

ACADEMIA DE ȘTIINȚE A MOLDOVEI
INSTITUTUL PATRIMONIULUI CULTURAL
CENTRUL STUDIUL ARTELOR

ARTA



2011

SERIA ARTE AUDIO-VIZUALE

Chișinău • 2011

CZU 78/79(082)

A 84

Colegiul de redacție:

Ana-Maria Plămădeală - redactor-șef

Georges Banu (Franța)

Dumitru Carabăț (România)

Violina Galaicu

Daniela Gheorghe (România)

Victor Ghilaș

Jean-Pierre Han (Franța)

Dorina Khalil-Butucioc – secretar responsabil

Nely Kornienko (Ucraina)

Dumitru Olărescu

Maria Pischloger (Austria)

Cornel Țăranu (România)

Recenzenți:

Gheorghe Bobârnă, dr. hab. în filozofie

Veaceslav Stepanov, dr. hab. în istorie

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

© Institutul Patrimoniului Cultural al Academiei de Științe a Moldovei, 2011

ISSN 1857-1050

CUPRINS

◆ MUZICĂ

<i>Violina Galaicu</i> Primii promotori ai cântării cultice creștine în spațiul carpato-danubiano-pontic	5
<i>Elena Chircev</i> Ieromonahul Macarie în căutarea identității românești a muzicii bisericești	10
<i>Rodney Garnett</i> Performing ethnomusicology. Benefits, methods and problems related to experiential learning in ensembles from other cultural traditions	17
<i>Victor Ghilaș</i> Ritmul muzical ca element de expresie în creația lui Dimitrie Cantemir	21
<i>Parascovia Rotaru</i> Arta corală bisericească din Moldova. Pagini ale trecutului și prezentului	24
<i>Aurelian Dănilă</i> Operele compozitorilor din Moldova pe scena Liricului chișinăuian (1). David Gherșfeld. Grozovan, Aurelia, Serghei Lazo	30
<i>Vladimir Axionov</i> Stihira de Pavel Rivilis între tradiție și inovație	35
<i>Victoria Tcacenco</i> Porțile de Ghenadie Ciobanu. Problema identificării genuistice	46
<i>Elena Nağacevschi</i> Tema spaniolă în creația muzicală a lui Vladimir Ciolac	49
<i>Cornel Țăranu</i> Enescu – Janus Bifrons	56

◆ ARTA CINEMATOGRAFICĂ ȘI TELEVIZIUNEA

<i>Ana-Maria Plămădeală</i> Neoromantismul în arta cinematografică. Reconsiderații filmologice	58
<i>Dumitru Olărescu</i> Fenomenul Mihai Eminescu în imagini filmice	65
<i>Violeta Tipa</i> Televiziunea contemporană din perspectivă critică	73
<i>Mihai Ștefan Poiată</i> Textul scenariului în contextul filmului (Repere metodologice pentru o eventuală istorie a dramaturgiei filmului de ficțiune)	78

◆ TEATRU

<i>Nelli Kornienko</i> Театр. Синергические рефлексии	86
<i>Jean-Pierre Han</i> Les conditions d'apparition de la nouvelle mise en scène en France	96
<i>Georges Banu</i> Cercul și fluviul	102
<i>Ana Ghilaș</i> Spectacolul - text, context, subtext (Pomul vieții de D. Matcovschi)	104
<i>Dorina Khalil-Butucioac</i> Valul postmodern în dramaturgia lui Val Butnaru	112

◆ DEBUTURI

<i>Natalia Lozinschi</i> Dilemele discursului critic teatral din Republica Moldova	120
<i>Nadejda Axionova</i> Contribuția regizorului Veaceslav Axionov la dezvoltarea artei teatrale din Moldova (anii '40-60 ai sec. XX)	124
<i>Victoria Nikitcenko</i> Romanțele compozitorului Ghenadie Ciobanu pe versurile poezilor ruși	131

<i>Elena Nistoreanu</i> Mihail Muntean în rolul principal din opera <i>Petru Rareș</i> de Eduard Caudella	139
<i>Tatiana Popa</i> Caracteristicile neoclasiciste prezente în creația instrumentală a lui Pavel Rivilis	143
◆ EVENIMENTE	
Simpozion <i>Gheorghe Mustea - 60. Dimensiunile vocației</i>	
<i>Victor Ghilaș</i> Gheorghe Mustea. Portret de creație	147
<i>Елена Мироненко</i> Специфика композиторского стиля Георгия Мусты	150
<i>Victoria Tsacenco</i> Cântecul de estradă în creația compozitorului Gheorghe Mustea	153
<i>Violeta Tîpa</i> Muzica lui Gheorghe Mustea și filmul de animație autohton	156
<i>Valeria Barbas</i> Gheorghe Mustea și Festivalul „Zilele Muzicii Noi” într-un dialog intercultural	161
◆ CRONICA VIEȚII CULTURALE	
<i>Violeta Tîpa</i> Gala Internațională a Teatrelor de păpuși „Licurici-65”	164
<i>Dorina Khalil-Butucioc</i> FINT. „Eternul feminin” în teatru	166
<i>Dorina Khalil-Butucioc</i> Note de la /pentru Festivalul internațional al Teatrului „Satiricus. I.L. Caragiale”	167
<i>Dumitru Olărescu</i> CRONOGRAF – 2011: ecranul unde realitatea devine artă	170
<i>Valeria Barbas</i> Sincretism contemporan în cadrul Festivalului „Zilele Muzicii Noi”	173
◆ OMAGIERI	
<i>Elena Nagacevschi</i> Ferenz Liszt (1811 - 1887)	176
<i>Valeria Șeican</i> Talent, dragoste pentru folclor și spirit de sacrificiu	178
◆ IN MEMORIAM	
<i>Ana-Maria Plămădeală</i> Emil Loteanu: chemarea stelelor. 75 de ani de la naștere	179
<i>Ana-Maria Plămădeală</i> Ion Creangă – ultimul film al lui Anatol Codru: motive profesionale	182
<i>Parascovia Rotaru</i> Compozitorul Ion Macovei	183
◆ APARIȚII EDITORIALE	
<i>Elfrida Coroliov</i> Dina Hașcu-Ghimpu. Născut în zodia Caragiale. 1990-2010	184
<i>Elfrida Coroliov</i> Două decenii. Satiricus	184
<i>Ana Ghilaș</i> Steliana Grama. Dramaturgia autohtonă din anii 1960-1970 pe scena teatrelor din Moldova (Studiu monografic)	187
<i>Dorina Khalil-Butucioc</i> Chișinău, 7 aprilie. Teatru-document	189
<i>Dorina Khalil-Butucioc</i> Constantin Cheianu. Țara asta a uitat de Noi...	190

Violina Galaicu

Primii promotori ai cântării cultice creștine în spațiul carpato-danubiano-pontic

Summary

First promoters of religious chanting in the Carpatho-Danubian-Pontic area

There are few and doubtful proofs of the religious musicians' contributions in the old Romanian area. Yet, they prove the eagerness of some devoted promoters of the proto-Christian chanting, as well as of those whose names and deeds had been lost or forgotten through history. Moreover, the few available data point at some early theoretical researches on sacred music, as well as at early attempts of teaching on the matter.

The author approaches Saint Sava's activity, named also Sava the Goth (the IVth century), who was the first choir singer in the history of the Romanian music. The author also reveals the significance of Jonnus Cassianus' (IV-V centuries, born in Dobrogea) contribution to the formation of sacred principles. The theological and musical works of Nicetas of Remesiana (IV-V centuries), a lettered missionary of Latin formation, surnamed by Vasile Parvan and Nicolae Iorga "a Daco-Roman apostle" are widely approached in the paper. The work ends up with the analysis of the contribution made by Gerardo don Sagredo's (XIth century) who was a Banate bishop dealing with the acoustics' art role in the educational-ecclesiastic system, as well as with the practical enforcement of the common educational principles.

Keywords: proto-Christian chanting, the Carpatho-Danubian-Pontic area, musicians of Orthodox persuasion, religious chanting, theoretical concerns, didactical principles, lettered Christian missionaries, civilization-spreading input, Sava the Goth, Jonnus Cassianus, Nicetas of Remesiana, Gerardo don Sagredo.

Referindu-ne la muzicienii de factură religioasă care au activat în mediul străromânesc, suntem nevoiți să constatăm puținătatea și precaritatea mărturiilor păstrate. Or, atâtea câte sunt, ele probează râvna unor promotori devotați ai cântării protocreștine, inclusiv a celor ale căror nume au fost înghițite de valurile istoriei. Mai mult decât atât, aceste parcimonioase știri, pe care le deținem, punctează existența unor foarte timpurii preocupări teoretice vizând muzica de cult, precum și a unor manifestări precoce de instrucție în domeniu.

Din Scrisoarea Bisericii din Gothia către Biserica din Capadocia, datată cu 373 sau 374, aflăm despre martiriul Sfântului Sava, primul cântăreț de strană consemnat de istoria muzicii românești. Sava, supranumit Gotul (pentru faptul de a se fi stabilit în vecinătatea goților), „trăia în feciorie, post și rugăciune într-un sat din Muntenia de azi”¹. M. Păcurariu îl consideră originar din Capadocia, mai exact – „un descendent al captivilor greci aduși de goți în Dacia”², invocând întru susținerea ipotezei sale revendicarea moaștelor sfântului de către Vasile cel Mare, arhiepiscopul Cezareei din Capadocia, și mutarea lor în presupusa patrie cu

concursul altui capadocian, Iunius Soranus, guvernatorul Sciției Mici.

