DEVELOPMENT

ABORDĂRI TEORETICE ALE IMPACTULUI CULTURII ASUPRA ECONOMIEI PRIN PRISMA PARCURSULUI EUROPEAN DE DEZVOLTARE A ȚĂRILOR

MARICA DUMITRASCO¹,

doctor, research associate professor,
Academy of Music, Theatre and Fine Arts

<https://orcid.org/0000-0001-6088-4424>

CZU 330.354:008

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2023.1.16>

This paper tries to synthesize the history of economic thinking regarding the correlation between culture and the economic development during the last centuries. The use of culture to explain the economic performance has not been popular among social science researchers in recent decades. Most economic models are based on the idea that people are essentially rational beings and make decisions in their own interest. What people choose to do depends on their beliefs. But culture can give rise to a set of rational beliefs. In economic history, some economists have questioned the classic concept of the „rational economic man” mentioning the increasing role of non-economic behavior in modern economies. These two positions can be reconciled if we reduce the social norms that govern entire societies based on the actions of individuals who look out for their own interests. Regardless of which models of economic thinking a historical retrospective is based on, an important conclusion is that throughout history, social and cultural factors have been among the important catalysts of the economic life. In the paper, it is argued that some factors such as European culture and European political traditions, etc., have an essential contribution to the economic success of those countries that follow them.

Keywords: rational beliefs, culture, non-economic behavior, European traditions, economic success

Articolul în cauză încearcă să sintetizeze istoria gândirii economice privind corelarea dintre cultură și dezvoltarea economică în ultimele secole. Utilizarea culturii pentru a explica performanța economică nu a fost populară printre cercetătorii din domeniul științelor sociale în ultimele decenii. Majoritatea modelelor economice se sprijină pe idea că oamenii sunt, în esență, ființe raționale și iau decizii în propriu interes. Ceea ce aleg oamenii să facă depinde de convingerile lor. Dar cultura poate da naștere unui set de convingeri raționale. În istoria economică unii economiști au pus la îndoială conceptul clasic „de om economic rațional”, menționând rolul crescând al comportamentului non-economic în economiile moderne. Aceste două poziții pot fi reconciliate dacă se reduc normele sociale care guvernează întregi societăți la acțiunile indivizilor care își văd de propriile interese. Indiferent de modelele de gândire economică pe care se bazează o retrospectivă istorică, o concluzie importantă este că, de-a lungul istoriei, factorii sociali și culturali au fost printre catalizatorii importanți ai vieții economice. În lucrare se susține că unii factori, precum cultura europeană și tradițiile politice europene etc., contribuie în mod esențial la succesul economic al acelor țări care le urmează.

Cuvinte-cheie: convingeri raționale, cultură, comportament non-economic, tradiții europene, succes economic

Introduction

At present, the creative sector is one of the most internationalized economic branches that have registered spectacular growth in the last decades in economic value, causing important changes in mentality and, consequently, the development of modern societies that have invested coherently and sustainably in the growth of this sector.

¹ E-mail: marica.dumitrasco@amtap.md

In recent years, the creative industries in the European Union have had the greatest growth dynamics among the economic sectors of the union, generating an added value of over 600 billion euros and jobs for 12 million people. The creative industries also represent a key sector for the competitiveness of the European Union, maintaining a share of 40% of the total of this sector at global level, and constituting 11% of the total of companies in the EU [1].

The impact of cultural products on international production can be explained primarily due to its infinite reserves of creativity supported by the liberalization of international trade, technological developments, and the digital environment.

However, the interest in studying this sector from the economic point of view seems to remain a moderate one in the world and a marginal concern in the Republic of Moldova. To fill in the gap in research, the purpose of this paper is to identify the main theoretical approaches that establish the impact of culture on the economic development by studying the history of economic thinking beginning from the last centuries to the present days. The novelty of the research is in the analysis and synthesis of the economic thinking in a historical retrospective through the prism of the European direction of the countries' development.

Main approaches to determining the impact of culture on the economic development

By scientific and technological knowledge, the classical Greeks meant *episteme* (speculative, theoretical, or abstract knowledge) and *techne*, which were called art or practical knowledge, respectively. If Aristotle's discourses focus on *episteme*, then modern economists are preoccupied with *techne*, a fact evidenced by the frequent use of the term „technological progress”.

The use of culture to explain economic performance has not been popular among social science researchers in recent decades. Only here it must be stated, that the lens through which the social world is studied is that of the economy. A nation can adopt a constitution and enlightened laws, but whether or not its citizens can manage to function and apply within them is another matter. Most economic models are based on the idea that people are essentially rational beings and make decisions in their interests. What people choose to do depends on their beliefs. It should be noted here that economists make a clear distinction between preferences and beliefs. Preferences indicate what we value more when we know all there is to know about a thing. People cannot have wrong preferences, but they can have wrong beliefs. But culture can give rise to a set of rational beliefs.

One of the founding fathers of modern social sciences, the sociologist Max Weber (born in 1864) was among the European intellectuals of his time. By studying the different levels of economic success in different countries, between the 16th and 19th centuries, he has argued that Northern Europe and the USA were doing better than other countries because of Protestant values. In his work „The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism” about the influence of culture on economic development, he understood by the culture of a community its shared values and predispositions, not just beliefs [2 p.83].

Decision-makers in the modern world regularly try to reinforce national identity by telling history in a way that encourages national pride. National identity means a shared pride in the admirable aspects that characterize a nation and make it unique. For example, Great Britain and Italy illustrate pride in their history and world importance – in Italy's case, 2,000-year-old memories of the Roman Empire [3 p. 421- 422].

Recently, the 2017 edition of the European Barometer reveals that over 82% of the European Union citizens are proud of the monuments, traditions or works of art of the countries they come from [4].

Currently, the sense of national identity holds Ukraine together, giving the country the courage to resist external threats in the war with Russia and motivating its inhabitants to sacrifice themselves for the national cause.

There are many different sources of national identity, including language, culture, and history. In many countries, national pride and identity are centered on culture: for example, Italy's historical preeminence in art and modern excellence in fashion, Germany's dominance in music, and Britain's dominance in literature.

Historians still debate whether it is possible to know the past accurately, whether history inevitably involves a multiplicity of interpretations, and whether all these alternative interpretations deserve equal weight. Whatever the answers to these questions, it remains true that national identities are strengthened for political purposes and are ensured by economic growth and increased living standards of the population in most large democracies [5 p. 172].

It follows from the above that the economy is a set of laws that transcend cultures and eras. According to Ludwig von Mises (born in 1881), economic laws were as valid in ancient Rome as they are today. There are no „special circumstances” of culture, religion or politics [6 p.285-287]. Therefore, some old factors (for example, it might be the culture or the institutions that the Europeans were establishing when they conquered the New World) have a lot to do with the economic success of these countries. Winners of the Nobel Prize for Economics 2019 Abhijit Banerjee and Esther Duflo emphasized that as a result of the combination of these factors, today these countries have consolidated institutions that the Europeans were establishing at that time and are business-friendly and tend to be much more prosperous [7 p. 231].

In the first half of the 20th century the Austrian-born economist Karl Polanyi changed the idea that economists believe that people are rational, that is, they will make economic and social decisions based on the costs and benefits that promise the greatest returns, whether they choose a personal good or a president [8 p.166]. He believed that modern markets and social structures were in conflict and that where markets expand, social upheaval inevitably follows. He considered economics to be an integral part of culture from the following beliefs. He argued that as far as humans are concerned, the important thing is that they are social beings who desire status. People gain status by following cultural norms. These norms influence the economic organization.

These two positions/models of economic thinking studied above seem to be reconciled if we reduce the social norms that govern entire societies based on the actions of individuals who see their interests.

In the 1990s, the Israeli economist-historian Avner Offer documented the role of non-market principles in the modern economic life. He concluded that uneconomic behavior plays an important role in modern economies [8 p.167].

An analysis of recent scientific literature demonstrates the critical role of the creative sector in the framework of local economies and its significant impact on the development of society, including the renovation of the road infrastructure to cultural-tourist sites, the reconstruction of the facades of some buildings and places of worship, as well as the creation of jobs for the personnel involved in the production or distribution of creative services, etc. It also generates the impulse for the development of connected sectors: local hotels, restaurants, and shops. Andrei L. Badin affirmed that „culture is economy” by mentioning the impact of culture on improving urban planning and sustainable development, and overcoming social divisions and preventing crime, as well as the important role in attracting private and sector capital to increase the identity and vitality of a community [9]. The scientific literature identifies the city of Sibiu, as the most used example of good practices and the impact of cultural programming in the economic development of a community, which, through the development of an important community of cultural operators, received, in 2004, the title of Cultural Capital of Europe, following the vote of the Council of Ministers of Culture in the European Union. Cultural operators based on the investments of 50 million euros from the state budget as well as attracted investments from private funds, organized and promoted about 220 cultural projects in 2007,

in which participated more than one million tourists, it is in comparison with 300,000 tourists in the previous year [9 p.13].

It should be noted that the connection between culture and economy cannot be one-sided. If the arts can imagine the beautiful future, in contemporary society the function of the economy becomes to ensure that this future will become a reality through the appropriate state policies, which direct the activity of economic agents.

Conclusions

From the analysis of economic thinking in a historical retrospective follows that the cultural development is the method of the society's development. This paper reached the conclusion that regardless of which beliefs we base, throughout history, the social and cultural factors have been among the important catalysts of the economic life. The author found also, that some factors such as European culture and European political traditions, etc., have a significant contribution to the economic success of those countries that follow them. The creative sector has a significant impact on the development of local economies and has a multiplication affect by boosting connected sectors: local hotels, restaurants, and shops. In the framework of the EU, cultural identity contributes to increasing the quality of life of the citizens and creates the sentiment of cultural belonging to the values of the EU countries they come from.

Bibliographical References

1. De ce se vorbește atata despre industrii creative? [online]. In: *ICEBERG*: [blog]. 1 oct. 2018 [accesat 10 oct. 2023]. Disponibil: <https://www.iceberg.ro/de-ce-se-vorbeste-atata-despre-industrii-creative/>
2. DASGUPTA, P. *Economie: o foarte scurta introducere*. București: Litera, 2020. ISBN 978-606-33-6602-4.
3. DIAMOND, J. *Momente decisive: cum reacționează națiunile în fața crizelor și a schimbării*. București: Litera, 2020. ISBN 978-606-33-5079-5.
4. European Commission. 2017. *Cultural Access and Participation-Special Eurobarometer 399*, European Union.
5. DUMITRASCO, M. Engagement of the Republic of Moldova and Eastern Partnership Countries in the regional value chains: a cross country comparisons and convergence points. In: *Independența de stat a Republicii Moldova: retrospectivă și realități*: materialele conf. șt. naț. cu participare intern., Chișinău, 26 aug. 2021. Chișinău: S. n., 2021, pp.172–187. ISBN 978-5-88554-102-2.
6. BUTLER-BOWDON, T. *50 de clasici. Economie. Sinteza celor mai importante 50 de carti despre capitalism, finanțe și economie globală*/trad. București: Litera, 2021. ISBN 978-606-33-6609-3.
7. BANERJEE, A., DUFLO, E. *Economie utilă pentru vremuri dificile: Soluții optime pentru probleme greu de rezolvat*. București: Litera, 2021. ISBN 978-606-33-7612-2.
8. *Economie. Idei fundamentale*/ trad. București: Litera, 2017. ISBN 978-606-33-1352-3.
9. BADIN, A.L. *Marketing cultural: strategii de marketing în servicii culturale*. București: Editura Universitară, 2021. ISBN 978-606-28-1285-0.

PLUGARUL ȘI SUFERINȚA PĂMÂNTULUI – EXEGEZA UNUI MOTIV FOLCLORIC ROMÂNESC

THE PLOUGHMAN AND THE PAIN OF THE SOIL – THE EXEGESIS OF A ROMANIAN FOLKLORIC MOTIF

ANDREI PROHIN¹,

doctor în istorie, lector universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice,

<https://orcid.org/0000-0002-9775-046X>

CZU 398.332.19:630*232.216(=135.1)

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2023.1.17>

Potrivit credințelor populare românești, pământul suferă în timpul aratului. Când primii oameni au tras brazde cu plugul, pământul a sângerat și a început să țipe. Pentru a-i ușura chinul, se recomandă să nu-l lucrezi la amiază și noaptea, deoarece pământul are nevoie de odihnă ca și omul. Acest motiv folcloric a cunoscut mai multe interpretări în etnologia românească. A fost apreciat, succesiv, drept o expresie a animismului, o imagine poetică, o dovadă de profund respect față de natură, o ilustrare a violenței sacre pe care o comite plugarul etc. Motivul suferinței pământului capătă o valoare deosebită în prezent, când ne confruntăm cu o serioasă criză ecologică. Înțelepciunea tradițională ne oferă, astfel, un îndemn la reflecție și reevaluare a comportamentului nostru față de mediul înconjurător.

Cuvinte-cheie: folclor, pământ, arat, suferință, muncă, interpretări

According to Romanian folk beliefs, the soil suffers when man ploughs it. After the first humans had traced furrows, the soil shed blood and started to shout. To ease its pain, it is recommended to refrain from working at noon and at night, because the earth needs rest, like humans. This folkloric motif has known several interpretations in the Romanian ethnology. Specialists considered it, successively, as an expression of animism, a poetic image, a proof of deep respect for nature, an illustration of the sacred violence committed by the ploughman, etc. The motif of the pain of the soil has a special value nowadays when we confront a serious ecological crisis. Traditional wisdom, thus, offers us an impulse to reflect and reconsider our behaviour towards the environment.

Keywords: folklore, soil, ploughing, pain, labour, interpretations

Introducere

Se împlinesc două decenii de la adoptarea *Convenției UNESCO pentru salvagardarea patrimoniului cultural imaterial* (2003). Autorii ei apreciază cultura populară drept o moștenire valoroasă ce merită a fi protejată și transmisă următoarelor generații. Una dintre preocupările majore ale UNESCO în prezent este de a pune în valoare patrimoniul imaterial pentru a soluționa diverse probleme globale: asigurarea unui nivel de viață decent, oferirea accesului la educație pentru toți, protejarea mediului înconjurător, respectarea egalității de gen etc. Cultura populară românească tezaurizează o bogată experiență de adaptare la mediul natural. O bună parte a necesităților unui sat, odinioară, erau asigurate din resurse aproape exclusiv naturale. Experiența înaintașilor noștri în valorificarea naturii, fără a-i epuiza bogățiile, ar putea să ne inspire în cultivarea conștiinței ecologice și, posibil, chiar în schimbarea modului nostru de viață. În paginile de mai jos ne propunem să analizăm un motiv din folclorul literar românesc. Ne referim la credința că pământul „suferă” în timpul aratului. Vom urmări prezența motivului respectiv în prescripțiile rituale, în credințele despre natură și legendele cosmogo-

¹ E-mail: andrei.prohin@gmail.com

nice, apelând la culegeri de la sfârșitul sec. XIX – începutul sec. XX. Apoi, ne propunem să cercetăm exegeza motivului în literatura etnologică, precum și valoarea sa în prezent, ca element de patrimoniu cultural imaterial.

Viziuni populare despre viața pământului

Potrivit unor prescripții din bătrâni, nu se recomandă a lucra pământul în anumite intervale din zi și din an, deoarece pământul ar avea nevoie de odihnă. „Când e soarele drept la amiază-zi, să nu sapi pământul, căci plânge, pentru că pământul atunci sehodineșteca și omul” [1 p. 132]. Nu se cade să lucrezi pământul noaptea, ci „să-l lași să se odihnească” [1 p. 132]. Existența anilor secetoși, cu puțină roadă, se explica prin același argument: „Pământul trebuie să se odihnească ca și omul. Dacă rodește câțiva ani de-a rândul, pe urmă trebuie să fie secetă, căci el atunci se hodinește” [1 p. 132]. Și cutremurele ar fi cauzate de necesitățile gliei: „Pământul e ca și omul: el, când slăbește, când prea tare rodește, tremură, de aceea se cutremură” [1 p. 119]. Atunci când este arat cu plugul, pământul suferă aidoma unei ființe rănite: „Doamne, zice el, mă zgârie, mă taie, nu mai pot!” [1 p. 131], „pe mine mă taie, mă muncesc” [1 p. 132]. Se mai crede că olarul, prin activitatea lui, „arde și chinuiește pământul”. În consecință, după moarte, olarul „va avea mare muncă pe lumea cealaltă” [1 p. 134].