Textul unui Minei grec pe lunile martie-aprilie, aflat în fondul bibliotecii „Sfântul Marcu” din Veneția, spune că Sava Gotul „cânta psalmi în biserică și cultiva cântarea psalmilor cu mare zel.”³ În vrednica îndeletnicire pare să fi fost ajutat de un îndrumător (după cum sugerează scrisoarea de mulțumire a lui Vasile cel Mare de după primirea moaștelor, adresată episcopului tomitan), iar acest îndrumător, tot el și duhovnic al martirului, este identificat de Epifanie Norocel⁴ cu un preot local de neam daco-roman, Sansala. Iată, deci, cum se profilează un prim (sau, mai degrabă, primul pe care îl cunoaștem) gest de transmitere a îndemănrilor de cântare psaltică de la dascăl la discipol și, de ce nu, un germene al acelei pedagogii muzical-religioase autohtone care va înflori peste veacuri.

Prins, de Paști, de prigonitori (era în anul 372, pe vremea persecuțiilor anticreștine ale lui Athanaric), Sava Gotul a fost înecat în Buzău, completând șirul celor martirizați pentru credință și canonizați ulterior de Biserica Ortodoxă.

Tot din spațiul cultural străromânesc, din Do-

brogea, se lansează pentru o rodnică activitate în diverse centre creștine (Betleem, Constantinople, Roma, Marsilia) Ioan Cassianus (360-430/435), organizatorul și legislatorul monahismului apusean. Și în materie de cenobitism, și în hristologia pe care o afirmă, operele lui Ioan Cassianus – ne referim la *De institutis coenobiorum et de octo principalium vitiorum remediis (Despre așezămintele mănăstirești de obște (chinoviale) și despre remediile contra celor opt păcate capitale)*, *Conlationes Sanctorum Patrum (Convorbiri cu părinții)*, *De incarnatione Domini (Despre întruparea Domnului)* – înnoadă tradiția spirituală răsăriteană cu cea apuseană cu profit pentru ambele. În scrierile invocate sunt formulate, inclusiv, principii ale cântării ecleziastice, principii preluate și consfințite mai apoi de *Regula magistri*.⁵

O altă personalitate remarcabilă a creștinismului dunărean, a cărui operă teologică și muzicală a fost fructificată atât de vestici, cât și de estici, este Niceta de Remesiana, zis astfel după numele vechiului oraș roman (pe vatra lui se află acum satul sârbesc Bela Palanka), unde și-a avut scaunul episcopal. Ne vom opri mai pe larg asupra aportului acestui misionar de formație latină, supranumit de Vasile Pârvan și Nicolae Iorga „apostolul daco-romanilor”.

Ne edifică asupra vieții și activității evanghelizatoare a eruditului protocreștin două dintre poemele Sfântului Paulin, episcopul Nolei, prieten al lui Niceta și părtaş al aceleiași cauze. Poemele (XVII și XXVII) scrise cu prilejul celor două vizite pe care prelatul balcanic i le-a făcut la Nola, în Italia, în 398 și 402, relevă imensa autoritate pe care o avea acest „magister et pater” asupra păstoritorilor săi. Iată un pasaj elocvent: „Pe tine te numește părinte întreaga regiune a Borei; la predicile tale scitul se îmblânzește și cel învrăjbit cu sine părăsește pornirile sălbatică, fiindu-i tu învățător. Aleargă la tine geții și amândouă felurile de daci: cei ce cultivă pământul, în interior, și cei ce poartă căciuli de oaie și cresc turme bogate de vite pe malurile mănoase”.⁶

Indicațiile din poeme nu permit, totuși, de a contura cu precizie „aria misionară” a lui Niceta. S-au emis păreri că ar fi predicat pe ambele maluri ale Dunării, precum și presupuneri că ar fi avut sub oblăduire doar teritoriul din sudul fluviului, cuprins în raza episcopatului său⁷. Cert este, în orice caz, că Niceta a îndrumat populația daco-romană din jurul Remesiane, iar supozițiile potrivit cărora învățătura nicetiană a iradiat și în ținuturile mărginașe au destul temei.

Cât privește originea cărturarului, istoricii⁸ în-

clină spre a-l considera daco-roman, aceasta pentru că folosea în scris și în predică limba latină (deși în regiunea respectivă greaca intrase deja în drepturi ca limbă de cult) și pentru că în poemul al XVII-lea Sfântul Paulin numește Remesiana „casă părintească” („patrie”, „oraș părintesc”) a lui Niceta.

Din moștenirea nicetiană (ea cuprinde mai multe scrieri catehetice, dogmatice, cu caracter practic-liturgic) vom selecta două lucrări esențiale pentru cunoașterea cântării protocreștine: tratatul programatic *De psalmodiae bono (Despre folosul cântării de psalmi)* și imnul *Te Deum laudamus (Pe tine, Dumnezeu, Te lăudăm)*.

Exegeții⁹ se întreabă dacă imnul lui Niceta s-a cântat, inițial, pe melodia ajunsă până la noi din repertoriul gregorian sau pe o melodie locală. Cum enigma nu a fost dezlegată, se formulează judecăți pornind de la varianta cunoscută, ceea ce e justificat cu atât mai mult cu cât aceasta e de o certă valoare artistică și istorică.

Așadar, cântarea *Te Deum laudamus* se prezintă sub forma „unei imnodii în proză de proveniență arhaică din care lipsește metrul ritmic”.¹⁰ Ambitusul restrâns al formulelor melodice din care se constituie, precum și structura lor tetracordală pledează pentru vechimea melodiei, cât și pentru filiația ei cu folclorul balcanic¹¹. După cum arată părintele I.D. Petrescu în pertinentul său studiu de paleografie muzicală comparată,¹² rețeaua de similitudini stilistice în care e prins imnul lui Niceta e foarte extinsă și include nu numai cântecul popular din zonă, dar și monodia antică greacă, și melodii bizantine, și cântări gregoriene.

Sunt curioase, în special, asemănările dintre compoziția nicetiană și *Condacul Nașterii Domnului* de Roman Melodul. Paralelisme (cu atât mai neașteptate, cu cât cele două creații nu au corespondențe de ordin dogmatic-liturgic) țin de caracterul tetracordal al melodiei, de particularitatea formulelor melodice (acestea au, în ambele cazuri, un ambitus redus) și de ponderea cadenței dorice, ca și în general a elementelor și ethosului dorianului medieval (dar, de fapt, a frigianului antic!), modului ce se regăsește și în melosul popular românesc de proveniență arhaică. Deci, nu numai ca situare cronologică, ci și ca substanță muzicală, imnul face joncțiunea între două lumi de sunet – cea antică și cea medievală, puse în slujba serviciului divin.

Chiar și invocarea avatarurilor pe care le-a suportat, în timp și spațiu, cântarea *Te Deum laudamus* o caracterizează, o dată în plus, ca pe o mostră de „sinteză de latinătate și ortodoxie”, expresia lui D. Stăniloae putând fi aplicată aici prin retroprolare.

Imnul s-a impus, grație efortului Fericitului Augustin, în bisericile catolice și, grație traducerii făcute de Martin Luther, în cele protestante. El figurează, totodată, în manuscrise slavone, de unde a fost preluat de mitropolitul Dosoftei și inclus (păstrându-i-se forma de proză ritmică) în *Psaltirea în versuri*. În fine, textul imnului se regăsește – în traducerea lui Veniamin Costache – în lucrările lui Macarie Ieromonahul, care îi confecționează o melodie pe glasul al VIII-lea.¹³

Tratatul *De psalmodiae bono* este o primă tentativă de reflecție asupra specificului cântului liturgic, ideile nicetiene încadrându-se în paradigma educativă creștină, prefigurată de Fericitul Augustin.¹⁴ Se poate observa, de asemenea, că pledoariile ierarhului danubian consună cu tezele unor iluștri teologi din perioada creștinismului incipient, și anume: sfinții Vasile cel Mare, Efreim Sirul, Ioan Gură de Aur, Ambrozie, Fericitul Ieronim.¹⁵

Eruditul prelat din Remesiana își clădește raționamentele pe recunoașterea muzicii ca element indispensabil al cultului, pe de o parte, și pe conștientizarea forței ei de sugestie și înrăurire, pe de alta. Menită să catalizeze formarea bunilor creștini, cântarea religioasă trebuie să corespundă, în concepția lui Niceta, următoarelor deziderate:

- să fie făcută cu inima curată;
- să exprime armonia cu cugetarea;
- să evite exagerările teatrale;
- să fie comună, omogenă și uniformă.

Precum însăși cântarea închinată Domnului e obligată să se înscrie în anumiți parametri, la fel și modul de interpretare a ei va urma anumite prescripții. Cel ce intonează psalmi se va implica total în actul execuției, altfel zis, el va cânta nu numai/nu atât „cu glasul”, ci și/mai ales „cu inima”. Interpretul de muzică sacră va evita gestul exterior, etalarea ostentativă a sentimentelor și va miza pe interiorizare, modestie și smerenie. Autocontrolul restrictiv se recomandă îndeosebi tinerilor care, în virtutea vârstei și temperamentului lor, sunt ispițiți de sonorități „înflorite” și „îndulcite”, nepotrivite unei rugii autentice.

Referindu-se la cântarea în grup, Niceta formulează imperativul sinergiei tuturor constituenților ansamblului: „Vocea noastră, a tuturor, să nu fie discordantă, ci armonioasă. Nu unul să o ia înainte în chip prostesc, iar altul să rămână în urmă, sau unul să coboare vocea, iar altul s-o ridice, ci fiecare este invitat să-și încadreze vocea, cu umilință, între glasurile corului care cântă laolaltă; nu ca cei care ridică glasul sau o iau înainte să iasă în evidență în chip necuviincios, ca spre o ostentație prostească, din dorința de a plăcea oamenilor.”¹⁶

E posibil că în aceste rânduri ilustrul ierarh nu doar exprimă o doleanță, un principiu, ci și fixează o stare de fapt, un fel de a cânta al contemporanilor săi care îl nemulțumea. Or, aparenta anarhie vocală pe care o semnaleză nu se datora neapărat unei „ostentații prostești sau necuviincioase”, ea putea fi, pur și simplu, efectul interpretării în grup și în mod spontan „a unor formule lexice și intervalice insuficient cristalizate sau insuficient arhetipizate, neînțelese ca limbă (greacă sau latină) și nememorate ca intonare intervalică”.¹⁷ Evident, mai exista, obiectiv, decalajul dintre gradul de dotare nativă a participanților. Nu toți credincioșii sunt înzestrați cu voci melodioase și auz muzical, dar, totodată, nimănui nu i se poate refuza participarea la bucuria slăvirii lui Dumnezeu. Conștient de aceasta, Niceta sugerează celor mai puțin dăruți să cânte cu voce mai redusă.

Tratatul *De psalmodiae bono* conține și indicații metodice privind învățarea pieselor din repertoriul cultic. Cântarea, susține cu temei cea mai veche personalitate reprezentând pedagogia din spațiul balcanic, facilitează memorarea textelor sacre. Și, de fapt, nu numai memorarea, ci și înțelegerea lor, căci „ceea ce austeritatea legii nu poate să scoată de la mințile omenești, aceasta se destăinuie prin dulceața cântării”¹⁸.

Un alt factor decisiv pentru succesul deprinderii cântului liturgic e, în viziunea nicetiană, trăirea estetică. Fiind ascultat cu plăcere, psalmul „pătrunde în suflet în timp ce și-l desfăta”¹⁹. Într-o ordine de idei consecutivă se subliniază importanța repetiției ca mijloc de studiere a cântării creștine și se arată că, făcută prin intermediul muzicii, aceasta nu obosește, ci, dimpotrivă, delectează.

Autorul lucrării *De psalmodiae bono* are un cuvânt de spus și despre ethosul cântării cultice, despre finalitatea ei educativă, reliefând, în special, acțiunea benefică pe care o exercită asupra executanților și auditorilor. Astfel, psalmodia inoculează mirenilor adevărurile creștine, reconciliază spiritele („căci nimeni nu poate cânta Domnului cu inima învrăjbită de ură”)²⁰, consolează, încurajează, vindecă pe cei umili și slabi și muștră, temperează, sensibilizează pe cei tari și aroganți.

Din cele expuse reiese cu claritate că tratatul *De psalmodiae bono* este o scriere de uimitoare maturitate pentru epoca în care abia se puneau temeliiile imnografiei creștine, o teoretizare de mare rafinament psihologic și de reală utilitate practică.

Referirea la opera misionară a episcopului de Remesiana o vom încheia cu constatarea exegeților ei care susțin că „ritul Sfântului Niceta n-a fost nici grec-bizantin, nici roman-latin, ci a fost ritul

propriu al mării unități ecleziastice a Iliricului, a Daciilor, format prin clădirea elementelor locale daco-latine asupra schemei liturgice primare stabilite de Sfinții Apostoli și primii lor ucenici răspânditori ai creștinismului în toate centrele principale, rit care mai exact s-ar putea numi daco-latin”.²¹

Cărturarul dunărean protocreștin își va afla, după șase secole, un continuator – pe Gerardo din Sagredo. Deși cronologic momentul „Gerardo” (începutul secolului al XI-lea) ține de o altă epocă, în esență el „preia ștafeta” interculturalității nicetiene.

Până la abordarea subiectului să rememorăm câteva adevăruri care caracterizează, prin ricoșeu, climatul în care activau animatorii muzicii ecleziastice românești pre – și protomedievale.

Cercetările întreprinse au arătat că, și înainte de secolul al VI-lea (reper ce indică apariția unor diferențe în oficierea serviciului liturgic), și după această dată, Estul și Vestul continentului au fost, spiritualicește și cultic, „vase comunicante”. Chiar dacă se face specificarea – importantă, de altfel – că circulația de impulsuri, sugestii, elemente culturale, în genere și muzicale, în special, în aceste „vase” a avut, în primul mileniu d.Hr., sensul Orient-Occident, aceasta nu schimbă rezultanta istorică: conexiunea strânsă dintre cele două arii ale creștinătății.

În timp, Biserica vestică se distanțează de cea estică, relațiile dintre Constantinopole și Roma devin din ce în ce mai tensionate, riturile aferente se separă din punct de vedere liturgic și lingvistic, precum și arta cultică capătă trăsături distincte în Apus și Răsărit. Clivajul se soldează, după cum se știe, cu divorțul oficial dintre creștinismul greco-oriental și cel romano-catolic, statuat prin Marea Schismă de la 1054.

În virtutea latinității genetice a poporului român, pe de o parte, și a opțiunii sale pentru ortodoxie, pe de alta, spațiul românesc (în special, Transilvania) s-a arătat propice conservării formelor cultice mixte romano-bizantine, iar pe măsura adâncirii deosebirilor dintre Est și Vest, realizării unor reintegrări și interferențe.

Reprezentativă pentru fenomenul discutat este tocmai figura episcopului bănățean Gerardo din Sagredo, evocată în izvorul narativ *Vita Sancti Gerhardi* (*Viața Sfântului Gerard*) din secolul al XII-lea. Iluminismul acestui remarcabil erudit medieval,²² desfășurat în sud-vestul teritoriului românesc, a fost înalt apreciat de Biserica romană, care l-a sanctificat și care îl celebrează la 24 septembrie prin misa ce-i poartă numele.

Originar din Veneția, Gerardo îmbrățișează aici, iar mai apoi la Bologna, toate științele prevăzute

de instruirea scolastică a timpului său: gramatica, filosofia, matematica, astronomia, muzica, dreptul ecleziastic. Excelând în arta lecturii și cântării hieratice, este ales abate la San Giorgio Maggiore (Veneția), ca mai târziu să fie chemat la Buda pe post de preceptor al fiului regelui Ștefan. În calitate de trimis al aceluiași rege vizitează Franța, călătorește împreună cu suveranul la Ravenna și Roma. În 1038 devine episcop de Morisena (Cenadul de azi), funcție pe care o deține până la sfârșitul vieții (1046).

Activitatea sa în fruntea episcopiei a vizat, în special, organizarea și dirijarea învățământului din zonă, înglobând, totodată, și preocupări adiacente: i se atribuie lui Gerardo construirea unei catedrale la Morisena-Cenad pe locul unei mai vechi mănăstiri cu hramul lui Ioan Botezătorul, precum și elaborarea unei lucrări teoretice intitulată *Deliberatio Gerardi Morisenae Aeclesiae Episcopi supra hymnum trium puerorum ad isingrimum liberalem*.²³

Tot ce a înfăptuit Gerardo poartă însemnele simbiozei bizantino-occidentale. Astfel, vestigiile lăcașului sfânt pe care l-a înălțat trădează elemente specifice bazilicii romane cu baptisteriu, bisericii ortodoxe și catedralei catolice. Școala întemeiată la Morisena-Cenad urmează modelul școlilor de cânt italiene, germane și franceze; genul de cântare promovat aici se înscrie în parametrii muzicii gregoriene, dar nu e de neglijat că aceasta e transplantată din mediul de formare a ilustrului animator – Veneția începutului de mileniu, tot ea și poartă de pătrundere a culturii bizantine în lumea occidentală. În sfârșit, disertația *Deliberatio...* pune în discuție o scriere antică apocrifă din ale cărei versete s-au alimentat atât cântările specifice ritului latin, cât și cântările vehiculate în ritul ortodox.²⁴

Lucrarea *Deliberatio...* dă lămuriri și asupra locului ce-i revine artei sonore în sistemul educațional ecleziastic al epocii, și asupra formelor de transpunere în practică a dezideratelor didactice generale. (E de presupus că eficiența acestor forme a fost testată de Gerardo în procesul civilizării creștine a populației din Banat și Crișana).

Aserțiunile lui Gerardo se sprijină pe reflecțiile filosofilor antici (Aristotel, Porphirios din Tyr, Platon, Tales din Milet, Socrate) privind valoarea etică și estetică a artelor liberale, în categoria cărora se înscrie și muzica. Tot pe urmele anticilor pășește eruditul de la Morisena când afirmă conexitatea organică între arta cuvântului și arta sunetelor. Pe eșafodajul teoretic al autorilor antici se suprapun, în *Deliberatio...* ideile unor gânditori medievali sau precursori ai acestora (Aurelius Augustinus, Boethius, Grigore I, Beda Venerabilis), preocupați, de

asemenea, de semnificația moral-formativă a muzicii. Meritul lui Gerardo constă tocmai în armonizarea preceptelor educaționale medievale cu elaborările solid fundamentate ale anticilor și în relevarea continuității doctrinelor aparținând unor epoci diferite.²⁵

În concluzia celor expuse vom afirma, de rând cu V. Tomescu, că, „deși concepută cu scopul de a instrui tinerii veniți să-și însușească disciplinele

educației scolastice, *Deliberatio...* reprezintă, de fapt, o lectură complexă prin comentariile unor texte patristice cu caracter simbolic și adânc, ca și prin termenii grecești și latini, prin expresiile mai puțin sau deloc uzitate. Este o sinteză de idei realizată la confluența spiritualității bizantine cu cea occidentală, un apel la izvoarele culturii vechi prin prisma principiilor scolastice”.²⁶

Referințe bibliografice

¹ Păcurariu, M., *Istoria Bisericii Ortodoxe Române*, vol. 1, București, Editura Institutului Biblic și de Misiune a BOR, 1991, p. 111.

² Ibidem, p. 113.

³ Apud: V. Vasile, *Istoria muzicii bizantine și evoluția ei în spiritualitatea românească*, vol. II, București, Editura Interpret SRL, 1997, p. 7.