Începuturile plugăriei

Câteva aluzii la faptul că arat este un proces dureros pentru pământ găsim în legendele etiologice: „Când a dat Dumnezeu oamenilor întâi plugul ca să are, au arat o brazdă, dar înlăuntru sângele curgea pohoi [...]. Când au tras brazda a doua oară, sânge nu mai era; îl prefăcuse Dumnezeu să fie alb” [2 p. 247]. Presupunem că legenda are menirea de a explica de ce în solul negru se întâlnesc straturi albe (posibil, se are în vedere lutul). Narațiunea e atestată într-o singură variantă (din Verești, jud. Botoșani) [3 p. 132, nr. 10199]. Cu toate acestea, ideea suferinței pământului transpare și din alte legende cosmogonice. Într-o variantă din ciclul despre Zapisul lui Adam citim că, după izgonirea din Rai, Adam a început să lucreze pământul: „Dar când da cu sapa în pământ, pământul țipa. De ce da omul mai tare, d'ăia țipa și se văita și pământul mai tare” [4 p. 112, 3 p. 434, nr. 11950]. Când Creatorul i-a poruncit să hrănească toate vietățile și oamenii, „auzind pământul această poroncă dumnezeiască, s-a cutremurat de frică, după care cutremur s-a schimbat neteda-i față în munți și văi” (subl. ns.) [5 p. 188, 3 pp. 133-134, nr. 10208]. Iar ca urmare a păcatului fratricidului, pământul și-a schimbat culoarea: din alb a devenit negru [1 p. 132]. În alte legende se povestește că, la începuturile Creației, pământul a crăpat și s-au format văile [3 pp. 132-133, nr. 10203]; „râpele și toate adânciturile de pe fața pământului” au rămas după ce diavolul „începu să sape gropi adânci”, deoarece voia să-L înece pe Dumnezeu [3 p. 133, nr. 10205]. Din pricina Scorpiei sau a lui Iuda, care-i rod stâlpilor, pământul riscă să se prăbușească [3 pp. 160-161, nr. 10373-10376]. Dintr-o legendă despre începuturile lumii aflăm că Dumnezeu i-a spus lui Adam să are o singură brazdă, ea fiindu-i suficientă pentru a obține hrană. Însă, la îndemnul celui viclean, primul om ară o mie de brazde. De atunci munca plugarului a devenit istovitoare, iar roada – puțină și dependentă de capriciile vremii [6 pp. 77-78]. Putem conchide că, odată cu Adam, și pământul a primit osânda de a fi arat pe suprafețe mari. Porunca Creatorului de a ara numai o brazdă putea semnifica deopotrivă grija față de primii oameni și față de pământ, pentru a nu fi brăzdat excesiv.

În fragmentele evocate pământul duce o viață zbuciumată. I se atribuie frecvent suferința, mai ales din cauza activității omului: este tăiat, se cutremură, se crispează, se întunecă... Truda plugarului se situează într-un câmp pozitiv de semnificații (munca rânduită de Tatăl Ceres) și, concomitent, în unul negativ (munca-pedeapsă pentru păcatul neascultării de Dumnezeu). Greutățile destinului plugarului le împărtășește pământul, fără a fi vinovat.

Primele exegeze ale motivului

Cele mai multe atestări ale motivului „suferinței pământului” provin din culegerea Elenei Niculiță-Voronca [1, 2] apărută în 1903. În următoarele decenii folcloriștii au reprodus ori au repositat informațiile sale, adăugând unele completări și comentarii proprii. Gheorghe Ciușanu aprecia astfel reprezentările populare despre pământ: „din toate acestea se vede concepția animistă pe care o are omul simplu despre firea înconjurătoare” [7 p. 20].

Tudor Pamfile sugera că textele culese de E. Niculiță-Voronca trebuie înțelese mai curând ca figuri poetice. El propunea o interpretare materialistă a imaginii despre „sângele” pământului, care ar fi curs în timpul primului arat: „Sângele lui este *apa* pe care o vedem curgând pe deasupra – cum curge sângele în trupul unei vietăți – și pe care o întâlnim în trupul pământului, de îndată ce facem o săpătură” [6 p. 133].

Ovidiu Papadima respinge ideea că folclorul românesc ar oglindi credințe animiste. Citând credințele despre odihna pământului la amiază, sângerarea lui etc., savantul le apreciază drept o viziune lucidă a țaranului român, „menită să împace și mai adânc omul cu natura” [8 p. 110]. Grijă față de natură, în viziunea lui Papadima, își are izvorul în „conștiința sfințeniei muncii” [8 p. 132]; „țaranul nostru respectă adânc tot ceea ce poartă pecetea trudei: ființă, plantă, lucru” [8 p. 133]. Drept dovadă invocă relatări folclorice despre chinul pământului, al grâului, porumbului, pentru a oferi hrană oamenilor și animalelor. O. Papadima concluziona: „Nu e un animism elementar, ci plasticizarea credinței că totul în lumea aceasta se naște, crește și suferă pentru ca să-și împlinească datele sfinte ale misiunii sale” [8 p. 103]. Autorul elogia viziunea tradițională asupra naturii, punând-o în contrast cu cea modernă: „nu poți să nu o admiri în noblețea cu care purifică sufletul uman de zgura unei lăcomii în exploatarea firii, prin care astăzi omul modern umilește și mai ales pustiește pământul” [8 p. 111].

Interpretările etnologilor postbelici

În lucrările publicate după al Doilea Război Mondial vom afla analize mai complexe ale credințelor populare despre pământ. Mircea Eliade afirma că, în diverse mitologii, pământul este perceput drept o mamă din care se desprind toate ființele vii și în care revin după moarte: „Pământul e „viu” pentru că e, în primul rând, fertil” [9 p. 265]. Conform gândirii mitice, toate ființele vii (vegetația, animalele, oamenii) sunt legate între ele, deoarece au apărut din pământ și posedă „*viața* care pulsează atât în Mamă cât și în creaturile ei” [9 p. 267]. Din acest motiv, o crimă împotriva oricărei forme de viață se răsfrânge negativ asupra tuturor celorlalte ființe, „în virtutea solidarității lor organice” [9 p. 267]. Argumentarea reputatului istoric al religiilor se sprijină preponderent pe citate din literatura antică greacă (Homer, Hesiod, Sofocle). Nu amintește folclorul românilor, dar putem afirma că textele consemnate de Elena Niculiță-Voronca (despre pământul care s-a înnegrit după omorârea lui Abel ș.a.) ilustrează cu prisosință concluziile lui Eliade.

În sinteza *Mitologie română* Romulus Vulcănescu comentează mărturiile folclorice de mai sus drept o „reprezentare animist-antropomorfică” a pământului [10 p. 443]. Sângerarea pământului arată, alături de alte credințe populare, denotă că „Pământul Mumă este însuflețit de sentimente proprii și o înaltă moralitate” [10 p. 442]. Vulcănescu propune o reconstituire a evoluției acestor reprezentări. Ele au parcurs „o fază de creație cosmică sacră”, urmată de „o fază de însuflețire a pământului (faza animistă și animatistă) și o fază de figurare antropomorfă a pământului (faza magico-mitică politeistă)” [10 p. 441]. Autorul afirmă că, în spațiul carpato-danubiano-pontic, s-a produs o fuziune între credințele dacilor și „cultul latin al zeiței *Pământul Mumă*”. Grație influenței creștinismului, „motivul imaginea și, implicit, rostul Pământului Mumă, răspândit în provincia Dacia, a fost treptat substituit între secolele IV și VI de motivul imaginea și rostul „Maicii Domnului” [10 p. 443].

Sabina Ispas analizează motivul „chinul plantelor”, prezent în unele cântece, descântece și basme populare românești. Motivul menționat cuprinde relatarea chinurilor pe care le îndură cânepa și

grâul până la obținerea produselor finite (pânza de cânepă, respectiv, colacul de grâu). Pornind de la exegezele lui M. Eliade, R. Girard și ale altor autori, folclorista bucureșteană deduce că narațiunile de acest gen îndeplinesc o funcție ritualică. Ea constă în „actualizarea unui sacrificiu, săvârșit „la început”, care urmează să întoarcă sau să stăvilească violența, să purifice spațiul și timpul în care se desfășura ceremonia” [11 p. 127]. În interpretarea autoarei, „chinul plantelor” întruchipează „sacrificiul vegetalului”, necesar în riturile de întemeiere (precum nunta), deoarece „creația înseamnă sacrificiu” [11 p. 129].

Concepția despre „chinul plantelor”, ca mecanism de aplanare a conflictelor, o continuă Varvara Buzilă. Dacă Sabina Ispas aduce exemple din folclorul literar, cercetătoarea de la Chișinău lărgiște exegeza spre discursul ritualic (din obiceiurile de nuntă). În gândirea mitologică, constată autoarea, se pune semnul egalității, în mod simbolic, între om și grâu: „raporturile om-grâu nu se înscriu în formula subiect-obiect, ca în cazul celorlalte lucruri, ci este de natură subiect-subiect” [12 p. 60]. Acest fapt „înlesnește în condiții rituale un schimb de acțiune de la om la pâine și viceversa” [12 p. 59]. V. Buzilă se referă la munca grea de cultivare a grâului și obținere a pâinii, observând paradoxul: „nu chinul omului care le înfăptuiește apare în prim-plan în cultura românească, ci cel al grâului, rezultat din cultivare și prelucrare [...], pâinea gata reprezintă la egal chinul omului și al grâului, ceea ce constituie încă un temei pentru a opera egalarea bob-om sau pâine-om, iar de aici a transfera acțiunea când pe unul, când pe celălalt, pentru a rezolva conflictele” [12 p. 45].

În această ordine de idei, considerăm că suferința pământului arat, evocată în folclor, poate fi interpretată drept parte a descrierilor greutăților muncilor agricole, pe care le îndură omul, cerealele și glia. Motivul „chinul pământului” pare a avea o prezență sporadică în folclorul literar, comparativ cu cel al grâului și pâinii. Înțelegem suferința pământului ca o proiecție a suferinței îndurate de plugar și ca o expresie a solidarității omului cu natura.

Sugestii valoroase pentru exegeza aceluiași motiv ne oferă studiul Ioanei Repciuc, consacrat semnificațiilor muncilor agricole în descântece și *Plugușor* [13]. Rezumând concluziile mai multor etnologi de peste hotare, cercetătoarea din Iași argumentează că munca agricultorului poate fi asociată violenței: „gestul agricultorului de a împlânta plugul în *TellusMater* [Pământul Mamă – n.n.] a fost perceput, în imaginarul ancestral, ca un act de violență sacră” [13 p. 196]. Unul dintre argumente reiese din faptul că „cercetătorii uneltelor arhaice de arat au observat coincidența simbolică a instrumentelor agricultorului cu cele ale războinicului” [13 p. 205]. „Vinoși” de violență față de natură sunt toți cei implicați în procesul de obținere a pâinii: „secerătorul, nevoit să ucidă spiritul vegetațional așa cum plugarul omora spiritul pădurii și al vegetației sălbatice [...], morarul, la rândul său, ucide spiritul grâului” [13 p. 209].

Valențele motivului în prezent. Concluzii

Toți cercetătorii evocați mai sus au apreciat reprezentările populare despre pământ și muncile agricole ca mărturii ale unei gândiri mitice, profunde și originale, dar caracteristică altor epoci ale istoriei. În folclor aflăm doar unele rămășițe ale gândirii respective. Autorii *Convenției UNESCO pentru salvagardarea patrimoniului cultural imaterial* ne îndeamnă să păstrăm valorile culturale imateriale din prezent, să le punem în serviciul dezvoltării durabile a societății și să le transmitem urmașilor. Deschizând primul volum din *Patrimoniul cultural imaterial din România*, vom afla înscrise „chinul pâinii” alături de chinul brânzei și al cânepii. Alcătuitoarea le numesc „povestiri cu funcție magică încadrate unor obiceiuri calendaristice” [14 p. 20, nota 46], punându-le alături de colindat, urat, teatrul popular de iarnă și alte obiceiuri de peste an. Se subînțelege că povestirile cu funcție magică supraviețuiesc, preponderent, în folclorul ritualic, la sărbătorile calendaristice.

O încercare de reconsiderare a reprezentărilor populare despre pământ întreprinde Narcisa Știucă în volumul doi al aceleiași lucrări. Dumneaei semnează capitolul „Științele pământului”. Formularea titlului ne sugerează încercarea autoarei de a cuprinde mărturiile folclorice într-un sistem, reprezen-

tând o veritabilă știință care anticipează gândirea savantă modernă. Între elementele de patrimoniu imaterial consemnate în capitol vom afla „ritmurile pământului”, pe care N. Știucă le explică astfel: „Conceput ca organism viu, pământul, ca și oamenii, are nevoie de odihnă, de aceea trebuie respectate de către agricultori „conacele” (prânzurile) și succesiunea semănturilor” [15 p. 49, nota 24]. Recunoaște că a elaborat capitolul în baza publicațiilor din domeniu, dar „interesul etnografilor s-a îndreptat arareori către aceste aspecte ale vieții tradiționale” [15 p. 48]. Constatarea poate fi un îndemn la investigații de teren, pentru a completa domeniul reprezentărilor populare despre pământ, în măsura în care se mai păstrează în memoria colectivă. Ținând cont de problemele ecologice acute, de secetele frecvente, credem că avem șanse să descoperim noi mărturii ale conștiinței că pământul suferă asemeni omului. Probabil, vom regăsi foarte puțin sau chiar nimic din ceea ce Elena Niculiță-Voronca a cules în Bucovina mai bine de un secol în urmă. Însă folclorista a salvat astfel de la uitare „un material de spiritualitate eternă și universală” (L. Berdan) [1 p. 16]. Lectura cărții sale constituie astăzi un îndemn la reflecție, la reevaluare a comportamentului nostru în raport cu pământul care ne ține și ne hrănește.

Referințe bibliografice

1. NICULIȚĂ-VORONCA, E. *Datinele și credințele poporului român adunate și așezate în ordine mitologică*. Vol. 1. Iași: Polirom, 1998. ISBN 973-683-067-5.
2. NICULIȚĂ-VORONCA, E. *Datinele și credințele poporului român adunate și așezate în ordine mitologică*. Vol. 2. Iași: Polirom, 1998. ISBN 973-683-126-4.
3. BRILL, T. *Tipologia legendei populare românești*. Vol. I. Legenda etiologică. București: Saeculum, 2005. ISBN 973-642-078-7.
4. MIHAIU, I.D. Răscumpărarea. In: *Ion Creangă: Revistă de limbă, literatură și artă populară*. 1915, nr. 4, pp. 112–114.
5. *Legende populare românești*, I. Ediție critică și studiu introductiv de T. Brill. București: Minerva, 1981.
6. PAMFILE, T. *Mitologia poporului român*. București: Vestala, 2006. ISBN 973-120-011-8.
7. CIAUȘANU, Gh.F. *Superstițiile poporului român în asemănare cu ale altor popoare vechi și noi*. București: Saeculum I.O., 2005. ISBN 973-9399-26-6.
8. PAPADIMA, O. *O viziune românească a lumii: Studiu de folclor*. București: Saeculum I.O., 2009. ISBN 978-973-642-220-1.
9. ELIADE, M. *Tratat de istorie a religiilor*. Ed. a 4-a. București: Humanitas, 2008. ISBN 978-973-50-2005-7.
10. VULCĂNESCU, R. *Mitologie română*. București: Editura Academiei RSR, 1987.
11. ISPAS, S. Motivul „chinul plantelor” în folclorul românesc. In: *Revista de etnografie și folclor*. 1984, t. 29, nr. 2, pp. 119–130.
12. BUZILĂ, V. *Pâinea: aliment și simbol. Experiența sacralului*. Chișinău: Știința, 1999. ISBN 9975-67-134-9.
13. REPCIUC, I. Elemente de rit agrar în descântecul românesc. In: *Anuarul Muzeului Etnografic al Moldovei*. 2011, vol. XI, pp. 195–220. ISSN 1583-6819.
14. *Patrimoniul cultural imaterial din România: Repertoriu*. Vol. 1. București: CIMEC – Institutul de Memorie Culturală, 2009. ISBN 978-973-7930-23-1.
15. *Patrimoniul cultural imaterial din România: Repertoriu*. Vol. 2 A. București: Editura Etnologică, 2014. ISBN 978-973-8920-74-3.

**IDENTITATE NAȚIONALĂ PRIN CULTURĂ
ÎN REVISTA ÎNSEMNĂRI IEȘENE. STUDIU DE CAZ****NATIONAL IDENTITY THROUGH CULTURE IN THE
ÎNSEMNĂRI IEȘENE [NOTES FROM JASSY] MAGAZINE. A CASE STUDY****IULIAN CĂTĂLIN DĂNILĂ¹,**doctor, lector universitar,
Universitatea Apollonia din Iași, România<https://orcid.org/0009-0000-8666-0242>

CZU 070(498):39(=135.1)(478+498)

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2023.1.18>

Încă de la prima apariție din 1 ianuarie 1936, revista „Însemnări ieșene” (1936-1940) a reliefat orientarea „unei grupări de intelectuali” care și-a propus să continue tradiția cercurilor literare, culturale și științifice din Moldova, axându-se pe o serie de idei referitoare la „specificul național”, „limba populară”, „unificarea culturală”. Revista a polarizat în jurul ei, timp de aproape cinci ani, intelectualitatea din toată Moldova și a avut un intens program de popularizare a culturii românești prin organizarea unor conferințe itinerante la Iași, Tighina, Chișinău, Soroca și Bălți.