⁴ Vezi: E. Norocel, *Pagini din istoria veche a creștinismului la români*, Buzău, 1996, p. 224.

⁵ Vezi: V. Tomescu, *Muzica românească în istoria culturii universale*, București, Editura Muzicală, 1991, p. 91.

⁶ Apud: M. Păcurariu, *Op. cit.*, p. 132.

⁷ A se vedea: G. Breazul, *Muzica bisericească românească*, în: *Pagini din istoria muzicii românești*, vol. II, București, Editura Muzicală, 1970, p. 24; M. Păcurariu, *Op. cit.*, p. 133; V. Vasile, *Op. cit.*, vol. II, p. 8; O. Varga, *Tracul Orfeu și destinul muzicii*, București, Editura Muzicală, 1980, p. 86; O. L. Cosma, *Hronicul muzicii românești*, vol. I, București, Editura Muzicală, 1973, p. 58.

⁸ Vezi: Gh. Ciobanu, *Studii de etnomuzicologie și bizantinologie*, vol. I, București, Editura Muzicală, 1974, p. 330; P. Brâncuși, *Muzica românească și marile ei primeniri*, vol. 1, Chișinău, Editura Lumina, 1993, p. 42.

⁹ Brâncuși, P., *Op. cit.*, p. 42.

¹⁰ Vezi: O. L. Cosma, *Op. cit.*, vol. 1, p. 61-63; R. Ghircoiașiu, *Contribuții la istoria muzicii românești*, vol. 1, București, Editura Muzicală, 1963, p. 69-71; P. Brâncuși, *Op. cit.*, vol. 1, p. 42 și, mai ales, I. D. Petrescu, *Condacul Nașterii Domnului*, București, 1940, p. 44-47.

¹¹ Vezi: I. D. Petrescu, *Op. cit.*, pag. citate.

¹² Vasile, V., *Concepția Sfântului Niceta de Remesiana privind rolul muzicii religioase în viața religioasă*, în: *Byzantion. Revistă de arte bizantine*, vol. II, Iași, Academia de Arte „George Enescu”, 1996, p. 37.

¹³ Textul latin poate fi consultat după ediția: Niceta Episcopus Remesianae, *De psalmodiae bono*,

Editura Seminarului de Istoria Bisericii Române de la Facultatea de Teologie, Tipografia „Bucovina” I. E. Torouțiu, exemplar aflat în fondul „George Breazul” din cadrul Bibliotecii Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România, nr. de inventar 4219. Pentru reproducerea unor pasaje din tratat ne-am servit de traducerea autorilor care s-au ocupat de opera lui Niceta de Remesiana, a se vedea: O. L. Cosma, *Op. cit.*, vol. 1, p. 58-63; O. Varga, *Op. cit.*, p. 86-87; V. Tomescu, *Op. cit.*, p. 91; P. Brâncuși, *Op. cit.*, p. 41-42; R. Ghircoiașiu, *Op. cit.*, vol. 1, p. 69-71; V. Vasile, *Concepția Sfântului Niceta de Remesiana...*, p. 37-42; Șt. Alexe, *Sfântul Niceta de Remesiana și ecumenicitatea patristică din secolul al IV-lea și al V-lea*, în „Studii teologice”, seria II, an XXI, nr. 7-8, septembrie- octombrie 1969; idem, *Foloasele cântării bisericești în comun după Niceta de Remesiana*, în: „Biserica Ortodoxă Română”, București, an. LXXV, nr. 1-2, ianuarie-februarie 1957.

¹⁴ Vezi: V. Vasile, *Concepția Sfântului Niceta de Remesiana...*, p. 38.

¹⁵ O relevă Șt. Alexe în lucrarea *Foloasele cântării bisericești în comun după Niceta de Remesiana*, precum și analiza textului în discuție.

¹⁶ Apud: P. Brâncuși, *Op. cit.*, p. 42.

¹⁷ Varga, O., *Op. cit.*, p. 86.

¹⁸ Apud: V. Vasile, *Concepția Sfântului Niceta de Remesiana...*, p. 40.

¹⁹ Apud: idem, *ibidem*.

²⁰ Apud: idem, *ibidem*.

²¹ Observația lui A. L. Tăutu, citată apud: Șt. Alexe, *Foloasele cântării bisericești în comun după Niceta de Remesiana*, p. 491.

²² El este pus în valoare de V. Tomescu, vezi: V. Tomescu, *Op. cit.*, p. 99-115 și V. Vasile, vezi: V. Vasile, *Istoria muzicii bizantine...*, vol. II, p. 13-14.

²³ A se vedea: V. Tomescu, *Op. cit.*, p. 101-102.

²⁴ A se vedea: *ibidem*, p. 101-114.

²⁵ A se vedea: *ibidem*, p. 102-111.

²⁶ *Ibidem*, p. 104.

Ieromonahul Macarie în căutarea identității românești a muzicii bisericești

Summary

Monk Macarie in search of the Romanian identity of the Ecclesiastical Music

Monk Macarie is one of the many illustrious representatives of the ecclesiastical music at the beginning of the nineteenth century. He undertook an intense activity for the imposition of the Romanian ecclesiastic music. Despite being taught to respect the Greek tradition, Macarie understood the necessity of translating the texts of the hymns and of the theoretical notions into Romanian. He translated the first book on the theory of psalms and many other church music books. The comparative study of the hymns translated by Macarie and the Greek ones has revealed the methods used to obtain the concordance between the Greek melodic line and the new Romanian text, as well as the importance of Monk Macarie's creative contribution to the establishment of a Romanian repertoire of hymns.

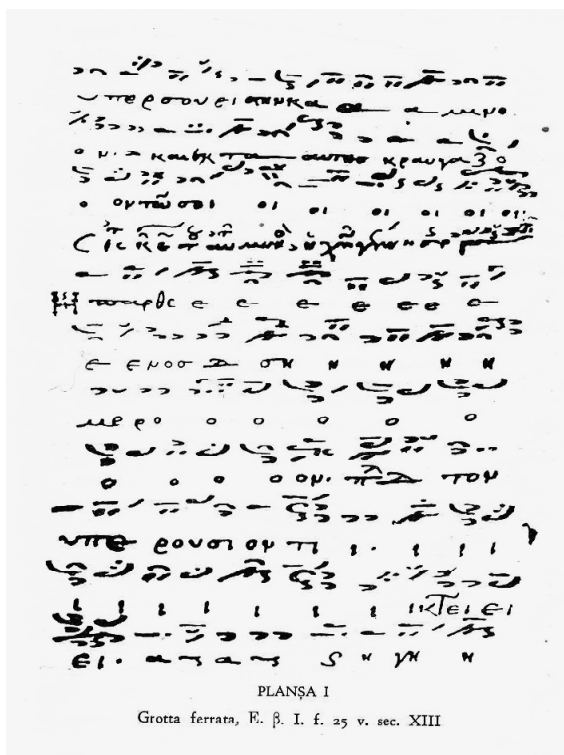
Keywords: hymns, Monk Macarie, printing press, translation.

Ne desparte un mileniu și jumătate de momentul în care Roman Melodul cânta pentru prima dată condacul Nașterii Domnului „Fecioara astăzi” ca urmare a visului avut în noaptea di-

naintea sărbătorii, impresionând credincioșii și împăratul, câștigându-și totodată și dreptul ca poemele sale să fie cântate în biserică (toată această miraculoasă întâmplare, petrecută pe la mijlocul secolului al VI-lea, fiind istorisită de Marcu din Efes). Scris în metrică silabică, guvernată de accentul tonic și utilizând procedeul acrostihului nominal, poemul lui Roman Dulce-cântărețul este una dintre cele mai vechi creații poetico-muzicale bizantine ce a străbătut veacurile, fiind cântată și astăzi, într-o versiune care păstrează, în liniile ei generale, structura melodică veche, după cum ne convinge studiul comparat întreprins de părintele paleografului bizantine românești, Ioan D. Petrescu.¹

Varianta actuală a condacului este o tălmăcire din secolul al XIX-lea, pe care o datorăm Ieromonahului Macarie; a fost tipărită pentru prima dată în *Irmologhion sau Catavasieriu musicesc*, carte editată de acesta la Viena, în 1823². Cu inerente schimbări o găsim în toate colecțiile ulterioare (Anton Pann, Dimitrie Suceaveanu, Ștefanache Popescu ș.a.), fiind mai apoi prelucrată pentru cor în monumentală lucrare a lui Paul Constantinescu, *Oratoriul bizantin de Crăciun*.

Acest *Irmologhion*, în care apare condacul Nașterii Domnului, împreună cu alte două volume traduse de Macarie, sunt primele cărți de cântări bisericești cu textul în limba română tipărite vreodată, iar importanța acestora pentru evoluția cântării românești de strană merită să



PLANȘA I

Grotta ferrata, F. β. I. f. 25 v. sec. XIII

ROMAN MELODUL - Condacul Nașterii Domnului
Manuscrisul E. B. I. Fol. 25 (sec. XIII) de la Grotta ferrata



MACARIE IEROMONAHUL (1770? – 1836)

fie încă subliniată, căci munca modestului „portar” al Mitropoliei de la București nu s-a rezumat la o simplă potrivire de cuvinte sub neume, ci a fost o muncă de creație, cu rol hotărâtor în fundamentarea unei cântări de strană cu specific românesc. Este ceea ce am încercat să demonstrăm prin analiza comparată a unui număr însemnat de cântări din *Anastasimatar*; o parte a constatărilor noastre urmând a-și găsi locul în paginile următoare.