Prin esența sa spirituală românească, numărul din 1 septembrie 1940 al revistei „Însemnări ieșene” dedicat Basarabiei și Bucovinei a rămas remarcabil. Lucrarea de față prezintă importanța acestui număr special al revistei, care tratează o serie de subiecte reprezentative prin titlurile articolelor, cum ar fi: „Basarabia până la 1812”, „Viața românească în Basarabia (1812-1918)”, „Mărturii moldovenești la Nistru”, „Basarabia – provincie istorică rusească?”, „Universitatea din Cernăuți”, „A doua pierdere a Bucovinei și Basarabiei”, „Iar vremuri de bejanie”, „Și totuși, nu deznădăjduim!” și multe altele. Acest număr singular a fost ilustrat cu numeroase imagini din Basarabia și nordul Bucovinei și, de asemenea, cu portrete ale unor personalități culturale născute pe pământul românesc dintre Prut și Nistru, toate acestea având rolul de a argumenta și sublinia identitatea națională a românilor prin cultură.

Cuvinte-cheie: revista „Însemnări ieșene”, identitate națională, cultură, Basarabia, Bucovina, spiritualitate românească

Since its first issue, of January 1, 1936, the „Însemnări ieșene” [„Notes from Jassy”] Magazine (1936-1940) has emphasized the orientation of „a group of intellectuals” that aimed to continue the tradition of the literary, cultural and scientific circles from Moldavia, with a focus on a series of ideas related to „national specificity”, „popular language”, „cultural unification”. For almost five years, the magazine polarized intellectuals from all over Moldavia and had an intense program of dissemination of the Romanian culture through the organization of itinerant conferences in the cities of Jassy, Tighina, Kishinev, Soroca and Balti.

The September 1, 1940 issue of the magazine was dedicated to Bessarabia and Bukovina and was remarkable for its spiritual Romanian essence. The present paper dwells on the importance of this special issue of the magazine, which deals with a number of representative topics announced by the article titles such as: „Basarabia până la 1812” [„Bessarabia until 1812”], „Viața românească în Basarabia (1812-1918)” [„Romanian Life in Bessarabia (1812-1918)”], „Mărturii moldovenești la Nistru” [„Moldavian Testimonies on the Dniester River”], „Basarabia – provincie istorică rusească?” [„Bessarabia–Russian Historical Province?”], „Universitatea din Cernăuți” [„The University of Chernivtsi”], „A doua pierdere a Bucovinei și Basarabiei” [„The Second Loss of Bukovina and Bessarabia”], „Iar vremuri de bejanie”, [„New Times of Turmoil”], „Și totuși, nu deznădăjduim!” [„And Yet, We Do Not Despair!”] and many more. This unique issue was illustrated with numerous images from Bessarabia and Northern Bukovina, as well as with portraits of cultural personalities born in the Romanian land between the Prut and Dniester rivers, all meant to discuss and emphasize the national identity of Romanians through culture.

Keywords: „Însemnări ieșene” [„Notes from Jassy”] Magazine, national identity, culture, Bessarabia, Bukovina, Romanian spirituality

1 E-mail: iuliancatalind@yahoo.com

Introducere

La începutul deceniului al patrulea al secolului XX, renumita revistă *Viața românească* își transferă activitatea la București. Astfel, Iașul pierde o publicație culturală de prestigiu național. De aceea, apariția noii reviste *Însemnări ieșene* la 1 ianuarie 1936 a constituit o reînscrisoare a vieții intelectuale și artistice ieșene în circuitul presei culturale naționale interbelice, mai ales prin ecurile puternice pe care această publicație le-a avut în cultura românească.

Revista *Însemnări ieșene* (1 ianuarie 1936 – 1 octombrie 1940) a apărut inițial bilunar, apoi lunar sub conducerea unor mari personalități ale literaturii și științei românești: Mihail Sadoveanu, George Topârceanu, Mihai Codreanu și Gr. T. Popa. Prima serie a publicației a avut un profil tematic variat, fiind o revistă culturală de idei generale, în paginile căreia puteau fi citite articole și studii pe teme diverse, eseuri critice, literatură, cronicile literare, muzicale, teatrale, științifice, recenzii. Programul de principii al revistei sublinia direcția culturală asumată de fondatorii *Însemnărilor ieșene* și anume misiunea de a publica acele „chestiuni literare și științifice cu o altă conduită decât aceea pe care au urmat-o marile publicații apărute în acest cadru cultural”, pentru a restitui polemicii „decenta și prestigiul intelectual” [1 p. 1]. Pe lângă cultivarea limbii române în mișcarea literară contemporană, cu scopul de a determina o „scară a valorilor” intelectuale, articolele revistei se raportau și la realitățile și schimbările din viața politică și socială românească. Printre numeroșii colaboratori ai revistei s-au numărat: Ionel Teodoreanu, Mihai Codreanu, George Lesnea, Demostene Botez, Otilia Cazimir, Magda Isanos, Alexandru Piru, Nicolae Țatomir, Ștefan Procopiu, Gheorghe Ivănescu și multe alte personalități ale culturii și vieții academice românești.

Revista s-a bucurat de interesul cititorilor datorită politicii editoriale, valorii personalităților care au colaborat la editarea ei, direcțiilor intelectuale promovate și a marcat în mod evident viața culturală ieșeană și românească de la sfârșitul deceniului al patrulea al secolului XX. De aceea, *Însemnări ieșene* constituie un document de o bogăție considerabilă ce a avut un rol important atât în spațiul academic și cultural ieșean cât și în evoluția societății interbelice românești.

Prin esența sa spirituală românească, numărul din 1 septembrie 1940 al revistei *Însemnări ieșene* dedicat Basarabiei și Bucovinei a rămas remarcabil. Lucrarea de față prezintă importanța acestui număr special al revistei, care tratează o serie de subiecte reprezentative prin titlurile articolelor, cum ar fi: *Basarabia până la 1812*, *Viața românească în Basarabia (1812-1918)*, *Mărturii moldovenești la Nistru*, *Basarabia – provincie istorică rusească?*, *Universitatea din Cernăuți*, *A doua pierdere a Bucovinei și Basarabiei*, *Iar vremuri de bejanie*, *Și totuși, nu deznădăjduim!* și multe altele. Acest număr singular a fost ilustrat cu numeroase imagini din Basarabia și nordul Bucovinei și, de asemenea, cu portrete ale unor personalități culturale născute pe pământul românesc dintre Prut și Nistru, toate acestea având rolul de a argumenta și sublinia identitatea națională a românilor prin apelul la memoria socială și prin cultură.

Despre identitatea națională

În general, identitatea națională se referă la acel sentiment de apartenență derivat din naționalitate, adică preferința unui grup de oameni de a coopera, vorbi și construi legături sociale între ei decât cu alte persoane din afara grupului. Recunoașterea în cadrul acestui grup semnifică a avea o identitate „națională”. Crearea unor grupuri din ce în ce mai mari care s-au recunoscut într-o singură identitate națională a favorizat fondarea unor națiuni europene în secolul XIX și la începutul secolului XX.

Acum patruzeci de ani, în 1983, Benedict Anderson publica lucrarea *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* [Comunități imaginate: reflecții asupra originii și răspândirii naționalismului], ce tratează geneza și dezvoltarea sentimentului național în diferite epoci și în diferite zone geografice din lume. Prin cartea sa de anvergură globală în mare parte din sfera și metodologia disciplinei istoriei și a științelor sociale, Anderson formulează o teorie care explică în mare parte cum s-a construit lumea modernă, modul în care limbajul și prăbușirea absolutismului religios

au creat naționalismul. De aceea lucrarea a avut o influență considerabilă asupra științelor sociale, fiind una dintre cele mai citite cărți din lume despre naționalism.

Viziunea pe care o propune nu este poate completă, dar, cu siguranță, în cazul lucrării noastre, este foarte utilă pentru că poate fundamenta teoretic demersul propus de studiul de caz. Anderson a introdus conceptul de „comunitate imaginată” ca un descriptor al unui grup social – în special, o națiune – și de atunci termenul a intrat în uzul standard în nenumărate domenii ale științelor politice și sociale. Autorul lucrării *Imagined Communities* [*Comunități imaginate*] definește națiunea ca „o comunitate politică imaginată – imaginată ca fiind atât inerent limitată cât și suverană (...). Este imaginată, pentru că până și membrii celei mai mici națiuni nu-i vor cunoaște vreodată pe cei mai mulți dintre conaționali lor, nu-i vor întâlni și nici măcar nu vor auzi de ei; cu toate acestea, în mintea fiecăruia va exista imaginea comuniunii lor” [2 p. 6]. El continuă prezentând naționalismul și identitatea națională ca pe o forță pozitivă: „Națiunea este imaginată ca fiind limitată, deoarece chiar și cea mai mare dintre ele, cuprinzând poate un miliard de ființe umane vii, are granițe finite, chiar dacă elastice, dincolo de care se află alte națiuni. Nicio națiune nu se imaginează ca fiind congruentă cu omenirea. Națiunea este imaginată ca suverană, pentru că s-a născut într-o epocă în care Iluminismul și Revoluția distrugau legitimitatea statului dinastico-ierarhic, justificat prin raportare la divinitate. În cele din urmă, este imaginată ca o comunitate deoarece, indiferent de inegalitatea și exploatarea care pot apărea într-o țară, națiunea este întotdeauna concepută ca o profundă camaraderie orizontală (membrii constituenți sunt egali)” [2 p. 7].

În opinia lui Benedict Anderson, naționalismul este o forță îndreptată spre bine și suntem în mare măsură de acord cu această idee, dar mai ales cu ideea că la baza identității naționale stă limba maternă: „Cum este ochiul pentru cine care iubește – acel ochi anume, obișnuit cu care el sau ea se naște – tot așa este limba pentru patriot – indiferent ce limbă a făcut istoria să-i fie limba maternă. Prin acea limbă, cu care se întâlnește la genunchiul mamei și de care se desparte doar în mormânt, el reîntregește trecutul, imaginează camaraderiile și visează viitorul” [2 p. 154].

În definiția dată națiunii drept „comunitate imaginată”, antropologul și sociologul menționat remarcă un lucru foarte important, mai ales în zilele de astăzi, faptul că naționalismul nu este legat de rasism: „Adevărul este că naționalismul gândește în termeni de destine istorice, în timp ce rasismul visează la contaminări eterne, transmise de la originile timpului printr-o succesiune nesfârșită de populații dezgustătoare: în afara istoriei... Visele rasismului își au de fapt originea în ideologiile de clasă, mai degrabă decât în cele ale națiunii: mai ales în pretențiile de divinitate ale conducătorilor și de sânge „albastru” sau „alb” și „rasă-pură” ale aristocrației” [2 p. 149].

Benedict Anderson subliniază faptul că este important să ne gândim la comunitatea națională într-o cheie istorică. De aceea face o genealogie a comunităților imaginate, ordonând în mod dia-cronic elementele care au dus la răspândirea naționalismului. Potrivit lui Anderson, comunitățile au început să se gândească la identitate națională atunci când presa a luat avânt în Europa. La începutul secolului al XIX-lea redactarea ziarelor și a textelor literare a plasat cititorii dintr-un spațiu geografic într-o comunitate socială, politică și culturală prin intermediul limbii naționale.

Răspândirea naționalismului în Europa vine după ce acesta a izbucnit în America și corespunde unui naționalism de tip lingvistic, născut în mijlocul agitațiilor politice, culturale și ideologice care însoțesc apariția și răspândirea limbilor naționale. Secolul al XIX-lea a reprezentat o perioadă de mari transformări în toate domeniile vieții economice, sociale, politice, științifice și culturale. Acest secol este denumit generic și secolul naționalităților/națiunilor și este caracterizat prin afirmarea dreptului popoarelor la propria libertate, ceea ce a dus la crearea statelor naționale. De altfel, această perioadă plină de mari transformări își are premisele în Revoluția Franceză de la 1789 și se încheie în 1920, odată cu semnarea tratatelor de pace de după Primul Război Mondial.

În Țările Române, ca de altfel și în Europa, secolul naționalităților a fost secolul gramaticienilor și lexicografilor, al filologilor, folcloriștilor și publiciștilor care și-au revărsat producția culturală într-o

piață editorială în care, cu cât se consumau mai mult produse culturale scrise în limba română, cu atât mai mult se percepea la nivel cultural, social și politic o comunitate națională.

Identitatea națională prin cultură în revista *Însemnări ieșene*. Studiu de caz

Programul revistei, publicat în numărul 1 din 1 ianuarie 1936, informa publicul că revista se constituie în jurul „unei grupări de intelectuali” orientate după tradițiile cercurilor literare și științifice din Moldova: „O nouă publicație nu poate avea, în ceea ce privește chestiunile literare, o altă conduită decât aceea pe care au urmat-o marile publicații apărute până acum în acest centru cultural” [1 p. 1]. Sunt enunțate apoi o serie de idei programatice cu referire la „specificul național” și „limba populară”, „unificarea culturală”.

În spiritul revistei *Dacia literară*, apărută în 1840 la Iași sub redacția lui Mihail Kogălniceanu, la sfârșitul deceniului al patrulea din secolul trecut se va pune în practică ideea de „unificare culturală” prin organizarea unor conferințe itinerante. De exemplu, profesorul și lingvistul August Scriban (1872-1950), autor al *Dicționarului limbii românești* publicat la Iași în 1939 și remarcabil prin contribuția valoroasă în domeniul etimologiei, a susținut conferința *Influența limbii rusești asupra celei românești* la Iași, în Aula Universității (duminică, 10 octombrie 1937), la Tighina, în sala Fundației (sâmbătă, 19 februarie 1938), la Chișinău în sala Eparhială (duminică, 20 februarie 1938), la Soroca, în sala Corpului didactic (sâmbătă, 12 martie 1938) și la Bălți, în sala Liceului de fete (duminică, 13 martie 1938).

Importanța și valoarea autentică a folclorului muzical românesc, precum și rolul său pentru identitatea națională a românilor, sunt subliniate de profesorul și academicianul Alexandru Zirra (1883-1946), în acei ani director al Institutului de Muzică și Teatru din Cernăuți, prin conferința *Folklorul muzical românesc*, susținută la Iași, în Aula Universității (duminică, 17 octombrie 1937), la Tighina, în sala Fundației (sâmbătă, 26 februarie 1938) și la Chișinău, în sala Eparhială (duminică, 27 februarie 1938).

Un adevărat discurs despre păstrarea identității naționale prin tradiție și cântec popular românesc, oferit auditorului din Basarabia în anul 1938, l-a avut profesorul și academicianul Gavril Galinescu (1883-1960), pentru care cercetarea folclorului a fost o misiune asumată pe tot parcursul vieții, în conferința *Păduri, livezi în cântecul popular românesc*, la Soroca, în sala Corpului didactic (sâmbătă, 26 martie 1938), la Bălți, în sala Liceului de fete (duminică, 27 martie 1938), la Tighina, în sala Fundației (sâmbătă, 2 aprilie 1938) și la Chișinău, în sala Eparhială (duminică, 3 aprilie 1938).

Numărul 9 din 1 septembrie 1940, volumul XV, anul V al revistei *Însemnării ieșene* este un număr de excepție în întreaga istorie a presei românești de-a lungul timpului datorită contribuției la realizarea publicației aduse de personalități marcante din spațiul intelectual ieșean și basarabean, din toate domeniile vieții culturale, cu scopul de a argumenta identitatea națională a românilor din Basarabia prin apelul la istoria, tradiția și cultura comună a oamenilor de pe cele două maluri ale Prutului de-a lungul istoriei zbuciumate și, uneori, nedrepte.

Materialele din acest număr dedicat Basarabiei și Bucovinei, în urma celui de-al doilea rapt al lor în 28 iunie – 3 iulie 1940, după ultimatumul din partea Uniunii Sovietice, au menirea de a prezenta sub formă de document starea de spirit ancorată în realitatea istorică nefastă a românilor basarabeni, bucovineni, moldoveni și de pretutindeni, sentimentul patriotic și solidaritatea națională a unui popor vitregit de soartă.

Astăzi, paginile recitite ale revistei pot constitui o veritabilă mărturisire a acelor timpuri din punct de vedere obiectiv, plecând de la ideea că presa este o arhivă a cotidianului: „Istoria presei este și, mai mult decât o arată sensul, o știință auxiliară a istoriei moderne și contemporane. Arhive ale cotidianului, jurnalele sunt sursa cea mai completă și, în diversitatea lor, sursa cea mai obiectivă a istoriei generale. Martori și actori ai vieții naționale și internaționale, ziarele constituie documente de o bogăție considerabilă, dar dificil de utilizat. Funcției sale principale, care este aceea de a reda

viața jurnalelor și de a preciza rolul pe care acestea l-au jucat în evoluția societății, istoria presei îi adaugă un fel de funcție derivată: cea de a-i ajuta pe istorici în a utiliza documentele oferite de ziare” [3 p. 9].

Vom utiliza aceste arhive ale cotidianului pentru a aduce la lumină în zilele noastre povestea acestor timpuri de bejanie, presărate cu lacrimi, durere și speranță. Revista debutează cu o poezie a poetei Otilia Cazimir (1894-1967), supranumită poeta lucrurilor simple: *Viața noastră cea de toate zilele...*, și continuă cu poemul *Eternul spirit* al scriitorului Nicolae Țațomir (1914-1996).