La întrebarea: „Cine a fost Macarie Ieromonahul?” au încercat să răspundă în ultimul secol mai mulți muzicologi, începând cu primul său biograf – Nicolae M. Popescu – și continuând cu toți cei care s-au oprit apoi asupra diverselor laturi ale activității sale – George Brezul, Octavian Lazăr Cosma, Gh. C. Ionescu, Titus Moisescu ș.a. Ca atare, ne rezumăm la a aminti aici doar faptul că momentul intrării sale în această lume nu poate fi precizat, dar până la trecerea sa la cele veșnice, în 1836, a fost dascăl de psaltichie și director al școlii mitropolitane, a tălmăcit și tipărit patru cărți și a lăsat în urmă două manuscrise, a „românit” peste 2000 de cântări și este autorul altor 150, acoperind întreaga arie a serviciului religios. Pe drept cuvânt, mitropolitul Moldovei, Iosif Naniescu – cel care i-a păstrat manuscrisele și le-a donat Academiei Române – nota în dreptul unei cântări nesemna-

te: „melodia, facere a fericitului părinte Macarie, dascălul și traducătorul muzicii bisericești în limba românească”, surprinzând succint cele două atribute ale activității sale: latura creatoare și cea practică, de interpretare și răspândire a noului repertoriu de cântări.

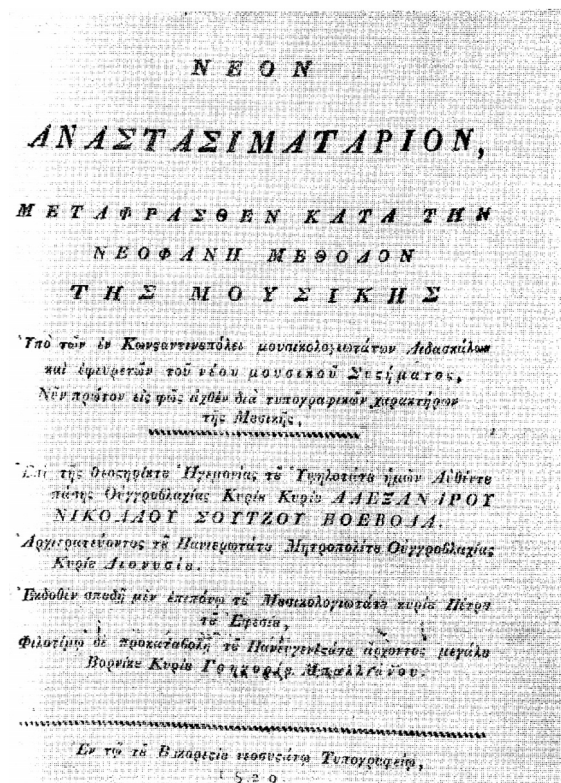
Munca de traducere, de tălmăcire, căreia Macarie i-a dedicat mare parte din viața sa se înscrie într-un amplu proces, început în secolul al XVII-lea în contextul dezvoltării conștiinței naționale, numit – cel mai adesea – „românirea” cântărilor bisericești, cu un termen preluat de la Anton Pann și care desemnează acțiunea complexă de adaptare a textului românesc la melodia de tradiție bizantină. La începutul secolului al XVIII-lea, acest proces avansase atât de mult, încât întregul repertoriu liturgic se găsea consemnat în scris – cu text literar și muzical – în voluminoasa carte a protopsaltu-

FILOTHEI SIN AGĂI JIPEI – PSALTICHIA RUMANEASCĂ (1713)
Manuscrisul nr. 61, B.A.R., fol 4^r.

lui Mitropoliei Bucureștilor, Filothei sin Agăi Jipei – *Psaltichia rumanească*, manuscrisul nr. 61 de la B.A.R., datat 1713. Cele cinci copii ale acestui manuscris, redactate de persoane diferite și cercetate temeinic în secolul al XX-lea de arhid. dr. Sebastian Barbu-Bucur,³ atestă răs-

pândirea cântării în limba română pe parcursul secolului al XVIII-lea, răspândire la care și-au adus contribuția o seamă de muzicieni – compozitori, tâlmăcitori, copişti, dascăli – ale căror nume sunt consemnate în diverse documente și manuscrise muzicale.

Cântarea bisericească din epoca brâncovească nu i-a fost străină lui Macarie; ca elev al lui Constantin fitori psalt, cântase probabil din *Antologhionul* acestuia (ms. rom. 2219 de



PETRU EFESIUL – NEON ANASTASIMATARION
București, 1820

B.A.R., terminat de scris la 4 iulie 1767), una dintre copiile *Psaltichiei* lui Filothei. Cunoscu-se, de asemenea, și tradiția orală a cântării bizantine, dat fiind faptul că dascălul său fusese elevul lui Șarban, protopsaltul Curții Domnești, cel care în tinerețe ucenicise pe lângă Filothei sin Agăi Jipei. Pe aceeași filiație, a dobândit Macarie și respectul pentru cântarea bisericească în limba patriei, pe care o va promova prin întreaga sa activitate.

Desfășurată pe mai multe planuri, munca modestului monah s-a efectuat în condițiile în care istoria muzicii de tradiție bizantină înregistra un eveniment de importanță majoră: în anul 1814, Patriarhia din Constantinopol a oficiali-

zat Reforma muzicii bisericești înfăptuită de cei trei mari psalți: Chrysanth de Madyt, Hurmuz Hartofilax și Grigore Protopsaltul Levitul. În anii care au urmat, Țările Române au fost implicate plener în acțiunea de răspândire a noului repertoriu, a notației și teoriei muzicale. Așa se face că aici au fost tipărite, în anul 1820, primele cărți cu muzică psaltică din lume, de către Petru Efesiul⁴, venit încă din 1816 la București, pentru a face cunoscut „noul metod” sau „noua sistimă” – cum era numită aici Reforma.

Pentru Țările Române, Reforma a însemnat întoarcerea la cântarea de strană în limba greacă, limbă în care a fost răspândit – într-o notație muzicală simplificată – noul repertoriu liturgic și teoria muzicală. Cu toate acestea, în secolul al XIX-lea se înregistrează o puternică mișcare de continuare a procesului de „românire”, iar cel care a declanșat o schimbare de atitudine, în acest sens, a fost Macarie Ieromonahul. Deși format în spiritul respectului pentru tradiție, Macarie a înțeles imperativul traducerii în românește a textelor cântărilor și a noțiunilor teoretice. Intuind beneficiile cărții tipărite, Ieromonahul Macarie se va folosi de acestea pentru a readuce muzica bisericească pe făgășul pe care se înscrisese la începutul secolului al XVIII-lea, datorită lui Filothei Jipa. Atenția sa se va îndrepta spre trei direcții principale: schimbarea atitudinii față de utilizarea limbii române în cadrul serviciului religios, asigurarea unui fundament teoretic al pregătirii muzicale și asigurarea și promovarea unui repertoriu de cântări, prin cărțile traduse și tipărite și prin activitatea de dascăl de psaltichie.

Vom puncta în continuare câteva dintre cele mai importante aspecte ale activității sale susținute, insistând asupra aportului la crearea unui fond de cântări liturgice cu specific românesc.

Macarie nu a fost doar un talentat psalt și dascăl de psaltichie, ci și un om învățat și „meșter al cuvântului”⁵ – cum l-a numit I.D. Petrescu – și a știut să își folosească toate aceste calități în slujba „românirii” cântării bisericești. Stau mărturie pentru calitățile sale literare prefetele cărților și corespondența trimisă în țară, sub forma unor așa-numite *înștiințări*, în timpul peregrinărilor sale la Sibiu, Buda și Viena pentru a tipări cărțile de cântări bisericești. Toate aceste pagini constituie un vibrant apel pentru folosirea fără rezerve a limbii române, iar Macarie atrage mereu atenția asupra pericolului înstrăinării de obiceiurile și de limba străbună. Astfel, el scrie în „Înainte cuvântare către cântărețul român”

trimisă în țară din Pesta, în 1821: „Podoaba și buna norocire a unui neam vine din paza legilor strămoșești și din râvna cea fierbinte spre sporirea împodobirii neamului... Căci legile, ca niște izvoare, adapă sufletul, înmulțesc și hrănesc acea strânsă legătură a dragostei și a râvnei de care atârnă sporirea și fericirea, lucrează și înmulțesc științele (cunoștințele, n.n.), care atât de trebuincioase sunt în viața oamenilor, încât un neam nebăgător de seamă de legile strămoșești, fără dragoste și fără râvnă spre împodobirea neamului său... cade în cea mai jalnică nefericire și se surpă întru adâncul nesimțirii și al ticăloșiei... Și aceasta, iubitele, întocmai o am pățimit noi Români, neamul cel mai slăvit al lumii oare când, cel mai iscusit și înțelept întru științe și cel mai puternic și nebiruit întru arme. Iar din nestatornicia și prefacerea norocirilor și a firilor... ne-am depărtat întâiu de la slovele cele strămoșești latinești ...am întrebuițat nu numai slovele țirilicești cele slavonești, ci și graiul lor... precum și în cartea cea elinească, și psaltichia cea grecească, încât cei mai mulți după ce învață câte puțină elinească... și Psaltichie grecească, până în ziua de astăzi se rușinează, nu numai de a cânta «heruvicul» și alte românește, ci și «D[oa]mne miluește a zice pre limba sa».”⁶

Pe numeroase pagini găsim așternută mahnirea lui Macarie pentru situația în care se afla psaltul român, disprețuit pentru folosirea limbii materne în biserică: „O nerușinare! O neevlavie! O cumplită cădere! O jalnică depărtare a lui Dumnezeu! De ar fi acel din neamul acela (face referire la greci, n.n.) cât de ticălos, de ar cânta căprește, de ar gongăni ca dobitoacele, de s-ar schimonosi cât de mult pentru că este din neamul acela, îndată este și dascăl și desăvârșit și cu ifos de Țarigrad. Iar Românul, de ar avea meșteșugul și iscusința lui Orfeu și glasul nu al lui Kukuzel ci al Arhanghelului Gavril, pentru că este român, îndată îi dau titlul că nu este nimic, cântă vlahica, n-are profora de Țarigrad și-l împletesc cu mii de defăimări”.⁷ Încheierile epistolelor sale sunt totdeauna mobilizatoare: „Pentru aceasta dar, o iubitele cântăreț Român, de acum fă-te cu adevărat slăvit Român, viteaz și cu râvna și cu fapta, fă-te iubitoriu de neam, folositoriu patriei ...de acum nu te mai rușina de a întrebuița toată musichia pre graiul limbii tale, nu te mai rușina de a zice «Doamne miluește» pre limba ta, ci mai vârtos silește-te zioa și noaptea, ca după putere tu să alcătuiești lipsa ce vei putea, privind totdeauna folosul, sporirea și podoaba slăvitului tău neam...”⁸.

Înștiințările trimise din Pesta, adresate tuturor românilor, sunt adevărate manifeste pentru unitate națională, căci sunt adresate celor din Țara Românească, din Moldova, din Ardeal și Banat, deoarece Macarie pregătise câte o mie de volume din fiecare titlu, pentru cele trei provincii românești. Parcurgând aceste documente, adunate într-un volum de regretatul bizantinolog Titus Moiescu în urmă cu două decenii și jumătate⁹, ne impresionează curajul și puterea de convingere pe care le degajă, fiind mărturiile ale eforturilor depuse de Macarie pentru împlinirea idealului său de a reintroduce limba română în biserică și de a elimina dominația limbii grecești. Idealul lui Macarie se va oficializa abia în 1863, prin decretul Mitropolitului Nifon, ce consemnează indicația de a realiza serviciul religios numai în limba română.

Acest fapt a fost posibil pentru că existau deja numeroase volume tipărite cu cântările necesare. Primele cărți le datorăm însă lui Macarie: *Theoriticonul*, *Anastasimatarul* și *Irmologhionul*, tipărite în 1823, la Viena, apoi celelalte, editate în țară: *Tomul al doilea al Antologhiei*, la București, în 1827, și *Prohodul Domnului*, la Buzău în 1836.

Cea dintâi carte tipărită de Macarie la Viena a fost *Theoriticonul*. Era o încercare de a pune noi baze învățământului psaltic, tradiția orală nemaifiind eficientă după introducerea „noului metod”. În tradiția manuscrisă, nu există o asemenea carte, noțiunile teoretice fiind cuprinse în *propedia* așternută pe primele pagini ale *Anastasimatarului*. Optând pentru o carte separată, Macarie se înscrie în istoria muzicii românești ca autor al primei lucrări teoretice în limba română. Titus Moiescu, cel care a reeditat-o, nu a putut stabili dacă Macarie a cunoscut lucrarea similară a lui Chrisant, care folosește, în 1821, în titlu cărții sale cuvântul *Theoriticon*, dar a găsit un manuscris grecesc cu un conținut identic (ms. gr. 761 de la B.A.R.), posibilă sursă a traducerii.

Prin cartea sa teoretică, Ieromonahul Macarie a fixat o terminologie muzicală în limba română, care a rămas în mare parte neschimbată. A păstrat denumirile silabice ale treptelor scării și numele grecești ale neumelor, dar a tradus mulți termeni, introducând noțiunea de glas, în loc de eh, formă în care s-a fixat definitiv, ca și reprezentarea grafică a mărturiilor. Pentru că atenția noastră s-a îndreptat cu precădere spre analiza cântărilor tălmăcite de Macarie, apelăm



MACARIE IEROMONAHUL – *THEORITICON*, Viena 1823

pentru a caracteriza cartea la cuvintele îngrijitorului ediției a doua, Titus Moiseu: „Oriunde s-ar deschide *Theoriticonul*, cititorul găsește un vocabular variat și destul de surprinzător prin conținut și formă lexicală, o frază plină de vervă, sprintenă, care atrage în mod deosebit atenția. Chiar dacă Macarie nu a tălmăcit totul în cea mai corectă și bună formă, el a trasat totuși, cu mult curaj și pasiune, un drum lung, deschis urmașilor săi, care cor realiza lucrări valoroase și din ce în ce mai bine ancorate în tradiția cântării noastre psaltice”¹⁰.

Muzicologia românească a remarcat în numeroase rânduri importanța lucrărilor tipărite de Ieromonahul Macarie pentru continuarea procesului de „românire” a cântării bisericești. În afară de insistența asupra importanței pe care o au aceste cărți pentru evoluția muzicii românești de tradiție bizantină, o altă problemă pusă în discuție a fost aceea a surselor acestei cărți, deoarece, Macarie nu face referiri la acestea.

În bibliografia românească, este indicată drept sursă a *Anastasimatarului* tipărit de Macarie lucrarea omonimă a lui Petru Efesiul,¹¹ Costin Moisiu – autorul celui mai recent studiu care abordează problema surselor cărții Ieromonahului Macarie – stabilind și sursele grecești ale *Anastasimatarului* lui Petru Efesiul, tipărit în 1820 la București¹².

În afară de identificarea surselor grecești ale lucrării macariene, o problemă la fel de importantă o constituie maniera de lucru, felul în care

a fost prelucrată melodia originală – în fapt, ceea ce numim „românirea” – iar din această perspectivă constatăm că s-a insistat prea puțin asupra conținutului cărților lui Macarie. Este motivul care ne-a îndemnat să realizăm o analiză comparată a celor două versiuni ale *Anastasimatarului*, vizând procedeele utilizate de Ieromonahul Macarie pentru a realiza concordanța dintre textul literar românesc și linia melodică provenind din sursele grecești. Precizăm de la început că cercetarea este în derulare, căci pentru a formula concluzii valabile ar trebui parcurse toate colecțiile editate de Macarie Ieromonahul.

Pe parcursul analizei am avut la dispoziție versiunea originală a cărții lui Macarie¹³ și o reeditare, din 1999, a *Anastasimatarului* tipărit de Petru Efesiul¹⁴. Momentan, în absența altor surse grecești, de un mare folos ne-a fost lucrarea Adrianei Șirli care sintetizează incipiturile anastasimatarilor din bibliotecile românești – *Repertoriul tematic al manuscriselor muzicale bizantine și post-bizantine. Anastasimatarul*¹⁵.

Așa cum am precizat, obiectivul principal vizat de noi a fost acela al sesizării unor procedee urmate de Macarie în procesul complex de traducere a textului grecesc și de adaptare a celui românesc la melodia de proveniență grecească. Pentru aceasta am comparat, neumă după neumă, versiunile următoarelor cântări: *kekragarii*, dogmatici, stihoavne și troparele Învierii. Nu vom prezenta în detaliu rezultatele comparației, dar vom insista asupra câtorva aspecte care subliniază contribuția lui Macarie la conturarea unor variante melodice viabile, ale căror caracteristici au marcat dezvoltarea muzicii psaltice românești în secolul al XIX-lea.

O primă observație este aceea că, dintre melodiile stilului stihiraric analizate de noi, *kekragariile* par a fi păstrat cel mai bine alcătuirea din sursa grecească folosită de cei doi autori, adică *Anastasimatarul* lui Petru Vizantie, numit și Petru Protopsaltul. Numele său este notat în această formă în cartea lui Petru Efesiul, la începutul fiecărui eh – deci înaintea *kekragariilor*.

Analiza comparată a incipiturilor a relevat înrudirea *kekragariilor* macariene cu unele cântări din *Anastasimatarul* ale secolelor XVII-XVIII, căci nu toate au urmat traseul melodic al cântărilor din versiunea lui Petru Vizantie, tipărită în noua notație de Petru Efesiul. În această situație sunt incipiturile de la cântările în glasurile 2 și 7. Mai remarcăm diferența între începutul *kekragariilor* glasului 5 și felul în care Macarie a păstrat simplitatea variantei lui Petru Vizantie.

În glasul 3, tiparul urmat de ambii autori pare a fi cel al lui Petru Vizantie, dar în varianta Macarie formula se încheie ca și la Petru Lampadarie.

Cele două versiuni analizate prezintă și în continuare numeroase zone identice, diferențele între numărul de silabe în cele două limbi fiind minime și rezolvate relativ simplu, prin renunțarea la unele sunete sau integrarea lor într-o melismă, într-o manieră care nu aduce modificări esențiale liniei melodice. Un bun exemplu în acest sens este începutul cântării în glasul 3.

Exemplul 1: *Doamne, strigat-am*, glasul 3, incipit (portativul 1, varianta Petru Efesiul; portativul 2 varianta Macarie Ieromonahul)

Deși cele două versiuni sunt asemănătoare, în anumite porțiuni melodia fiind chiar identică, există și diferențe, care dovedesc calitățile de traducători ale lui Macarie și buna cunoaștere a repertoriului liturgic. Ne oprim doar la două exemple extrase din partea mediană a cântărilor. Primul este un fragment din glasul 2 și l-am ales pentru a arăta că Macarie nu aplică mecanic anumite procedee; contrar așteptărilor, fiind mai puține silabe în textul românesc, Macarie lungeste formula, făcând o frumoasă legătură cu sunetul cadenței anterioare și evitând saltul de terță.

Exemplul 2: *Doamne, strigat-am*, glasul 2, (portativul 1, varianta Petru Efesiul; portativul 2 varianta Macarie Ieromonahul)

În cel de al doilea exemplu, decupat din partea finală a kekragariei în glasul 6, remarcăm saltul de septimă menit să sublinieze expresia „când strig” și felul în care îmbină sunetele pentru a cadența pe **di (sol)**.