În același registru liric putem citi o descriere aparținând scriitorului Mihail Sadoveanu (1880-1961) a localității Frumoasa (mănăstirea Frumoasa din raionul Călărași de astăzi), în care deja intrăm în tematica acestui număr. Fragmentul se intitulează *Frumoasa* și face parte din volumul *Drumuri basarabene* publicat la București în anul 1926, în care scriitorul descrie spațiul basarabean din perspectiva spiritualității românești: „Ca și în alte părți, și mai mult decât aiurea, găseam la Frumoasa sufletul curat al țării. Îl găseam neîntinat, moldovenesc ca la 1812, armonizat cu acel peisaj unic așa de distinct, așa de pătrunzător, plin de durerile și amintirile trecutului. Cel ce se simte al Moldovei e ca un arbore care sughe seva pământului și lumina soarelui. Aveam și la Frumoasa senzația că făceam parte și eu, ca și oamenii, ca și tot ce mă înconjură, din natură, din lumină, din pământul morților, către care mă voi întoarce...” [4 p. 394].

Partea literară a publicației mai cuprinde câteva producții literare, înainte de a ajunge la unul din articolele de fond ale acestui număr redactat de Gr. T. Popa: *Toate trec în lumea asta: chiar și nenorocirile*. Medicul și profesorul universitar Grigore T. Popa (1892-1948) a fost fondatorul și sufletul revistei ieșene, iar articolele sale sunt și astăzi de o mare valoare jurnalistică și documentară. Cel la care ne referim poate fi descris ca o radiografie a unei stări de spirit naționale într-o viziune pertinentă a unui fin observator al vieții sociale, politice și culturale românești: „Din șirul acestor violențe, pe care cel de al Doilea Război Mondial le-a stârnit, face parte și redezlipirea Basarabiei și a Bucovinei de nord de la Patria-mamă. Pentru cine reflectează, departe de sunetul armelor, dreptatea noastră este luminoasă. Nimeni nu va nega că în Basarabia enorma majoritate a populației este românească. Nimeni nu va putea șterge istoria cu buretele, istorie care arată că Bucovina și Basarabia au fost, au fost până la răpire, părți din Moldova.

Și, cu toate acestea, am fost siliți, prin amenințare, să părăsim aceste provincii, deși sunt ale noastre. Însă noi nu le-am părăsit: am plecat numai. Timpul curge și schimbă toate. Ce-a fost ieri plecare este mâine revenire și suferința de azi poate fi bucuria de mâine. În vremea tristeții de azi trebuie să ne amintim câteva lucruri: 1) basarabeni și cu moldovenii sunt una și ca limbă, și ca obiceiuri, și ca credință, iar această unitate nu poate fi distrusă, pentru că ea este operă a timpului; 2) amărăciunile care au fost și sunt între basarabeni de diferite credințe politice vor dispărea cu totul azi, în fața primejdiei de cotropire și grija păstrării ființei neamului va ieși singură la suprafață, pe deasupra celorlalte griji; 3) nu trebuie să pierdem nădejdea în puterea dreptății care cu timpul va înfrânge și tancurile, și avioanele de bombardament, pentru că va învinge chiar mintea celor ce-au pornit spre silnicie; 4) pe deasupra granițelor și pe deasupra opreliștilor inimile noastre, ca și gândurile noastre, se vor înțelege mereu peste tot unde este românime; 5) retragerea soldaților români din Basarabia nu înseamnă o părăsire a provinciei și o împăcare cu destinul crud, ci numai exprimarea unei dorințe de a nu se vărsa sânge; 6) va veni vremea unei reafirmări a voinței de a fi români a celor din teritoriile ocupate și această reafirmare de nimic nu va putea fi împiedicată” [5 p. 408].

Articolul lui Gr. T. Popa, intelectual de o vastă cultură și cu o verticalitate remarcabilă, se încheie cu un apel la curaj și speranță, o trimitere la energiile sufletești ale poporului român care trebuie să rămână puternice: „Vremea silniciei și a nedreptății va trebui să treacă odată, pentru că ea nu este firească și nu ajută progresul. De aceea nu pierdem curajul și nu îndemnăm pe nimeni să plângă. Noi îndemnăm, din contra, pe ai noștri să-și stârnească energiile sufletești până la maximum lor de manifestare și îi îndemnăm să sporească interesul lor pentru nația românească mai mult decât a fost

el sporit vreodată. Ziua reparației va veni și pentru acea zi să ne pregătim chiar de pe acum. Toate trec în lumea asta: chiar și nenorocirile” [5 p. 409].

Istoricul Theodor Holban (1904, comuna Coșcodeni, Republica Moldova – 1990), cu doctoratul susținut la Varșovia în filologie și istorie, ne oferă o descriere a nordului și sudului Basarabiei în articolul său *Basarabia până la 1812*, în care notează: „Basarabia este provincia cea mai de răsărit a României. Până la 1812, numai partea de sud, adică Bugeacul, purta numele de Basarabia, restul făcea parte integrantă din Moldova” [6 p. 410].

Continuând ideea de a întări adevărul istoric prin trimiterea cititorului la faptele istoriei Moldovei, profesorul universitar Ion Anastasiu în articolul *În fața adevărului istoric* conchide: „După atâtea veacuri de viață și stăpânire moldovenească, diplomația franco-turco-rusă răpește în 1774 Bucovina și în 1812 Basarabia, pe temeiul dreptului celui mai tare. Jertfa celor 800.000 români în războiul de întregire a neamului răvășit de soartă, a adunat iarăși la un loc și pământul Moldovei, bineînțeles că nu cu buna voință răpitorilor, dar prin voința lui Dumnezeu, a armatei și a dreptului. Acum, după un sfert de veac de bucurie, veni portul zăbranicului. Gândul la Dumnezeu și speranța în brațul nostru, să ne fie lozinca și va fi iarăși bine și soarele moldovenesc iar la răsărit” [7 p. 423].

Dimitrie Iov (1888-1959), un cărturar cu o amplă activitate publicistică la Iași și în Basarabia de care s-a atașat profund, îndrăgostit fiind de orașul Soroca, tratează în *Mărturii moldovenești la Nistru* vechimea românilor dintre Prut și Nistru și descrie plastic esența spiritualității românești prin păstrarea graiului străbun: „În colindul Basarabiei la fiecare pas întâlnim mărturii de vechimea neamului românesc între Prut și Nistru. Cetățile de-a lungul fluviului, troițele bătrâne de sute de ani, bisericile ctitorite în vremuri, fântânile cu anii săpați în colacul de piatră, mănăstirile tănuite în inimă de codri, dovedesc că poporul român a stăpânit acest ținut, că și-a lăcrămat sângele pentru apărarea lui, c-a fost fărâma scumpă din trupul sfânt al Moldovei. Malul Prutului de la Bucovina până la Reni îmbrățișează așezări moldovenești pe văi și dealuri, între livezi și podgorii, în oaze de raiuri unde a răsunat și unde de-a pururea va dăinui graiul strămoșesc (...). Aici la Nistru s-au statornicit cei mai viteji ostași ai Moldovei. Străbunii neamului, dăruiți de voievozi cu întinse moșii, după biruințe în lupte, au apărut hotarul țării și au păstrat graiul, datinile și credința nației. Cea mai puternică mărturie de românism sunt satele moldovenești care de sute și sute de ani hotărnicesc țara. Vechimea lor arată și întărește drepturile noastre asupra Basarabiei” [8 p. 424].

Asistent universitar la Facultatea de Drept a Universității din Iași, Dimitrie Gherasim se referă întru-un amplu material *La a doua răpire a Moldovei de Nord*, în care evenimentele istorice sunt redată pe baza documentelor, atât din punct de vedere diacronic cât și sincron, pentru ca cititorul din luna septembrie a anului 1940 să poată discerne adevărul istoric în ceea ce privește apariția, dezvoltarea și afirmarea identității naționale, începând cu secolul al XVIII-lea și până în acel moment în Bucovina. Vom reda doar începutul articolului: „Dintre toate ținuturile locuite de români, poate nu există un colț mai frumos decât Moldova de sus – pe care Austriecii au numit-o Bucovina – și mai plin de urme doveditoare ale gloriei trecutului moldovenesc, de la Bogdan descălecătorul, care se odihnește în ctoria lui de la Rădăuți, până la Ștefan, care doarme la Putna și a cărui cetate mai stă de strajă și astăzi la Suceava. Dar pe cât de frumos este acest colț de țară, pe atât de râvnit a fost el totdeauna de neamurile înconjurătoare, căci acest petic de pământ s-a găsit așezat – ca și Basarabia – la încrucișarea unor interese imperialiste, care veneau fie de la Răsărit, fie de la Apus” [9 p. 427].

Concludentă în demersul nostru științific este intervenția în paginile revistei a unui promotor al culturii și spiritualității românești născut în Basarabia, Paul Mihailovici (1905, Cornova, județul Orhei – 1994, București), prin articolul *Tipăriturile românești în Basarabia*. Preot și cercetător în domeniul istoriei, autorul prezintă cele mai evidente dovezi de ale identității naționale prin cultură, referindu-se la „mărturiile neclintite ale tipăriturilor românești” de la 1812 până la Marea Unire: „În zilele de amare prefaceri, când trupul vechii Moldove s-a rupt iarăși, e bine să privim la trecutul cultural al Basarabiei. Printre cele mai evidente dovezi de românitatea acestei provincii, stau mărturiile

neclintite ale tipăriturilor românești de la 1812 până la anul unirii. Statul, Biserica, Administrația, s-au adresat poporului moldovenesc în limba sa. Începând cu Bucoavna (1814), continuând cu Liturghia (1815), toate dispozițiile administrative și bisericești se tipăreau în limba moldovenească. Înființarea celei dintâi tipografii moldovenești se datorează Mitropolitului Gavriil Bănulescu, care tipărește Bucoavne, Liturghii, Minei de obște, Psaltire, Molebnice, Foi de proscomidii, etc. La S. Petersburg se tipărește Noul Testament (1817) și Biblia (1819). Foile volante cuprinzând Manifestele Țarului, Ucazuri, Așezământul Oblastei Basarabiei (1818), Așezământul pentru țărani, se tipăreau în aceeași tipografie exarhială” [10 p. 452].

Legăturile sincretice dintre religie și cultură în spațiul basarabean aflat sub ocupație țaristă sunt relevate în acest articol despre tipăriturile românești din Basarabia, autorul menționând două epoci: „*Epoca decăderii* tipăriturilor românești cuprinde perioada de timp de la 1870-1905, caracterizată prin închiderea tipografiei duhovnicești și prin spiritul autocrat al țarului Alexandru al III-lea, care prin ober-procurorul sinodal Pobedonostev se va impune în fața tipăriturilor românești. Totuși, nu va fi un an, în care să nu apară măcar o foaie românească. În acest timp vor avea povețe împotriva bolilor la oameni și vite, sfaturi agricole și viticole” (...) și „*Epoca renașterii tipăriturilor românești* începe cu anul 1905 își continuă până la anul unirii. În această perioadă apar ziare românești: *Basarabia*, *Glasul Basarabiei*, *Moldovanul*, *Cuvântul Moldovenesc*; revistele: *Luminătorul*, *Cuvântul Moldovenesc* și se întemeiază biblioteci pe lângă ziare” [10 p. 453].

Paul Mihailovici a contribuit, prin activitatea sa de-a lungul vieții, la promovarea unui imens material documentar referitor la istoria românilor de pretutindeni, de aceea și în materialul menționat acesta clasifică tipăriturile românești, le inventariază și, mai ales, ajunge la concluzia că prin ele s-a conservat limba românească și ideea de unitate și identitate națională: „După conținut, tipăriturile se împart în: 1) Cărți de cult bisericesc; 2) Literatură didactică; 3) Scrieri politice; 4) Manifeste și Ucazuri; 5) Dicționare; 6) File de metrice; 7) Cărți populare; 8) Scrieri juridice. Numărul total al tipăriturilor este cam de 2500 împreună cu foile volante (...). Prin faptul că aceste tipărituri erau cu conținut mai mult bisericesc, prin ele s-a păstrat graiul curat fără neologisme. Prin circulația lor între toate ramurile românești, s-a ajuns la ideea de unitate românească. Cât de dureros apare acum faptul că nu s-a colecționat în țară acest tezaur spiritual al românilor din Basarabia!” [10 p. 454].

Mai menționăm câteva titluri ale materialelor din revista *Însemnări ieșene* din acest număr singular, fără a mai intra în amănunte: Ilie Minea – 4 iulie 1940: *zi de doliu. A doua pierdere a Bucovinei și Basarabiei*, Nichita Smochină – *Basarabia – provincie istorică rusească?*, Emil Diaconescu – *Atitudinea Rusiei Țariste față de Moldova*, C.G. Bedreag – *Universitatea din Cernăuți (1875-1920; 1923-1940)*, Pan Halipa – *Iar vremuri de bejanie*, Aurel Moraru – *Și totuși, nu deznădăjduim!* și altele. Totuși, consemnăm două ultime articole ale acestui studiu de caz despre identitatea națională prin cultură și cu oameni de cultură.

Primul face un apel la istorie și conștiința națională – *Despre Basarabia* – și aparține unuia dintre reprezentanții de frunte ai generației Marii Uniri de la 1918 și președinte al primului Sfat al Țării – Parlamentul Basarabiei, Ion Inculeț (1884, Rezeni, județul Lăpușna, 1940): „În viața unui popor, ca și în viața unui om, se întâmplă bucurii și dureri, lovituri ale soartei și izbânzi ale luptei. Principalul este în succese să nu culci pe lauri, iar în nenorociri să nu-ți pierzi curajul și încrederea. Poporul român din Basarabia a avut și ei în decursul istoriei sale zile negre, care au durat peste un secol, și zile senine care au durat prea puțin. Zilele senine pentru moldovenii din Basarabia au însemnat și înseamnă a trăi în sânul Întregului Neam Românesc” [11 p. 441].

Al doilea material, aparținând lui G. Dimitriu și intitulat *Viața românească în Basarabia (1812-1918)*, este un articol științific bine documentat, cu numeroase note de subsol, din care redăm doar sfârșitul ca o concluzie parțială a studiului de caz: „Dacă trebuie îndreptate spre frații basarabeni, loviți pe neașteptate și pe nedrept, dezlipindu-se de la trupul țării un teritoriu, ce ne este scump și drag – să se știe că dreptul nostru numai prin românismul venit din adâncul vremurilor și

crescut în sufletul poporului, s-a statornicit. Și apoi, prin limbă, țărănimea basarabeană și-a păstrat bogăția sufletească precum și acea nemărginită voință, care i-au dat putere să reziste timp de două mii de ani” [12 p. 466].

În încheiere, subliniem faptul că acest număr al revistei a fost ilustrat cu numeroase imagini din Basarabia și nordul Bucovinei și, de asemenea, cu portrete ale unor personalități culturale născute pe pământul românesc dintre Prut și Nistru (Mitropolitul Iosif Naniescu, Bogdan Petriceicu Hașdeu, Alecu Russo, Constantin Stamati, Constantin Stere, preotul Alexei Mateevici, compozitorul Gavril Musicescu, între alții), toate acestea având rolul de a argumenta și sublinia identitatea națională prin cultura și civilizația românească.

Concluzii

Încă de la prima apariție din 1 ianuarie 1936, revista *Însemnări ieșene* (1936-1940) a reliefat orientarea „unei grupări de intelectuali” care și-a propus să continue tradiția cercurilor literare, culturale și științifice din Moldova, axându-se pe o serie de idei referitoare la „specificul național”, „limba populară”, „unificarea culturală”. Revista a polarizat în jurul ei, timp de aproape cinci ani, intelectualitatea din toată Moldova și a avut un intens program de popularizare a culturii românești prin organizarea unor conferințe itinerante la Iași, Tighina, Chișinău, Soroca și Bălți.

Benedict Anderson, în cuprinsul cărții sale *Imagined Communities [Comunități imaginate]*, afirma că limba joacă un rol-cheie în identitatea națională și naționalism, iar în articolele revistei *Însemnări ieșene* regăsim întocmai ideea de identitate și spiritualitate românească de-a lungul secolelor prin cultură, credință, limbă și datini. Prin realizarea studiului de caz al acestui număr memorabil din 1 septembrie 1940 al revistei, unic în istoria presei și culturii românești, putem afirma că edificarea, continuitatea și întărirea identității unei națiuni are loc nu numai prin procese politice și economice, ci și în contexte culturale și simbolice potențatoare.

Prin contribuția adusă la publicarea articolelor dedicate Basarabiei și Bucovinei, prestigioșii oameni de cultură ieșeni și basarabeni ocupă un loc de frunte în galeria personalităților neamului românesc care au luptat „cu condeiu” pentru dănuirea națiunii române. Revista *Însemnări ieșene* instituie un reper canonic în renașterea și dezvoltarea socială și culturală a Iașului din România interbelică, dar și o emblemă a identității naționale prin cultură și spiritualitate românească.

Referințe bibliografice

1. *Însemnări ieșene*. 1936, nr. 1.
2. ANDERSON, B. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso Books, 1983. ISBN 0860910598 (tr. n.).
3. ALBERT, P. *Istoria presei*. Iași: Institutul European, 2002. ISBN 973-611-130-X.
4. SADOVEANU, M. Frumoasa. In: *Însemnări ieșene*. 1940, 1 sept., anul V, vol. XV, nr. 9, pp. 392–394.
5. POPA, Gr.T. Toate trec în lumea asta: chiar și nenorocirile. In: *Însemnări ieșene*. 1940, 1 sept., anul V, vol. XV, nr. 9, pp. 407–409.
6. HOLBAN, T. Basarabia până la 1812. In: *Însemnări ieșene*. 1940, 1 sept., anul V, vol. XV, nr. 9, pp. 410–416.
7. ANASTASIU, I. În fața adevărului istoric. In: *Însemnări ieșene*. 1940, 1 sept., anul V, vol. XV, nr. 9, pp. 417–423.
8. IOV, D. Mărturii moldovenești la Nistru. In: *Însemnări ieșene*. 1940, 1 sept., anul V, vol. XV, nr. 9, pp. 424–426.
9. GHERASIM, D. La a doua răpire a Moldovei de Nord. In: *Însemnări ieșene*. 1940, 1 sept., anul V, vol. XV, nr. 9, pp. 427–440.
10. MIHAILOVICI, P. Tipăriturile românești în Basarabia. In: *Însemnări ieșene*. 1940, 1 sept., anul V, vol. XV, nr. 9, pp. 452–454.
11. INCULEȚ, I. Despre Basarabia. In: *Însemnări ieșene*. 1940, 1 sept., anul V, vol. XV, nr. 9, pp. 441–442.
12. DIMITRIU, G. Viața românească în Basarabia 1812-1918. In: *Însemnări ieșene*. 1940, 1 sept., anul V, vol. XV, nr. 9, pp. 455–466.

**THE METHODOLOGY OF CULTURAL STUDIES:
NOMADOLOGY AND THE NON-LINEAR BENG OF MAN****METODOLOGIA STUDIILOR CULTURALE: NOMADOLOGIE ȘI FIINȚA
NELINEARĂ A OMULUI****TETIANA UVAROVA¹,**

PhD in Arts, lecturer,

International Humanitarian University, Odessa, Ukraine

<https://orcid.org/0000-0003-2628-7399>**OKSANA GOSTEVA²,**

postgraduate student,

International Humanitarian University, Odessa, Ukraine

<https://orcid.org/0009-0004-1048-0391>**SVITLANA POHASIY³,**

postgraduate student,

International Humanitarian University, Odessa, Ukraine

<https://orcid.org/0000-0001-8419-4399>

CZU 130.2

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2023.1.19>

This article updates the problem of cultural studies as a specific field of humanitarian knowledge. It has been stated that, with a certain similarity in the understanding of the ontology of culture (and in relation to the general boundaries of the problem field of humanitarian knowledge), the knowledge about various aspects of the cultural life of man and society is separated by the existing boundaries of the scientific competence of various social and human sciences, which contradicts the process of understanding the integrity of the cultural phenomenon itself. Cultural studies, learning culture as a whole, already by virtue of this circumstance cannot be a humanitarian science „among others”. This circumstance complicates the process of self-determination of cultural studies as an independent science (including the reflection of its method). Despite the fact that the emphasis on cultural studies as a specific area of theoretical knowledge is recognized by the Humanities, however, the problem of identifying the scientific method, which is associated with the final legitimization of this field of knowledge of culture, has not been sufficiently convincing yet. It is concluded that the Humanities are in dire need of rigor and improvement of their scientific status. With the exception of the descriptive part in these sciences, everything else remains the opinion of individual authors.

Keywords: nomadology, cultural studies, art, methodology, method, methodology of cultural studies

Acest articol actualizează problema culturologiei ca domeniu specific al cunoașterii umanitare. S-a constatat că, în cazul unei interpretări specifice a noțiunii de cultură ontologică (și în raport cu limitele generale ale câmpului problematic al cunoașterii umanitare), cunoștințele despre diversele aspecte ale vieții culturale a omului și a societății sunt separate prin limitele existente ale competenței științifice a diferitor științe sociale și umane, ceea ce contravine procesului de cunoaștere integră a fenomenului cultural în sine. Reieșind din aceste circumstanțe, culturologia, cunoașterea culturii în general, nu poate fi o știință umanitară „printre alte” științe. Acest lucru complică procesul de autodeterminare a culturologiei ca știință

1 E-mail: uvarovatajiana71@gmail.com

2 E-mail: okvanova@gmail.com

3 E-mail: kidsmoviefest@gmail.com

de sine stătătoare (inclusiv reflectarea sa metodică). În pofida faptului că accentul pus pe culturologie, ca domeniu specific al cunoașterii teoretice, este recunoscut de științele umanitare, problema identificării metodei științifice vizavi de legitimarea finală a acestei zone de cunoaștere culturală nu a beneficiat de suficientă atenție. Se concluzionează că științele umanitare au nevoie stringent de revigorare și îmbunătățire a statutului lor științific. Cu excepția părții introductive, punctele de vedere expuse în contextul acestor științe exprimă opiniile individuale ale autorilor.

Cuvinte-cheie: nomadologie, culturologie, artă, metodologie, metodă, metodologia culturologiei

Introduction

Various means of man and culture studies, those declared as a special humanitarian methodology, have blurred the frames of the traditional scientific interest, have limited significantly the belief in the omnipotence of scientific research. Now everyone is well aware that science is just one of the phenomena of culture, that it has not always been as significant as it has been in the last three centuries, and, perhaps, will not be so significant in the future either. The very fact is challenged of the leadership of science in culture. However, this methodology was noticeably inferior in efficiency to the methodology of natural science. The proposed means of humanitarian knowledge do not meet most of the other requirements that a scientific method must meet. The violation of the requirement of universality caused the most criticism: can experiences be the same for everyone? Do they meet the adequacy requirements? (in any case, in the sense of the divergence of these means?) The means of Humanities, as a rule, have the aim to obtain a negative result: how not to act, what is better not to hope for in the process of scientific research, how to destroy the existing models of reality. For the organization of positive research, it is better to research the relevant discourse. But if Descartes understood „discourse” as logically clear, evidence-based and testable reasoning” [1 c. 417], then in postmodernism it is a description of natural, psychologically and socially justified associative connections in the process of transition from one statement to another. Derrida spoke about the „need to interpret a sentence in the context of another sentence, where the first one takes on a new meaning” [2 c. 57]. However, how can we solve the problem of understanding? In general, the actual „methods” of such interpretation are citation, compilation, collage, well-chosen metaphor. It is interesting in itself, but one cannot make a scientific methodology out of it.

Methodology evolution a special branch of philosophical knowledge

What has culminated the development of methodology as a special field of philosophical knowledge today? Let us summarize some (not final, of course) results of the evolution of methodology in short theses.

We have succeeded to make significant progress in the development of the logic and methodology of scientific research. The use of various general scientific methods has been rationally studied, the methods of obtaining and substantiating knowledge are described, the forms and boundaries of its development have been identified. The criterion of scientific character is formulated and, accordingly, the boundaries of scientific knowledge, in general, are indicated: no statement or system of statements can be considered scientific unless they are fundamentally subject to empirical confirmation (verification) or refutation (falsification).

Attempts a) to identify metaphysics with philosophy in general and b) to replace philosophy with scientific („positive”) methodology, begun by O. Conte [3 c.34], continued by empiriocriticism and logical positivism, and completed with post-positivism, but they have not succeeded. It turned out that the program of empiricism – the complete reduction of all terms and statements of scientific theories to statements about observations (to „elementary” empirical data) – is impossible. Theoretical terms are fundamentally irreducible from science, not to mention the fact that the very difference between theoretical and empirical terms is relative.

The program of rationalism is feasible, including the free promotion of coherent scientific ideas and hypotheses. However, if one accepts the criterion of scientific character, all the statements made are subject to empirical confirmation or refutation. This means that the rationalist program of liberation from metaphysics will meet the same difficulties that the program of empiricism has already faced.

It was not possible to limit the subject of methodology to the study of solely the language of science. The language itself cannot be completely reduced either to mathematics, or to any one logical calculus, or even to their combination. It is not possible to exclude completely the natural language with its polysemy from the language of science. This polysemy is determined, in the terminology of A. Wittgenstein, by „language games” – the real use (pragmatics) of language. The idea of Wittgenstein’s „language games” is better described in his work „Philosophical Investigations” [4].

By the end of the 20th century, most parties had almost agreed that metaphysics is not a part of science, but metaphysical prerequisites are always explicitly or implicitly present in scientific reasoning and in accepted theories and paradigms in the form of ultimate foundations (in the terminology of Aristotle – „first philosophy”). On the other hand, according to the principle of feedback, the methodology of science (like other areas of philosophical knowledge) is built according to the criteria of scientific rationality, no matter how the criteria are weakened over time. The only exception is the area of philosophical principles accepted on faith (ontological and epistemological ones), which play the role of prerequisites for both scientific and methodological modelling (and, therefore, systemic representation). After all, the importance of scientific advances is determined mainly by their metaphysical and methodological significance. Apparently, the opposite is also true: the importance of methodology and metaphysics is determined primarily by their scientific significance.

The attempts have failed to create a special methodology of humanitarian knowledge, just as the attempts to oppose it to the methodology of natural science. Human cognition is single. The Humanities, insofar as they are sciences, must meet the same criteria of rationality as scientific knowledge about nature. However, due to the formulation of the problem of a person, it became possible to separate two different goals of scientific activity – depending on the specifics of the object of research. Firstly, it is the formulation of general laws and regularities (nature, society, thinking, cultural evolution), and summarizing under them the data obtained (nomothetic work). Secondly, it is the description of the world from the point of view of individual or collective intentions and norms of life (ideographic work). For humanitarian knowledge, both types of tasks are relevant, although the predominance of the second type is characteristic. Humanitarian texts differ markedly from natural science works in their predominantly descriptive and narrative style of presentation.

Those philosophers that put the man in the centre of their picture of the world focused their efforts on analyzing the types of understanding according to its object – the text itself. The weak side of this philosophy was the methodological side, precisely – the answers to the question of how understanding is realized, and how to evaluate its results. It is worth mentioning, that scientists mainly focused their efforts on the analysis of the concepts of the system representation, but its structural side remained on the sideline.

The phenomenological reduction procedure developed by Husserl [5 c.12-21] concerns the systems theory. Indeed, the systemic representation of an object begins with the fixation of a certain concept, and then the certain structure of the thing of interest is selected. However, those who wanted to create a special methodology of humanitarian knowledge used phenomenology to define understanding as an almost exclusively subjective phenomenon associated with the search for various semantic, conceptual fields in which the text is placed, and not the ways of objects’ modelling. Understanding has been limited to a continuous and endless stream of possible interpretations (Heidegger’s idea of the „hermeneutic circle” as the last instance of knowledge) [6]. At the same time, the ontological side remained on the sidelines. By abandoning the desire for objectivity, anthropological philosophy states

the question of the very existence of scientific methodology and, accordingly, the practical significance of science.

The subjectivization and relativization of the phenomenon of understanding led postmodern philosophers to the definition of the principle of deconstruction – to the requirement to reject any preferential (primarily logical) grounds for understanding an object. The general acceptance of this principle of „negative methodology” would naturally mean the final „closure” of science. Nevertheless, the principle of deconstruction can also play a positive role in methodology – as a means of indicating the limitations of any interpretations and models, as a reminder that a model and an object are never identical, as a way to rid science of dogmatism and „blindness” of the researcher’s consciousness.

This primarily concerns culturology, which is established in the system of social and humanitarian sciences in the second half of the 20th century, and is largely determined not only by the nature of the era itself, but also by a new understanding of the role of culture in the life of a person and society.

Culturology and humanitarian knowledge

Knowledge about various aspects of the cultural life of a person and society is divided by the established boundaries of the scientific competence of various social and humanitarian sciences, and this fact contradicts the process of cognizing the integrity of the culture phenomenon itself. Culturology, which studies culture as a whole, cannot be a humanitarian science „among others” by virtue of this circumstance. This circumstance complicates the process of self-determination of culturology as an independent science (including the reflection of its method). Despite the fact that the allocation of cultural studies as a specific area of theoretical knowledge is recognized by the humanitarians, however, the problem of identifying the scientific method, which is associated with the final legitimization of this area of knowledge about culture, has not yet been resolved convincingly.

The culturology paradigm is associated with a certain method of cognition the reality; it has integrated the resources of various sciences of the social and humanitarian cycle and formed a special area of subject ontology.

The difference between the scientific paradigm, on the one hand – from philosophical discourse, and on the other – from the methodology of private sciences, lies in the fact that here there is an organic integration of the results and methods of various areas of social and humanitarian knowledge around the actual problem field.

The paradigm method presupposes the involvement of not only the rational resources of the individual, but also the inclusion of other individuals’ energies, with the help of which a model of cultural reality is not only understood, but created. As a result of scientific reflection and interpretation of „cultural texts” (that is, knowledge gained in other sciences of the humanitarian profile), the culturology discourse not only analyzes, interprets and understands, but also „collects” the cultural reality „scattered” in the problem areas of the social and humanitarian knowledge, ontologizes culture as an integrity.

The need for interdisciplinary scientific integration was caused by several circumstances. Firstly, understanding the essence of individual cultural phenomena, even in every separate science, required an interdisciplinary methodology, and inevitably assumed an interdisciplinary character. Secondly, the reflection of culture as an integrity could not become the object of any single science – the object of knowledge with such a scale „eroded” its subject area. Thirdly, a list of problems appeared in the world, the „ontological scale” of which exceeded the epistemological capabilities of each science separately. The awareness has occurred of the limited possibilities and even the exhaustion of the classical sciences to solve a fundamentally new class of problems separately, including due to the analytical („abstract”) nature of traditional scientific disciplines. Foremost, in the formation of a culturology paradigm, an ontologization of the object of cognition took place – a certain class of phenomena and

facets of the existence of a person and society was united in the concept of „culture”. It was during this period that a culturology paradigm began to take shape, and its formation coincides with a new stage in the development of social and humanitarian knowledge – the stage of the formation of scientific paradigms: new areas of knowledge based on the natural and organic integration of the results and methods of various sciences (this trend, as it was already noted, is characteristic mainly for the sciences of the social and humanitarian profile).

The richness of the problematic and scientific spectra of culturology testifies not only about the variety of scientific forms in which the culturology thought can be formed, but also about the complementarity of its various aspects, which in their totality form a single complex discipline – culture knowledge as a multifaceted and multidimensional phenomenon. A systemic synthesis has taken place, the result of which is something more than the sum of the initial phenomenon.

Along with the ontologization of the object of cognition, the question arose of identifying the scientific method of cultural studies. In the field of methodological reflection, the process of generating new means and tools for cognizing culture has revived. At the same time, the most important difference between the paradigmatic humanitarian knowledge is the dominance of a personality-oriented methodology – the appeal of the humanitarian community to topical issues of human existence in the world.

The scientific method is not only the knowledge about a person and the world received and ordered in a certain way, but also a system of rational methods and ideological principles of constructing truth. Conceptualization of the ways and methods of research, the conceptual apparatus, the principles of interpretation of the enquired material – all this largely determines and legitimizes (at first within the scientific community) this or that picture of the world.

The culturology paradigm begins to form based on the philosophical methodology. Moreover, it was the philosophical knowledge that the foundations of the culturological method were laid in, foremost in the works of E. Cassirer [7 c. 104-162]. The tendency for the formation of inter-scientific ties, as already noted, is determined by various factors. On the one hand, a class of complex social and humanitarian problems is being actualized, which cannot be solved fundamentally within the competence of individual sciences of a social science profile; on the other hand, the scientific community reflects on the limitations and even exhaustion of the methodology and methods of the social and humanitarian sciences.

The generation of culturology as a theoretical paradigm and as a field of scientific knowledge fits into the concept of a historical change in the paradigms of scientific knowledge proposed by T. Kuhn [8 c. 250].

The actualization of the problem field should be considered as the most important factor (and condition) for the birth of a culturology paradigm – the formation and correction of the scientific method, which, according to Kuhn’s concept, is always tied to the historical and cultural situation, and the method itself acts as a derivative of the activities of the scientific community.

The formation of a certain humanitarian community is taking place, united by a culturally centred discourse, within which the problematization and ontologization of a special reality takes place, fixed by the category of culture as „the material and spiritual habitat created by man” [9 c.84], as a form of creation and expression of human nature, as an existentially oriented „block” of methods and results of human activity.

The scientific paradigm acts simultaneously as a method of cognition, and as the methodology for interpreting „cultural texts”, and as a model of cultural reality, which is a kind of conceptual framework through which the scientific community sees its „picture of the world”. Of course, scientific knowledge fixes objective reality, but its truth is relative, it is legitimized within the framework of the corresponding paradigm.