Exemplul 3: *Doamne, strigat-am*, glasul 6, (portativul 1, varianta Petru Efesiul; portativul 2 varianta Macarie Ieromonahul)

Majoritatea cadențelor interioare, dar și finale parcurg același traseu. Există însă și aici excepții, una dintre acestea fiind cadența finală a kekragariei în glasul 5, îmbogățită de Macarie cu o melismă pe silaba *Doa*.

Exemplul 4: *Doamne, strigat-am*, glasul 5, (portativul 1, varianta Petru Efesiul; portativul 2 varianta Macarie Ieromonahul)

Pornind de la premisa că diferențele în versiunile melodice ale cântărilor se datorează în primul rând faptului că numărul de silabe din text nu coincide, cel mai adesea în cele două limbi, am încercat să stabilim care sunt soluțiile la care recurge Ieromonahul Macarie pentru a rezolva asemenea situații. Enumerăm procedeele pe care le-am sesizat:

- introducerea semnului ison, multiplicarea acestuia sau renunțarea la el;
- înlocuirea duratei de doi timpi cu două neume de un timp, de exemplu ison cu clasma, înlocuit cu două isoane;
- repetarea sunetului cadențial după mărturie;
- înlocuirea saltului cu mersul treptat;
- introducerea unor sunete noi în melodie
- repetarea unui segment cadențial, după inserarea unui fragment de legătură;
- adăugarea unui fragment din următorul rând melodic, introducerea unor sunete de legătură și apoi reluarea fragmentului respectiv;

- adăugarea fragmentului muzical următor și continuarea melodiei prin înlocuirea acestuia cu un segment nou;

- crearea unei melodii diferite pentru un anumit segment de text.

Pe parcursul cântărilor traduse și adaptate de cel ce semna cu modestie pe coperta cărții „smeritul Macarie” întâlnim numeroase asemenea momente, în care priceperea și talentul, buna cunoaștere a muzicii psaltice sunt puse în valoare. Traducerea sa nu este una mecanică, simplistă, ci un demers creator pe care am încercat să îl subliniem prin explicarea felului în care a realizat repertoriul tipărit în *Anastasimatar*.

Cele patru categorii de cântări au fost analizate, comparate cu alte surse grecești și ne-au prilejuit mereu ocazia de a ne minuna în fața priceperii și inventivității lui Macarie, animat de idealul „românirii” cântărilor liturgice. Cum analiza noastră, ce pune în paralel cele două versiuni, se adresează prin detaliile tehnice mai mult bizantinologilor, ne oprim aici permițându-ne totuși o ultimă observație. Fără îndoială, Macarie a fost un mare patriot, care și-a urmat fără preget și plin de curaj idealul (într-o perioadă dominată de grecisme, înconjurat

de greci, era nevoie de curaj pentru a susține că și vlahica este potrivită cadrului liturgic)...a fost și un psalt priceput, un cunoscător al celor două tipuri de notație neumatică, dar și-a îndeplinit misiunea pe care și-a asumat-o cu modestie; semna, de exemplu, cuvântul introductiv al *Theoriticonului* numindu-se „smerit părinte duhovnicesc”, asemeni atâtor psalți și copiști ce își însoțeau semnătura cu adjective precum „nevrednicul”, „netrebnicul”, „cel mai mic între cântăreți” având conștiința rolului lor, a insignifianței numelui lor în realizările la care erau părtași. De aceea, putem spune că Macarie a fost și un om „dăruiț”, căruia i s-a „îngăduit” să schimbe limba liturgică tradițională și să pună pe text românesc cântarea din biserica strămoșească. Așa cum, pentru a ne bucura și acum de frumusețea condacului *Fecioara astăzi*, a fost nevoie de visul lui Roman Melodul, vis în care apare Maica Domnului și îi înmânează un sul de pergament pe care acesta îl înghite, iar apoi, a doua zi, cântă din amvon condacul Crăciunului. O metaforă plină de tâlcuri, care, dintr-o anumită perspectivă, ne scutește de căutarea autorilor pentru toate acele cântări rămase „anonime” în vechile manuscrise muzicale bizantine.

Referințe bibliografice

¹ Ioan D. Petrescu, *Condacul Nașterii Domnului. Studiu de muzicologie comparată*, Tipografia ziarului „Universul”, București, 1940.

² Macarie Ieromonahul, *Irmologhion sau Cătăvassieriu musicesc*, f.e., Viena, 1823, p. 209.

³ Sebastian Barbu-Bucur, *Filothei sin Agăi Jipei, Psaltichie Rumânească. II. Anastasimatar*, Editura Muzicală, București, 1984.

⁴ Petru Efesiul a tipărit în 1820 două cărți: Νέον Αναστασιματάριον și Σύντομον Δοξαστριον, „în tipografia de curând înființată”, după cum se consemnează pe ambele pagini de titlu ale acestora. Ulterior, în 1832, a mai tipărit alte trei cărți – între care și un *Anastasimatar* – în încercarea sa de a impune sistemul de notație muzicală alfabetică, bazat pe cel inventat la începutul secolului al XIX-lea de Agapie Paliermu din Hios, venit și el la București, unde s-a stins din viață în 1815.

⁵ Amintim în acest sens faptul că, la instalarea lui Dionisie Lupu în scaunul Mitropoliei (1819), Macarie Ieromonahul a susținut discursul de înscăunare.

⁶ Macarie Ieromonahul, *Înainte cuvântare către cântărețul român*, în *Macarie Ieromonahul. Scrisori și documente* (1820-1863), în Titus Moiescu, *Prolegomene bizantine*, Editura Muzicală, București, 1985, pp. 127-128.

⁷ Macarie Ieromonahul, *Irmologhionul*, prefața, cf. Octavian Lazăr Cosma, *Hronicul muzicii românești*, vol. I., Editura Muzicală, București, 1978, p. 96.

⁸ Macarie Ieromonahul, *Înainte cuvântare...*, op. cit., p. 134.

⁹ Titus Moiescu, *Prolegomene bizantine*, op. cit. pp. 113-206.

¹⁰ Titus Moiescu, *Macarie Ieromonahul. Theoriticon*, Studiu introductiv, Editura Academiei R.S.R., București, 1976, p. 22.

¹¹ În urmă cu trei decenii, distinsul muzicolog Octavian Lazăr Cosma admitea însă și posibilitatea folosirii mai multor surse pentru traducere, afirmând: „Desigur, Macarie își elaborează *Anastasimatarul* după un model grecesc, probabil un manuscris în faza inițială. Cum, între timp, P. Efesiul își tipărește *Anastasimatarul* său, este neîndoios că Macarie și-a revizuit cântările în spiritul transcrierilor acestuia”. La aceeași sursă documentară se referă și cel care a reeditat lucrarea teoretică a lui Macarie, regretatul bizantinolog Titus Moiescu, precum și muzicologul Costin Moisil, autorul celui mai recent studiu care abordează problema surselor cărții Ieromonahului Macarie.

¹² Costin Moisil, *Anastasimatările în limba română tipărite în prima jumătate a secolului al XIX-lea: conținut, surse, autori*, Revista „Acta Musicae Byzantinae”, vol. IV, Centrul de Studii Bizantine Iași, 2002, p. 143-154.

¹³ Macarie Ieromonahul, *Anastasimatariu bisericesc*, Viena, 1823.

¹⁴ Πέτρος Εφέσιος, Νέον Αναστασιματάριον μεταφρασθέν κατά την νεοφανή μέθοδον τής μουσικής Εκσεις Κουλτουρα, Αθίνα, 1999.

¹⁵ Adriana Șirli, *Repertoriul tematic al manuscriselor muzicale bizantine și post-bizantine. Anastasimatarul*, Editura Muzicală, București, 1986.

Performing ethnomusicology. Benefits, methods and problems related to experiential learning in ensembles from other cultural traditions

Rezumat

Interpretarea folclorului. Beneficii, metode și probleme legate de studiul experimental în formații ce țin de tradiții culturale diferite

În articolul de față, autorul analizează modalitățile în care interpretarea muzicii îmbunătățește procesul de studiu și ajută studenții să-și dezvolte abilități și sensibilități muzicale multiple. Sunt prezentate idei despre semnificația socială a evenimentelor muzicale, manifestate prin experiență, raporturi senzoriale și metode practice de predare a muzicii unor oameni din alte medii culturale. În prezent, activitatea celor două ansambluri de la Universitatea din Wyoming servește drept exemplu de beneficii, metode și aspecte problematice legate de predarea și interpretarea muzicii din spații îndepărtate și necunoscute. Astfel, interpretarea folclorului oferă mai multe beneficii decât probleme. Studenții care fac parte din ansambluri de „muzica lumii” înțeleg natura arbitrară a aplicării valorilor culturale evolutive în procesul de interpretare și de creare a muzicii. În așa fel, interpreții își dezvoltă abilitățile muzicale, participând activ în procesul multicultural de studiu.

Cuvinte-cheie: folclor, studiu experimental, tradiții culturale, experiență, raporturi senzoriale, metode practice, proces multicultural, etnomuzicologie.

Summary

Performing ethnomusicology: benefits, methods and problems related to experiential learning in ensembles from other cultural traditions

This paper examines ways the performance of music enhances learning and helps students develop multiple musical abilities and sensitivities. Ideas about social significance in musical events, the embodiment of experience, sensory ratios, and practical methods for teaching about people and music from other cultural backgrounds are presented. Two active ensembles at the University of Wyoming provide examples of the benefits, methods, and problems related to teaching and performing music from distant and unfamiliar places. The problems related to performing ethnomusicology are far outweighed by the benefits. Students participating in world music ensembles understand the arbitrary nature of applying cultural evolutionary values to music making. Their own musicianship is enhanced and they actively participate in multicultural learning.

Keywords: folklore, experimental study, cultural traditions, experience, relationships sensory ways, multicultural process, ethnomusicology.