Many well-known scientific paradigms have gone through a similar path of formation. Let us mention the synergetic paradigm of knowledge. Firstly, the scientific community reflects on the realm of reality, which cannot be explained with the classical scientific concepts. Then it is ontologized by means of a specific system of abstractions. Then the realities behind the abstractions are structured into new interpretational models, parts of which were previously included in the subject area of other sciences. These models ontologize a synergistic picture of self-organizing reality. The scientific method of synergy is based on the principles of integrity and complexity of self-developing systems, the concept of phase transitions of a system from one type of homeostasis to another through a different ratio of order and chaos, etc. The synergetic method reveals new patterns of dynamics of self-developing systems, including culture.

On the one hand, the specificity of the culturology method lies in a certain continuity of philosophical knowledge. As it was already noted, the methodology of the culturology paradigm as a kind of meta-science is based on the method developed in the realm of philosophy. However, there is a clear opposition here (foremost in relation to the positivist methodology), which absolutizes the role of a strictly rational discourse and outwardly recorded observations carried out in the field of experimental sciences. This opposition is natural – the possibilities of the intellect and rational knowledge are limited, as the 20th century showed. Its highest form of achievement is the understanding of the contradictoriness of being and the knowledge that reflects it. While resolving the next contradiction, the mind inevitably rests on the next, and so on ad infinitum. However, there are other forms and stages of spiritual cognition, when the synthesis of antinomies is possible. P. Florensky believed that the source of such knowledge is not the mind, but the heart. To cognize with the mind means „to recognize the contradiction”, to comprehend with the heart means „to understand completely”. The ability for holistic cognition appears because of the „transubstantiation of man” as a result of his real and holistic introduction to being, incarnation in being [10 c. 218 (T1. II)].

E. Cassirer, who made a significant contribution to the conceptualization of the culturology paradigm, pointed out that the human mind seeks to know and understand the universe as a kind of integrity [7 c.104-162]. He believed that the forms of culture cannot be described using conventional methods of logic. Culturology thought is holistic and syncretic, it goes beyond the „completed forms of pure scientificity” [11 c.412]. Cultural thought does not fit into strictly scientific approaches to culture (within general scientific or specialized methodologies): it includes both specialized forms of culture (art, philosophy, religion) and everyday forms of cultural identity; the scientific methods of cognition are organically combined with artistic and even religious and mystical reflections in it. Such a cultural synthesis is legitimate and productive in relation to the comprehension of culture.

Working on the problem field of other Humanities, culturology contextualizes the most pressing social and political problems, considering them both as a factor and as a result of diverse determinations. By interpreting problems within the boundaries of its method, culturology gives them depth and perspective of the solution. Cultural discourse, and this is very important, reinterprets (and restructures) the problems of other sciences, introducing their conceptual developments into a broader humanitarian context.

The specificity of the method of understanding and interpretation makes it possible to include various socio-cultural phenomena („cultural texts”) in the subject field, which are the object of analysis of other social and humanitarian sciences (for example, a literary text, which is an object of literary criticism, and linguistics, and psychology, and history).

Culturology also provides the specificity of its method with the constructive nature of research, which is not limited to the accumulation of facts and their interpretation. It implements the method through the embodiment of the opposite algorithm and logic of cognition existing in the exact sci-

ences: not from empirical facts or particular manifestations of culture to theoretical constructions, but through conceptual analysis of the „texts of culture” to recreate the phenomenon of culture in its ontological completeness and integrity.

When postmodern philosophers describe human behaviour and various shifts in the cultural evolution, they look for non-classical ways of representing them. Thus, the postmodern philosophers J. Deleuze and F. Guattari [12 c.152] invented the term „nomadology”. The authors of the concept of nomadology believe that human existence is nonlinear, subject to random deviations, resembles a „rhizome” – the rootstock of a plant or a tuber, similar to the potato one. In this „tuber-rhizome”, countless factors of human life are intertwined – from rational actions and language games to unconscious actions and communication with the help of facial expressions. This rhizome unfolds and deepens gradually, unpredictably, has a beginning, but seems to have no end. Its shape is not predetermined – there are not two identical tubers, and the stem of each of them can sprout in almost any direction. In this „labyrinth” (if you have read the detective novel of the famous philosopher U. Eco „The Name of the Rose” [13], then you will certainly remember his library, hidden in the labyrinth) of the unpredictability of the „a linear” rhizome, the possibility of self-organization and creativity lurks. And the process itself, as the authors believe, is more important than the result. This model is the „nomadism” of being, however, it seems to be „holistic”. Nevertheless, it is opposed to the „structure”, and this structure for some reason is understood (this is the tradition of using the term in French philosophy) in the form of only a centred, unidirectional, unambiguously linear system. For comparison, Deleuze and Guattari point to the differences between chess and the game of Go – the game of nomads. The possible development of events on the chessboard, although extremely diverse, is still fundamentally predictable. Let us remember computer chess programs that are able to compete on equal terms with international grandmasters. The same cannot yet be said about the game of Go, in which throws of equivalent pebbles on a 19x19 field (in an open space of sand), and their random arrangement each time give these figures a new situational meaning. Traditional deterministic prediction is becoming impracticable. This, the authors believe, is the vision of the world by nomads, and historians have never understood either their culture or their way of thinking.

From the philosophic point of view, the rhizome is contrasted with a straight tree-root or an arborescent structure that is associated with the classical way of thinking. A root has its central line and goes deep down, while a rhizome has no sense-bearing centre and it grows wider or broadens. From the point of view of ethnography the rhizome is nomadic culture whereas a root is a representation of traditional settled culture. In other words, the nomads are opposed to the state as they do not share the space, being in the strict frames, they get separated in the unlimited and endless space. According to Deleuze and Guattari, the rhizome is characterized by the following features or principles: the principle of heterogeneity and connection, the rhizome does not have either beginning or ending, so it can be interrupted, broken at any point and then connected to any other part of it; so the rhizome ceaselessly creates „connections between semiotic chains and organizations”; the principle of multiplicity (a unity which is multiple in itself): there is no unity which could become the kernel of the object and no subject that can be separated into clear identified structures; „the next principle was the principle of „a signifying rupture”: should the rhizome be broken at one or another point, it would start growing again on along one of its old lines or along a completely new line; another principle of rhizome philosophy was „cartography” and „decalcomania” instead of using „structural or generative models” which were still based on „a logic of tracing (calque)”, the authors propagated the use of a map. While traditional tree-like logic is mainly based on tracing and reproduction, the rhizome is absolutely incompatible with any kind of the genetic axis and profound structure; „the rhizome is altogether different, a *map and not a tracing*”, „the orchid does not reproduce the tracing of the wasp”; it forms a map with the wasp, in a rhizome. The map is open to alterations while the tracing always refers to the same.

The rhizome, seen by Deleuze and Guattari as the only reality and the new unity, resembles a mycelium which does not include the main root or the arborescent structure. It is a form in which the smaller root offshoots grow or disappear in any places in a really unpredictable way. Why is this process so unpredictable? Because, according to the writers, the rhizome is a lateral progression which consists of instant and random branching that may go in any direction. Thus, they reject any connections that lead from reasons/causes to results. The rhizome is flat, so all the events take place on the surface, without going into the depth. It does not involve any structures with the settled centres or connections. It only has the randomly appearing, starting anywhere and at any time quasi-structures which either disappear almost instantly or move continuously on the surface of the rhizome, along the evasion lines. However, the evasion lines are not the connecting skeleton of the rhizomorphic reality. Its unity is determined by the fact that the evasion lines can haphazardly connect any parts of the rhizome for a short moment. In this concern, the unity of the rhizome (as opposed to the classical vision of a structure) is structureless and causeless. At the same time, Deleuze and Guattari do not go as far as to completely deprive the rhizome of its causal logic and meaningfulness. They state that similar to synergy, where there may be some junctions where events are linked by causative relations, in the rhizomorphic world such zones might be found as well. As the rhizome extends, any multiplicity may be connected to other multiplicities by superficial stems forming a kind of structures called plateaus. On these plateaus on the surface of the rhizome the focuses of meaningfulness may appear. Thus, each plateau can be read starting anywhere and can be related to any other plateau, and all the person's knowledge can be seen as assemblage of heterogeneous texts (plateaus).

Nomadologics and the dimension of culture and art

From the beginning of the 21st century, the consequences of the ontological crisis and anthropological pessimism in culture began to arise more and more clearly. The nomadological model of the worldview of the art offers an adequate explanation for new trends in art in a cultural context. Nomadology (from nomad: nomad) is the concept of a new vision of the world. It is characterized by the rejection of the ideas of a rigid structure based on dual oppositions, as well as the ideas of strict predetermination. In the nomadological dimension, chaos is in the centre of the study, the essence of which is the rejection of the structural organization of being and the understanding of space formed by a multitude of semantic and axiological definite elements (points) linked by a discretely differentiated connection. The essence of these tendencies lies in the return to the sphere of private life, to the spiritual problems of artistic phenomena, in general to those certain fictitious forms of artistry. The main reasons for the change in artistic orientation are ideological disarmament, the decline of the Artist's image, exorbitant narcissism and cynicism. There is a prime of a multitude of the most diverse artistic associations and artistic modern „rites”, which one could call artistic only conventionally. This should include types of fundamentalism, interest in pagan rituals, esotericism, occultism, ecological movement, meditation, magic, spiritualism, etc., in a word – everything that was previously considered superstitious, commercial and primitive. Marginality as a condition of individuals has come to the surface of public consciousness. They are located on the borders between cultures that conflict with each other. Guattari and Deleuze called such groups „tribes” with their „tribal psychology. „Therefore, in the Western consciousness there is an interest to micro-groups, small tribes, interconnected by a network of socioeconomic and bio-cultural relations. Sociologists and specialists in culturology associate this emergence of a specific experimental art with attempts to obtain the so-called „group solidarity”. As Guattari has emphasized, the „tribe” in its social life tends to „transversality” – metaphysical „transverseness” relative to the generally accepted – to a plurality of rituals, to banal life, to general duality and ambiguity, to play, to carnivalism. The „new tribalism” of the century of tribes postulated by Guattari and Deleuze destroys, undermines the traditional con-

traditions and boundaries between magic, art and science, and allegedly contributes to the emergence of „Dionysian culturology” capable of investigating these phenomena of art as a complex of organic structures. These paradigms have changed the myth of the linear development of history of art (that is, the idea of historical progress) for the „polyphonic vitalism.” It is necessary to pay attention to the striking paradox of the artistic consciousness of the 2000s: the constant oscillation between the growing massification and the development of the ethical and aesthetic consciousness of small art groups.

The relativization of values takes place, a relativization of the idea of perfection. It is the time of the secondary ideal, the time of omnivorous and imperfection. A person in such a situation experiences disorientation.

(Let us note in parentheses that the interest to the differences between Western and Eastern thinking is by no means only of academic significance. For example, European and American political scientists, reproducing their ideas of rational expediency, ask themselves what the global strategic goals of modern rapidly developing China are. However, most likely the question is inappropriate: there may be simply no distant goals. The next tasks can be solved depending on how the „pebbles” are located at this stage of the game).

The analogy of humanitarian and social objects with the subjects of non-classical natural science is obvious, and the authors of the synergetic paradigm, for example I. Prigozhin, have repeatedly drawn their attention to this fact [14 c. 312]. However, what are the implications of this analogy? Do you doubt the methodological suitability of this philosophy for the Humanities (and at the same time, perhaps, for the analysis of various dissipative – „scattering” – structures that are interesting to modern natural science)?

Let us pay attention to the differences. When synergetic examines super-complex systems, it does not forget its „kinship” with the classical science, which it grew from. Therefore, non-equilibrium thermodynamics does not abandon quantitative characteristics – albeit gigantic (nearly 1×10^{25}), but still quantitative. Experiments and research methods for synergetics are quite „benign” from a scientific point of view. In other words, synergetics does not „cover” classical science and its linear methodology, but only indicates their insufficiency and boundaries. The ontological question is also open – about the relationship between linear and nonlinear ways of organizing of being. At the same time, attempts continue to limit the uncertainty of the appearance of bifurcation points in the time and place as much as possible (of course, statistically). Synergetics reminds us that science is just knowledge and, like any knowledge, it has its limits, in particular, when we are unable to foresee millions of accidents and weak disturbances and predict the behaviour of an object. Thus, when „order out of chaos” nonetheless arises, then the classical ideas regain their rights. Nobody calls for the deconstruction of existing knowledge, for the abandonment of mathematics, logic, rationality and the transition exclusively to descriptions in the language of metaphors and epithets, which are characteristic of art.

Conclusion

It seems to us that the claims to the methodology of the new Humanities, as well as the claims to a complete rejection of scientific methodology, would seem justified if humanitarian knowledge had passed a part of its path towards natural science. However, this has not yet been done. The Humanities are in dire need of rigor and enhancement of their scientific status. Except for the descriptive part in these sciences, everything else remains the opinions of individual authors, even if these opinions are combined into concepts that are accepted as paradigms. The evidence base and the predictive part are almost completely absent. Until we begin to apply scientific methods in humanitarian knowledge in the very sense abovementioned, until scientific theories, organized according to the classical canons, appear, there is no point in talking about the inappropriateness of scientific methodology. At the same

time, references to the particular complexity of objects in the Humanities cannot be accepted. In natural science, there are as many equally complex things as you like – from the universe as a whole to the description of the phenomenon of life.

Should the Humanities follow the path of natural science? Apparently not! Natural science is unthinkable without quantitative measurements and mathematics. However, this is just of little interest to the Humanities. Hard determinism with its unambiguous predictability of results is not very interesting either. We should seek for other possibilities.

Apparently, the main methodological question that remained unresolved by the Humanities is precisely the question of the adequacy of their methods, i.e. the question of the conceptual relevance of the means used. It seems to us that the systemic method, in particular, in the form of parameters of the systems theory, meets both of these requirements. Despite the fact that the postmodern philosophers proclaimed the rejection of the systemic method (this method, in their opinion, „drives” creative thought into the narrow framework of the separate deterministic concept), they still did not manage to get rid of the systematic presentation of their subject. For example, „integrity” (in the case of „rhizome”) is often used. Nevertheless, „integrity” is just one of the system parameters. Humanitarian knowledge, indeed, refers to the subjectivity of understanding an object through experiences, through ascribing values to objects, through indicating goals and through intentional relations, which a person uses to „refer” to the world in a certain way. And humanitarian knowledge does it much more often than natural science. Here it would be most natural to turn to the second (relational, which is dual to the attributive) definition of the system. In this case, the systems seem to be the arbitrary things, and some of their features correspond to the relevant attitude. The structure here is not the relations (natural science seeks to represent them in the form of properties), but a certain (not rigidly defined) set of the features of an object. At the same time, it remains possible to formulate systematic patterns. There is no need to call the „integrity” of the rhizome „structural”, and its linearity is not necessary. However... the discussion is not over. Perhaps you are using a different way to preserve the unity of knowledge and a single methodology. Nevertheless, you see, there is something to think about here, especially, for the Humanities.

Findings

The article actualizes the problem of the methodology of humanitarian knowledge, in particular the methods of cognition of culture. The authors draw the attention to the fact that, on the one hand, it is difficult to single out a special methodology of humanitarian knowledge, since human cognition is one, and on the other hand, the difficulty lies in the fact that the subject of the methodology of science that studies culture as an integrity is not clear.

The article comprehends the methods of cognition of culture in the context of the formation of a culturology paradigm. The opinion is expressed that culturology, which has been established in the system of social and humanitarian sciences not so long ago, is not yet convincingly legitimized, the problem of identifying its scientific method is still not convincingly resolved. Traditionally, the science of culture integrates the results and methods of various fields of social and humanitarian knowledge around the actual problem field. In cultural studies, scientific cognition usually becomes possible through the study of the corresponding discourse.

The culturology discourse not only analyses, interprets and understands, but also „collects” cultural reality, „scattered” in the problem areas of social and humanitarian knowledge, ontologizes culture as a whole. Namely, the culturology discourse reinterprets (and restructures) the problems of other sciences, introducing their conceptual developments into a broader humanitarian context. A systemic synthesis takes place, the result of which is something more than the sum of the initial phenomena.

In the course of scientific reflections, we have emphasized that a certain class of phenomena and facets of human and society's existence is united in the concept of „culture”, and a special place in the

knowledge of culture belongs to topical issues of human existence in the world as a multifaceted and multidimensional phenomenon. Accordingly, culturology, in contrast to natural science, needs to turn to the subjectivity of understanding an object through experience, through assigning values to objects, through indicating goals and other intentional relations through which a person „refers” to the world in a certain way.

Therefore, the authors of the article propose a systemic method as a solution to the main methodological issue – the adequacy of methods of cognition of culture in its integrity. In particular, the method is proposed in the form of a parametric theory of systems, in which „integrity” is just one of the system parameters. Based on the nonlinearity of human being, susceptibility to many accidents and unpredictability, variability of self-organization and creativity („rhizome”), the authors of the article propose a nomadological concept as an instrument of cognition, taking into account that „nomadism” is revealed as „integrity.”

Focusing on some important issues of the methodology of culturology knowledge, which is still in the process of its formation, can contribute to further research in this area. The findings and the proposed methodological approaches, perhaps, will contribute to the further understanding of the nonlinearity of human life, as well as to building of the „order” out of „chaos” in the study of contemporary culture and art.

Bibliographical References

1. ДЕКАРТ, Р. *Сочинения*. Т. 1. Москва: Мысль, 1989. ISBN 5-244-00022-5.
2. DERRIDA, J. *Die Struktur, das Zeichen und das Spiel im Diskurs der Wissenschaften von Menschen*. Postmoderne und Dekonstruktion. Stuttgart, 1993.
3. КОНТ, О. *Дух позитивной философии: Слово о положительном мышлении*. Предисл. М.М. Ковалевского. Санкт-Петербург: Вестник знания, 1910.
4. ВИТГЕНШТЕЙН, Л. *Философские исследования* [online]. Кембридж, 1945 [accesat 21 noiembrie, 2023]. Disponibil: <http://filosof.historic.ru/books/item/f00/s00/z0000273/index.shtml>
5. ГУССЕРЛЬ, Э. Феноменология. В: *Логос*. 1991, № 1, с. 19–21. ISSN 0869-5377.
6. ХАЙДЕГГЕР, М. *Бытие и время*. Москва: Ад Маргинем, 1997. ISBN 5-88059-021-6.
7. КАССИРЕР, Э. Лекции по философии и культуре. В: *Культурология: XX век*. Москва: Юрист, 1995, с. 104–162. ISBN 5-7357-0044-8.
8. КУН, Т. *Структура научных революций*. Москва: АСТ, 2020. ISBN 978-5-17-122824-8.
9. КАГАН, М.С. *Философия культуры*. Санкт-Петербург: Петрополис, 1996. ISBN 5-86708-073-0.
10. ФЛОРЕНСКИЙ, П. *Столы и утверждение истины*. Москва: Правда, 1990.
11. КОНДАКОВ, И.В., СОКОЛОВ, К.Б., ХРЕНОВ, Н.А. *Цивилизационная идентичность в переходную эпоху: культурологический, социологический и искусствоведческий аспекты*. Москва: Прогресс-Традиция, 2011. ISBN 978-5-89826-370-6.
12. ДЕЛЁЗ, Ж., ГВАТТАРИ, Ф. *Что такое философия?* Москва: Институт экспериментальной социологии, 1998.
13. ЭКО, У. *Имя розы: Роман*. В: *Иностранная литература*. 1988, № 8/10.
14. ПРИГОЖИН, И., СТЕНГЕРС, И. *Порядок из хаоса: Новый диалог человека с природой*. Москва: Прогресс, 1986.

FEMINISMUL ÎN ARTA CONTEMPORANĂ – PREJUDECĂȚI ȘI DISCRIMINARE

FEMINISM IN CONTEMPORARY ART – PREJUDICE AND DISCRIMINATION

MARINELA RUSU¹,

doctor în științe, cercetător științific gradul II,
Academia Română, Filiala Iași, ICES Gh. Zane

<https://orcid.org/0000-0001-6647-3351>

CZU 7.071.1-055.2

316.423.6-055.2

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2023.1.20>

Începutul de secol XX a fost cuprins de un nou val de gândire, prin care femeile au devenit conștiente de drepturile lor în societate, au devenit revendicative față de tot ceea ce li s-a interzis până atunci, ca manifestare a personalității lor, ca recunoaștere a drepturilor la educație și la o profesie. Acest adevăr a devenit valabil și pentru lumea artelor, domeniu în care femeile, de secole, au suferit frustrări și discriminări fățișe. Lucrarea de față își propune să particularizeze câteva dintre ideile feministe de bază ce au revoluționat arta contemporană. Curente artistice moderne cunosc acum amprenta inconfundabilă a afirmării creației feminine, în pofida discriminărilor care mai persistă, în pofida prejudecăților înrădăcinate în conștiința educatorilor, a creatorilor și curatorilor de artă bărbați. Această luptă pentru afirmare și recunoaștere a continuat, înregistrând reușite nebănuite. Creatoare celebre au reușit să transmită mesajul lor artistic lumii, iar valoarea lor să fie pe deplin recunoscută. Putem spune că ideile feministe din artă au reușit să schimbe profilul creației artistice contemporane.

Cuvinte-cheie: feminism, artă, discriminare, prejudecăți

The beginning of the 20th century was covered by a new wave of thought, through which women became aware of their rights in society, they became demanding towards everything that was forbidden to them until then, as a manifestation of their personality, as a recognition of their rights to education and a profession. This truth has also become valid for the world of arts, a field in which women, for centuries, have suffered frustration and overt discrimination. The present work aims to particularize some of the basic feminist ideas that have revolutionized contemporary art. Modern artistic currents now learn the unmistakable imprint of the affirmation of feminine creation, despite the discriminations that still persist, despite the prejudices rooted in the consciousness of educators, creators and male art curators. This struggle for affirmation and recognition continued, registering unexpected successes. Well-known creators managed to convey their artistic message to the world and their value to be fully recognized. We can say that feminist ideas in art have managed to change the profile of contemporary artistic creation.

Keywords: feminism, art, discrimination, prejudice

Introducere

Femeile epocilor trecute au lucrat într-o profesie în care nu aveau nici un rol în stabilirea regulilor. Asemănarea lor nu constă în faptul că sunt femei, ci în faptul că au fost nevoite să lucreze într-o lume ale cărei principii și standarde au fost stabilite de bărbați. Oricât de serios s-ar fi luat în considerare femeile ca artiști, ele nu au fost niciodată văzute de alții ca artiști în sine, ci au fost percepute mai degrabă ca femei-artiste, manifestând mai departe rolul predestinat femeii în societate prin potențialul și natura lor specifică. Personalitatea femeilor, unică de fiecare dată, le-a făcut pe unele să fie mai hotărâte, să reușească mai ușor, pe altele să fie descurajate și de cele mai mici obstacole [1; 2]. Circumstanțele,

¹ E-mail: marinela1808@yahoo.com

condițiile de viață și conjuncturile social-politice au făcut de multe ori diferența între succesul și eșecul lor. Familia în care s-au născut, ideile vehiculate în cercul lor, ajutorul cuiva din exterior, atitudinile epocii – toate acestea au afectat progresul lor în artă și, totodată, au făcut imposibilă construirea unui profil standard al femeii-artist [3 p.58].

Comparativ cu secolele anterioare, bătălia pentru tratamentul egal a luat sfârșit. Femeile au început să studieze la aceleași școli de artă ca și bărbații și, de asemenea, au participat la concursuri, au câștigat premii și li s-au acordat burse de călătorie. Și-au vândut operele, au luat parte la activitățile lumii artei, reprezentându-și țările la expoziții internaționale și, nu în ultimul rând, au acceptat comisioane. Profilul social și cel media al femeilor artiste a devenit tot mai variat și mai complex.

La începutul sec. XX au apărut mai multe femei artiste ca oricând, dar ele încă se confruntau cu situații necunoscute bărbaților și trebuiau să lupte în continuare cu conștientizarea celorlalți că erau atât femei cât și artiști. Teoretic, dar și aparent, nu mai exista nici o diferență între poziția social-profesională a artiștilor bărbați sau femei. Aparența arăta o egalitate de șanse, întrucât educația era accesibilă atât femeilor cât și bărbaților. Cu părere de rău, însă, egalitatea de șanse s-a dovedit în practică a fi mai degrabă o iluzie [4 p.35]. În primul rând, pentru că structurile de putere artistică au rămas la îndemâna bărbaților: în pofida excepției acordate femeilor, în continuare bărbații erau cei care dominau școlile de artă, aveau cea mai mare putere de patronat, confereau cele mai respectate critici, prezidând administrarea muzeelor locale. Apoi, femeile care au intrat în lumea artei au făcut-o pe un fundal de idei futele despre femei și artă – idei vechi care doar fuseseră modernizate. Teoria, conform căreia talentul ar fi o supradotare individuală, independentă, „un dat al persoanei”, a fost o problemă pentru femei. Această abordare părea să spună: succesul este doar o consecință a talentului, talentul artistic nu are gen. Dacă o femeie ar avea talent, el ar fi recunoscut. Faptul că erau puține femei care predau în școlile de artă, puține femei membri ai academiilor naționale, mai puține femei decât bărbați la expoziții, mai puține lucrări ale femeilor reproduse în cărți și reviste, aceasta nu avea nimic de-a face cu prejudecățile împotriva femeilor, ci erau doar „dovezi” în detrimentul femeilor [5 pp.152-164]: slaba prezență s-a datorat lipsei de interes pentru a se pune ele însele în valoare, deturnarea creativității lor către maternitate, incapacitatea lor de a se include în politica instituțională, faptul că pur și simplu nu erau suficient de dotate.

Când femeile au ajuns în poziții de importanță sau au câștigat recunoaștere pentru arta lor, în loc să se acorde atenție numărului lor minimal, condițiilor sociale ale vremii, se pune accent pe ideea că succesul lor demonstra inexistența prejudecăților discriminatoare. Talentul artistic era neutru, dar stereotipul artistic era masculin. Talentul era orb, dar creativitatea femeilor a fost îndreptată spre a avea copii. Nimic din toate acestea nu a fost admis în mod deschis. Profilul unui „artist adevărat” se potriveau cel mai mult cu imaginea unui bărbat vulcanic, „nebun”, cu un comportament nonconformist, precum Dali, Picasso sau Jackson Pollock, în timp ce femeile, creaturi neputincioase, erau supuse sortii lor reproductive și familiale [6, vol. 1, p. 73]. Imaginea predominantă a unei femei artist în primele decenii ale sec. XX nu are nimic atractiv față de fascinanții creatori bărbați, care își permit (cu acordul tacit al societății) să încalce orice reguli. Enclavele de femei artiste care se constituiseră s-au bazat adesea pe preferința sexuală. De exemplu, la Paris, în anii interbelici, Natalie Barney, fiica artistei americane Alice Pike Barney, a fost centrul unui cerc de lesbiene, recunoscute ca foarte talentate și amintim aici doar pe artista Romaine Brooks, care a creat calul, devenit apoi imagine-simbol pentru firma Amazon, făcând-o, astfel, faimoasă [7 p.168].

Feminismul în arta modernă – suprarealismul

Fascinația suprarealiștilor bărbați față de aspectele primitive și erotice ale femeii i-a făcut să fie susceptibili la frumusețe, întrucât un număr foarte mare de femei suprarealiste erau frumoase. Mișcarea le-a întâmpinat, totuși, pe cele cu o tendință vizionară. Deși nu s-a alăturat niciodată grupului, Leonor Fini din Italia a fost foarte apropiată cu suprarealiștii, inclusiv cu Rene Magritte și Max

Ernst. Artista, născută în Illinois, și-a văzut primele lucrări suprarealiste expuse la New York, în 1936. Frida Kahlo a fost ea însăși subiectul întregii sale creații. Tabloul *Autoportret (Imaginea 1)* o arată în vârstă de treizeci de ani, cu părul tuns, după divorțul de artistul mexican Diego Rivera, care o părăsise pentru altă femeie. Părul zvâcnește în jurul ei precum șerpilor de mare, în timp ce stă în costum de bărbat, cu o tunsoare de bărbat, cu foarfeca lângă organele genitale, o imagine care exprimă prăbușirea percepției de sine, o deznădejde subiectivă.

Deși se vedea pe sine ca o artistă reprezentând realismul, Andre Breton a revendicat-o ca artist suprarealist când a văzut-o lucrând, în 1938. Educația oferită de noile școli și publicitatea din jurul noilor mișcări artistice au oferit femeilor șansa de a se implica în cele mai noi manifestări ale lumii artei. Atât prin educația primită, prin expozițiile realizate cât și prin polemicele critice în care au aflat, femeile și-au deschis drumuri de afirmare în cadrul acestui curent artistic [8 p.134]. La începutul Primului Război Mondial, în 1914, picturile și sculpturile femeilor au abordat toate domeniile, de la nuditatea masculină la abstractizare. Fiecare mișcare importantă avea și un grup de artiști femei. Fascinația suprarealismului pentru subconștient, pentru erotic și feminin, a creat un anumit tip de artistă, de obicei, una de vârstă tânără, care arată bine și avea talent. Artista Eileen Agar, de exemplu, și-a folosit stilul personal ca o modalitate de a trăi după principiile suprarealismului. Ea comenta că „preocuparea noastră față de aparență nu este rezultatul cerințelor masculine, ci, mai degrabă, o atitudine comună față de viață și stil” [3 p.112]. Eileen Agar nu a omis realitățile din lumea ei artistică. Era conștientă de problemele cu care se confruntă femeile, dar, transformând dublul standard în avantajul ei, a reușit să depășească limitele impuse de gen.

Arta ca profesie

Printre suprarealiștii europeni standardele duble par să fi proliferat, iar femeile au ieșit cel mai rău. Pentru soția lui Breton, Jacqueline, lumea se aștepta să se comporte ca muza „marelui bărbat”, să nu aibă o existență activă și creativă proprie. În realitate, însă, ea a fost o pictoriță cu abilități deosebite, dar Breton nu a menționat niciodată opera ei. La fel, se considera că bărbații pot să fie foarte liberi, din punct de vedere sexual, dar, când o femeie ca Lee Miller a adoptat aceeași atitudine în timp ce locuia cu Man Ray, supărarea ipocrită a fost extraordinară. Ea a simțit clar că legătura ei ca femeie căsătorită, în anii 1930, cu artistul Paul Nash o îndreptăța să comenteze: „Poate că englezii, mereu discreți, au reușit să evite astfel de lucruri, confruntări evidente” [9 p. 214]. Femeile au înțeles repede că, deoarece suprarealismul era o mișcare în care tehnica era subordonată unei viziuni imaginative, el a oferit un teren de joc echivalent pentru ambele sexe. Deși bărbații erau numiți „suprarealiști” reprezentativi, o serie de femei și-au produs propria versiune a suprarealismului cu nuanțele specifice, de gen. Dacă o idee vizuală era convingătoare, nu putea fi târâtă în jos de sugestii că, pentru că venea din mâna unei femei, era într-un fel de „mâna a doua”. Femeile au folosit „foamea” de imagini vizuale puternice pentru a-și exprima cele mai complexe și șocantegânduri și emoții.

Imaginea 1. Frida Kahlo, *Self-Portrait with Cropped Hair*, 1940.



Sursa: The Museum of Modern Art, New York.

Suprerealismul este, fără îndoială, cea mai accesibilă mișcare de artă a secolului XX prin faptul că imaginile sale ciudate nu au nevoie de niciun expert în artă pentru a-și elucida semnificațiile. Odată expusă sau reprodusă, o imagine șocantă sau surprinzătoare putea ajunge direct în psihicul publicului și nu depindea în totalitate de medierea critică sau instituțională pentru succes. Având în vedere această situație, nu este de mirare că una dintre imaginile-simbol ale suprerealismului – o ceașcă de ceai și o farfurie căptușită cu blană – a fost creația unei femei [10 p.187]. În timp ce suprerealismul a fost, într-un fel, prietenos cu femeile, arta abstractă, care a apărut la New York la mijlocul până la sfârșitul anilor 1940, cu siguranță, nu a fost de acest gen. Artiștii abstracți din New York, care au luat lumea cu asalt, nu au fost receptivi la nivel profesional la artiste de sex feminin.

Expresionismul abstract a fost o afacere exclusiv masculină, ce presupunea brațe puternice, pânze uriașe, găleți de vopsea și o armată de asistenți de sex masculin. Acești americani în tricouri albe și blugi albaștri nu aveau nimic de-a face cu artistul ca estet. Modelul a fost acela de artist tulburat, dus la extrem: Jackson Pollock a fost ucis când s-a prăbușit mașina lui; Mark Rothko s-a sinucis [11 p.81]. Expresionismul abstract a fost un caz clasic al unui grup de persoane care au aceleași idei, artiști a căror operă a fost modelată și șlefuită într-o avangardă de mișcarea comentatorilor culturali. În anii de început era doar un cerc închis și femeile nu aveau nici o speranță să câștige glorie din arta proprie și nu din intimitatea lor personală cu un anumit artist – soție sau amantă. Numai când primul val de entuziasm s-a potolit, demersul a fost finalizat de către femeile expresioniste. Grace Hartigan și Helen Frankenthaler care au făcut parte din al doilea val, la începutul anilor 1950, au fost ajutate de legăturile lor personale cu mișcarea liderilor. Isaac Lane Muse, partenerul lui Grace Hartigan (cunoscând-o la cursurile de artă predate de el), a introdus-o în cercurile avangardiste; iar în 1950, tinerele Grace Hartigan și Helen Frankenthaler s-au împrietenit cu Clement Greenberg, criticul și cronicarul mișcării, după ce l-au invitat la o expoziție. Astfel, ele au reușit să aibă acces, într-un moment critic în dezvoltarea lor, în cercurile lui Jackson Pollock și Willem de Kooning, luând parte la discuții care stabileau agenda lumii artei la acel timp. După cum spunea Frankenthaler, ea a fost capabilă să se dezvolte în contextul avangardei newyorkeze din 1951 [1 p.159]. Contactele lor cu liderii bărbați ai lumii artei au condus la o reformare, în termeni feminini, a unei tradiții avantajoase. Grace Hartigan a avut primul *one-woman show* în 1951.

Femeile doreau să fie apreciate ca artiști, pur și simplu. O strategie pentru a atinge acest obiectiv a fost să nege că situația lor ca femei a avut vreun amestec în receptarea publică a artei lor. Chiar și atunci când exista suspiciunea unor „dacă” și „parcă”, bărbații, responsabili în artă, au șters teoria după care talentul este deasupra genului. O astfel de nedreptate nu era luată în considerare într-o lume în care talentul era văzut ca un praf magic ce se așeza la întâmplare pe umerii unora. Majoritatea femeilor erau mult prea demne pentru a pune sub semnul întrebării primirea lucrării lor și pentru a pune eșecul cuiva pe seama unui sexism instituționalizat și, evident, n-ar fi primit pentru asta nici o simpatie. În schimb, femeile au răspuns ca indivizi la această situație.

Americanca Alice Neel s-a simțit prost tratată de artiștii bărbați. „Eu întotdeauna aveam nevoie de libertate, ca femeie. Am avut-o înăuntrul meu, dar, în afară, acești oameni au alergat peste mine, deși eram un pictor mult mai bun decât ei,” [3 p. 258]. Ea nu a încercat să lupte cu structura inechitabilă a lumii artei. În schimb, a apelat la un psiholog în 1958, cerând să o ajute să dobândească starea prin care să-și poată valorifica munca în fața publicului. Una dintre contradicțiile de atunci era că, deși talentul era presupus fără gen, femeile, în mod constant, erau interogate dacă arta lor era diferită de arta bărbaților. Cea mai simplă abordare a întrebărilor era să refuzi să admiți că ar putea exista vreo diferență.

Creatoarea Soma Dclaunay, în timpul unei expoziții la Paris a femeilor artiste, fiind întrebată despre diferențele dintre artiștii bărbați și femei, a spus: „Nu văd nicio diferență. Există și bine și rău, ca și în cazul bărbaților”. Femeile s-au temut mereu că, dacă ar recunoaște calitățile feminine ale operelor lor, aceasta ar fi echivalent cu a le eticheta drept slabe calitativ și, într-un fel, mai puțin valoroase decât

creațiile bărbaților. Barbara Hepworth a afirmat deschis că sculptura ei era influențată de faptul că este femeie și adăuga: „Nu am înțeles niciodată de ce este considerat cuvântul *feminin* un compliment pentru sexul cuiva, dacă este femeie, dar are un sens derogatoriu atunci când se aplică la orice altceva. Punctul de vedere feminin este unul complementar celui masculin” [1 p. 38].

Femeile trebuiau să facă față faptului că subiectul problematicii de gen refuza să dispară. Femeilor artiste, în ochii publicului, li s-a cerut constant de către critici și istorici să-și definească componenta „feminină”. Ele au luat în serios întrebarea și, în timp ce unele au negat-o, altele au încercat să dea un răspuns atent. Eileen Agar a dezvoltat o teorie despre *importanța creativității feminine*. Pentru al patrulea și ultimul număr al unei reviste, în 1931, pe care ea și soțul ei au fondat-o, ea a contribuit cu o scurtă piesă, „proclamând noua domnie a magiei uterului, dominația creativității și imaginației feminine” [3 p.125]. În perioada 1933-1934 ea a creat o lucrare numită *Autobiografia unui embrion*. Diferența de gen reprezenta un câmp minat în care femeile artiști nu doreau să intre: „Sculptorii sunt muncitori. Nu sunt femei, nu sunt nimic”, spunea Barbara Hepworth la un moment dat [3 p.115].

Unele artiste au făcut din femei subiectul operelor lor. De exemplu, majoritatea fotomontajelor lui Hannah Hoch, între 1931 și 1933, arată fascinația față de felul în care femeile au fost reprezentate în mass-media, criticând stilul *glamor*, rolurile femeilor și standardele predominante de frumusețe. Alice Neel a fost fascinată de femeile însărcinate și, chiar de la începutul carierei ei, a pictat portrete ale acestora nud sau a prezentat micile ritualuri zilnice pe pânză, cu demnitate și simpatie. În Germania, Käthe Kollwitz simpatizând cu suferința femeilor, a creat gravuri de excepție.

Deși talentul multor femei a fost diminuat atunci când s-au confruntat cu responsabilitățile de căsătorie, maternitate și păstrarea familiei, pentru unele dintre ele aceasta nu a fost valabil. Un lucru pe care toate femeile îl au în comun este că, în timp ce cererile de căsătorie nu ar forța niciodată un bărbat să-și pună capăt carierei, asta nu poate fi niciodată considerat *de la sine înțeles* în cazul femeilor. Tocmai de aceea, femeile au dorit cu îndârjire să demonstreze că familia și responsabilitățile nu le-au afectat arta. Barbara Hepworth a mers chiar mai departe, susținând că proprii ei copii i-au îmbogățit arta, iar arta, la rândul ei, a ajutat-o să treacă prin cele mai grele coșmaruri materne [3 p.237]. Nici soțul și nici copiii nu o puteau opri pe Barbara, nu-i puteau diminua creativitatea și inventivitatea. Deși, în privat, a simțit că a suferit pe plan profesional fiind femeie, ea niciodată nu a admis aceasta în public.

Revoluția în arta modernă

În anii 1970 *feminismul* nu era o noutate, dar folosirea lui pentru a analiza arta și lumea artei a fost. Noul mod de abordare în artă a dat femeilor încrederea de a-și exprima sentimentele și de a-și expune cererile. Femei artiste căutau succes și recunoaștere, așa cum au dorit întotdeauna, dar, de data aceasta, au fost dispuse să strige cu putere, au fost gata să încalce prejudecățile legate de gen și să se afirme în mod ingenuu. Feministele au pornit cu determinare schimbarea regulilor din lumea artei, iar confuziile și resentimentele asupra rolului femeilor în artă de-a lungul timpului au culminat cu noul val al feminismului.

La începutul anilor 1970, Judy Gerowitz și feminismul se întâlniseră [7 p.46]. Și-a schimbat numele de familie, impus de o societate patriarhală și a început călătoria ei către faimă ca artistă feministă, ca Judy Chicago. În 1972, ea și Miriam Schapiro au constituit elementele-forțe din umbra *Womanhouse*, un proiect de artă feministă emblematic în care, studenții de pe Coasta de Vest au transformat o casă abandonată într-o colecție de instalații ce se referea la noul subiect al feminismului. Jennifer Bartlett, inspirată de presupunerea anilor ei de studenție că ea avea să moștenească mantaua protectivă a avangardei, a urmat un alt drum: criticile ei s-au îndreptat spre atitudinile șovine din jurul ei și și-a făcut cariera în lumea existentă a *dealerilor* și a expozițiilor. Feministelor nu le păsa pe cine au revoltat, pentru că era întâia dată când o teorie susținea acțiunile lor: lumea artei era una masculină, toate instituțiile, credințele și valorile fuseseră construite din perspectiva masculină.

Feminismul venea cu idei incitante și a dat femeilor o cauză. Ele au înțeles pentru prima dată de ce, concurând cu bărbații în condiții egale sau acceptând clișeul că *arta nu are gen*, nu vor oferi egalitate. La fel, au văzut clar, ca printr-o fereastră curată, că atitudinile și judecățile acceptate de secole au fost originale și susținute de bărbați, reflectând propriile lor opinii despre femei și artă. Totodată, *feminismul a revoluționat arta făcută de femei și a revoluționat istoria artei*. Feminismul a oferit femeilor un moment de evaluare. Teoriile, cercetările și concluziile sale au oferit femeilor o putere asupra lumii artei. Desigur, nu a fost totul simplu și accesibil. Unele constatări ale cercetării, precum revelația că, în timp ce peste jumătate din populația școlilor de artă erau femei, aproape toți profesorii erau bărbați sau subreprezentarea constantă a femeilor ca artiste în expoziții, au fost fapte incontestabile. Unii au aplaudat artistele feministe care au făcut artă din experiențele feminine pentru a aduce noi probleme în artă. Alții le-au acuzat că reiterează vechea credință că femeile ar putea să nu se ridice niciodată deasupra biologiei lor. Totuși, femeile au fost separate de interesele lor artistice, iar bărbații artiști au devenit conștienți de nedreptatea cu care se confruntă femeile în toate domeniile lumii artei.

În trecut, termenul de artă feminină primea definiții precum: o creație pastelată, mică și de mână a doua; acuarele sau portrete ale copiilor, pentru că doar erau echipate „tehnic” sau pentru că nu ocupă mult spațiu; arta ce pune accent pe valorile morale, centrate pe familie, rolul lor civilizator în societate; un stil drăguț, intuitiv, cu sensibilitate [12 p. 93]. Noua artă a femeilor se dorea, însă, a fi diferită, definită de femeile înseși. Ele au explorat probleme de interes pentru femei, oferind un răspuns la atitudinile tradiționale. Munca femeilor era în mod natural mică și delicată? Hotărât nefeminin, *Fetele Guerrilla* și-au pus măști de gorilă și au asaltat New Yorkul cu noile imagini ale artei feministe. Ele au arătat că mai puțin de 5% dintre artiștii din secțiile de Artă Modernă ale muzeelor sunt femei, iar 85% dintre nuduri sunt feminine. Judy Chicago a creat o instalație triumphiulară, *Dinner Party*, în 1979 (*Imaginea 2*), realizată în cinci ani de pregătire [3 p. 92]. Fiecare dintre laturile sale de 14,6 m avea așezate pentru sărbătorire treisprezece femei legendare; a cerut un spațiu de expoziție vast pentru a găzdui valurile de vizitatori care au venit să-i vadă creația.

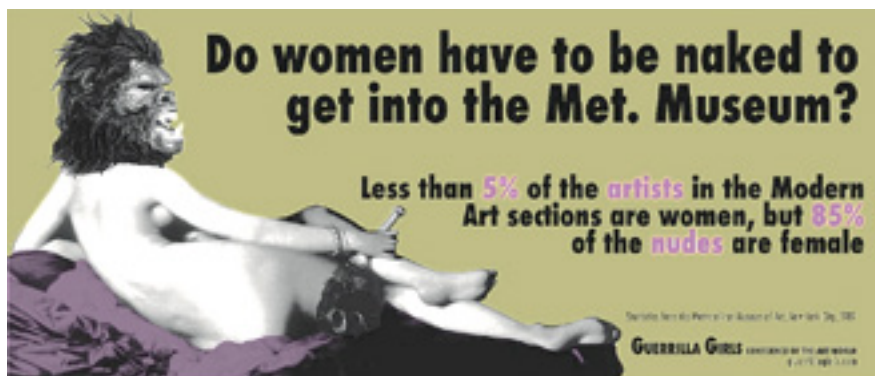
Imaginea 2. Judy Chicago, *The Dinner Party*, 1974-79, ceramică, porțelan, textile.



Sursa: Brooklyn Museum, New York, USA (2019). Photo by DannyWithLove.

Judy Chicago a arătat contribuția feminină lumii. Artiștii grupați sub stindardul feminist afirmă că „personalul este politică” și includea femei de culoare, femei neliniștite de integrarea lor în lumea artei, ale lesbienele și ale socialiștilor care credeau că soarta femeilor depinde de o societate în schimbare. Judy Chicago a întrebat (în mișcarea *The Guerrilla Girls*): „Femeile trebuie să fie goale pentru a putea intra în Muzeul Metropolitan?” (1980, *Imaginea 3*) [3 p.79].

Imaginea 3. GuerrillaGirls,
Do Women Have to Be Naked to Get Into the Met. Museum?, 1989.



Sursa: Poster. © GuerrillaGirls. Courtesy guerrillagirls.com.

Noile abordări și perspective au adus *noi tipuri de conținut în galerii*. Probleme de culoare și etnie; boli de interes deosebit la femei; obsesii, precum greutatea și dieta; sferele specific feminine, precum sexul, păstrarea unui cămin și a maternității; subiectul tabu al menstruației – toate și-au găsit drum în artă și toate – din punctul de vedere feminin. Materialele și tehnicile abordate au păstrat și o parte de tradițional, îmbogățit cu specificul feminin de creație: broderie pentru decorarea obiectelor casnice, tricotat și cusut, haine pentru familie etc., pentru a arăta că meșteșugurile feminine erau demne de includere în înalta tradiție artistică occidentală. Pe lângă încurajarea unor noi artiști, noi subiecte și noi moduri de a face artă, feministe au sugerat un alt mod de a privi artiștii în prezent. Louise Bourgeois avea cincizeci de ani când criticul american Lucy Lippard a început să o susțină, la mijlocul anilor '60. Deși avea un palmares și o reputație, poziția ei actuală ca artist de frunte contemporan se datorează mult recunoașterii ideilor feministe, în cazul ei, o multitudine de aspecte tulburătoare, cu tentă sexuală, sculpturi și instalații neclasificabile (**Imaginea 4**) [13]. Artiștii au devenit, astfel, conștienți de nedreptatea cu care se confruntă femeile în toate domeniile lumii artei.

Imaginea 4. Louise Bourgeois, *Spider* – metal
tapițerie, sticlă, argint, aur, oase, 1997.



Sursa: Maximilian Geuter / The Easton Foundation / VEGAP, Madrid

Concluzii

Lupta împotriva prejudecăților privind personalitatea și rolul femeilor în societate a cuprins și domeniul artelor. Femeile au manifestat talentul lor artistic și au urmărit să fie recunoscute și să poată face din artă o profesie respectată. Nu a fost ușor, dar cu perseverență, curaj, uneori încălcând rutina sau acceptabilul, și-au făcut simțită prezența pe scena artistică, fie prin creații de excepție, grandioase, unice, fie prin inovații în creația artistică. Feminismul în artă a însemnat îmbogățire, diversificare tematică și aprofundare în cunoașterea umană. Deși încă mai există obstacole și bariere în ascensiunea artistică profesională a femeilor, totuși, multe probleme de egalitate în drepturi în acest domeniu au fost demult depășite. Acum femeile au cale liberă pentru manifestarea lor creatoare.

Referințe bibliografice

1. BORZELLO, Fr. *A world of our own, Women as artists since the Renaissance*. New York: Watson-Guptyl Publications, 2000. ISBN 978-082305874.
2. FELDMAN, M., GORDON, B. *The courtesan's Arts: Cross-cultural perspectives*. Oxford: Oxford University Press, 2006. ISBN 978-0195170290.
3. DABBS, J. *Life stories of women artists*. Farnham: Ashgate Publishing Company, 2009.
4. ISAAK, Jo-A. *Feminism and contemporary art*. [S.L.]: Taylor & Francis e-Library, 2002. ISBN 978-1134895267.
5. MESKIMMOM, M. *Women making art, History, Subjectivity, Aesthetics, Routledge*. London: Psychology Press, 2003. ISBN 978-0415242783.
6. VASARI, G. *Viețile celor mai de seama pictori, sculptori și arhitecți: În 2 vol.* București: Meridiane, 1968.
7. OPRESCU, G. *Manual de istoria artei (clasicismul, romantismul)*. București: Meridiane, 1986.
8. RUSSELL, T.C., HOUZE, A., ERBOLATO-RAMSEY, C. *The women impressionists: A Sourcebook*. [S.L.]: Greenwood Press, 2000. ISBN 978-0313308482.
9. CHADWICK, W. *Women, art and society*. London: Thames and Hudson, 1996.
10. GOMBRICH, E.H. *The Story of Art*. 15-th ed. New Jersey: Prentice-Hall, 1990. ISBN 978-0138498948.
11. ABADZI, H., MARTELLI, M., PRIMATIVO, S. *Explorations of Creativity. A review for educators and policy making*. Qatar: WISE Qatar Foundation, 2009.
12. LOKKE, K.E. *Tracing Women's Romanticism: Gender, history and transcendence*. London: Routledge, 2005. ISBN 0-203-67968-7.
13. Gersh-Nesic, B. Biography of Louise Bourgeois [online]. In: *ThoughtCo*: [site]. 11 mar. 2019 [accesat 28 feb. 2023]. Disponibil: <https://www.thoughtco.com/louise-bourgeois-quick-facts-183337>

**Revista este indexată în bazele de date
naționale: Instrumentul Bibliometric Național (IBN)**

**internaționale: Directory of Open Access Journals (DOAJ),
Central and Eastern European Onliny Library (CEEOL),
ICI World of Journals (Index Copernicus IC).**

Cerințele față de autori și procedura de recenzare *peer review* pot fi consultate pe site-ul revistei:

<https://revista.amtap.md/>

Linkuri: <http://revista.amtap.md/348-2/>

<https://revista.amtap.md/wp-content/uploads/2019/10/Cerinte-autori.pdf>

Adresa: str. Alexei Mateevici, nr. 111, Chișinău, MD 2009

E-mail: revista.amtap@gmail.com

Web: <https://revista.amtap.md/>