This paper will look at ways the performance of music enhances learning and helps students develop multiple musical abilities and sensitivities. I will present ideas about social significance in musical events, the embodiment of experience, sensory ratios, and practical methods for teaching about people and music from other cultural backgrounds. Two active ensembles at my home institution, the University of Wyoming, provide examples of the benefits, methods, and problems related to teaching and performing music from distant and unfamiliar places. It is important to emphasize multicultural experiences for students at the University of Wyoming who often come from small isolated communities and are fluent in only one language.

While music students in Chisinau live in a rich multilingual environment and interact with others from very different cultural backgrounds, they also can benefit from enhanced musicianship and greater understanding of other cultural systems gained through music performance.

Societal values related to strong leadership, unified movement, glorification of teachers and other highly valued figures, and the enactment of beliefs about the history of “our music” can be seen in ensembles and practices at the University of Wyoming and in musical teaching institutions in Chisinau. The most apparent example of this in Wyoming is the very popular marching band with its strong emphasis on military style sound and uni-

fied movement and appearance under the leadership of a single person with a large baton, and frequent performances with nationalistic themes. Folklore ensembles in Moldovan institutions serve to enrich the musical environment by enacting forms of music understood to be specifically local. As students participate in these ensembles they embody values along with the sensations of producing sound and performing for various audiences. Cultural values are also performed in both places by symphony orchestras, wind and percussion ensembles, chamber music ensembles, soloists in examinations and recitals, and jazz groups.

Acts of music making are intrinsically social, filled with potential for negotiating social meaning and identity. Even within the confines of a conservatory of music, defining the essence of “music” or “musicality” implies social meanings, and the formal rules are “negotiated, invoked, and appealed to in various social contexts” (1). Musical performances constitute an imaginative and indexical conversation and are related to the construction of identity and social life (2). Musical activity can be a powerful sign of identity because it is largely unmediated by symbolic language (3). Musical performance may share an ideal of communicative discourse with language, but semiotic processes limit symbolic meaning while favoring imaginative and indexical responses (4).

Recognizing that education is cultural transmission that cannot be equated only with formal classroom teaching, students of music can be placed in situations where they constantly practice appropriate actions and interact effectively on another cultural system’s terms. Multicultural learning is a normal human experience as even within their own families students are faced with “sub-cultures” or “micro-cultures” that can vary greatly and require differing responses. Humans are capable of “culture-switching” like “code-switching” in language without abandoning their own cultural identity. Institutions for teaching music can give students opportunities to practice skills and develop knowledge within widely varying cultural systems and expect them to acquire cross-cultural literacy for negotiating processes and dynamic change as a part of their education.

Challenging Cultural Evolutionist Ideals

British anthropologist John Blacking presented a thoughtful and wide ranging definition of music as “humanly organized sound” (5). Music students are often overwhelmed with cultural evolutionist thinking that valorizes music in Moscow, Vienna, or New York as the pinnacle of human musical evolutionary processes – the idea that “Our music is the best.” While each person may value his or her own musical system as the most satisfying and applicable, the assumption that other musical

systems are primitive or not as intrinsically good cannot be institutionalized if students are to begin to understand other culturally engrained musical responses to environment and myriad aspects of human life. Any assumption of cultural superiority limits possibilities for expanded or comprehensive musicianship.

Citing demonstrated human capacities for developing proficiency in multiple musical systems, ethnomusicologist Mantle Hood first developed the concept of world music performance-study groups at the University of California at Los Angeles in the 1950s (6). Since the concept of stage performance is not part of music making in many places around the world, a study group allows students to experience what it feels like to recreate music from other cultural traditions without the requirements of stage performance. Keeping the music making in a study group also helps to address the problem of time limitations for developing performance skills in an academic setting bounded by semesters. World music study groups have developed into performance groups in many places in the United States and Western Europe. Ethnomusicology teachers and the leaders of these ensembles seek to present and emphasize the validity of alternative musical systems and approaches to creativity and to create a reasonably authentic aesthetic experience for the performers and the audience.

The Wyoming Gamelan Chandra Wyoga and the Sikuris de Wyoming are active world music performance-study groups based at the University of Wyoming in Laramie. The gamelan rehearses and performs music from Bali, Indonesia under the teaching and direction of I Made Lasmawan, an Indonesian gamelan master living in the nearby state of Colorado. The sikuri ensemble rehearses and performs large group panflute music from the South American altiplano of Peru and Bolivia, and maintains close ties with ensembles in Puno, Peru and El Alto, Bolivia. Members of both ensembles must learn to play Balinese or Peruvian instruments in unfamiliar community oriented styles, and perform in full costume with appropriate ceremonies and actions to accompany the music. The ensembles use instruments created and shipped from Bali, Peru, and Bolivia, that must be meticulously maintained in the high altitude dry conditions of Laramie.

Embodiment of Experience

Anthropologists have documented and explored concepts concerning the ways that humans are affected by sensory perceptions and actions. Csordas emphasizes perception and practice in the embodiment of individual experience (7), which encourages an active participatory environment for understanding ways musicians can experientially comprehend how people live and create music in

other cultural settings. Drawing on the thinking of Merleau-Ponty and Bourdieu, he establishes the human physical body as the subject of culture (8). The body both projects itself on the world around, and is socially informed for processing change through prior experience and sensing.

Katheryn Geurts rejects the thinking behind approaches in neurology, biology, physiology, and psychology that assume that all humans possess identical sensory capacities and that cultural differences are inconsequential. "Sensing" is profoundly embedded in the foundations, cultural identity, and ways of living in a particular society (9). In her book "Culture and the Senses," she focuses her study on Anlo-Ewe-speaking people of West Africa, seeking to show how differently their sensory model privileges kinesthesia and sound. Her first chapter proposes adding *balance* as a sixth sense, with its base in the cochlea or macula of the inner ear. Anlo-Ewe people consider balance in every sense to be an essential part of being human, giving it priority greater than among people with Euro-American cultural backgrounds. Geurts argues that sensory order is one of the most basic parts of "making ourselves human" (10). The sensory order of a group forms the basis of the sensibilities of individuals who have grown up in that cultural setting. "Sensory orders vary based on cultural tradition" (11) and reflect the differing sensoriums of each cultural group. Sensoriums encode moral values learned at an early age through childhood socialization processes, and shape notions of identity and sense of self as well as understanding and experiences of health and illness.

Steven Feld wrote about music making among the Kaluli people living in the Bosavi forest of Papua New Guinea for whom *dulugu ganalan*, or "lift-up-over sounding," the richly layered natural sounds of the forest, is a metaphor for egalitarian features of society and the model for Kaluli music making (12). As in nature, unison or discrete sounds do not appear and egalitarian features of the society are reflected in the structure of the extensively overlapping and alternating humanly produced sounds (13). In contrast with western based choirs, marching bands, drum and bugle corps, and even symphony orchestras and symphonic bands, no Kaluli sounds are performed unison, and drumming which may appear disorganized or inaccurate is actually reflective of environment and societal values (14). Christian pastors recognize Kaluli melodic singing abilities and their beautiful voices, but complain that they can never sing together to create rhythmic unison (15). Sound images created through singing are much more evocative for Kaluli than visual ones because of the prominence of sound over sight for negotiating their dense rainforest environ-

ment. Bird sounds in particular embody Kaluli identification with the forest and feelings about death and abandonment.

Benefits of Performing Ethnomusicology

Allowing students to create sounds from other musical systems allows them to understand that music on both physical and intellectual levels. The embodiment of that experience is valuable beyond simply learning about other musical systems in books or by attempting ethnocentric models in the equal tempered system of the piano. As students learn to interact with a strong authority figure in a symphony orchestra or interact on a more egalitarian level in a chamber music ensemble they actively embody responses to social organization. The experience of playing music from Bali or Peru requires very different actions and postures that reflect differing models of social organization.

Student engagement in music making has been enhanced by active participation in both the Wyoming Gamelan Chandra Wyoga and the Sikuris de Wyoming. Students and community members often enjoy the community-based aspects of the music in which no one person is a soloist or "virtuoso." This offers an alternative to the highly individualistic model traditionally taught in American and Moldovan music schools.

This is most easily demonstrated in the basic arrangement of pipes for playing large group Peruvian style panflute music. Each person has only half of the notes of a diatonic scale, *do-mi-sol-si-re-fa* on one set of pipes and the corresponding *si-re-fa-la-do-mi-sol* on the other set. No single person can be called on to play a melody alone, but must have at least one other player to have a complete set of notes. This hocketing style is enhanced by the richness of parallel thirds, fourths, fifths, and octaves according to the specific style.

Similarly, it is impossible to create the compelling rhythmic drive of Balinese gamelan music with a single player. At least eight players are necessary to create the fullness of sound represented by the gong cycle, low melodic instruments, flashy ornamentation, and rich "detuned" nature of most gamelan music. Players depend fully on the capability and dedication to perfection of other members.

Participation in gamelan or sikuri ensembles is rewarding for people who want to play music but are not enamored by the promised rewards of solo playing valorized in music schools in Wyoming and Moldova. They are able to be part of a special group in an institutional setting at the University of Wyoming, and enjoy the complexity and camaraderie of music making without the pressure to be a soloist that is common for players of instruments like violin, flute, cello, piano, or nai. Students playing music outside of the commonly accepted cultural practices of schools of music, are able to

construct imagined selves and imagined worlds beyond their immediate surroundings.

Problems

The expense of purchasing and shipping instruments from a faraway place limits creation of musical ensembles. In Wyoming, the instruments for the Balinese gamelan were purchased with money from a special fund in the Department of Music. A faculty member who wished to use the same amount of money to purchase a single expensive violin challenged the expenditure for making and shipping the entire ensemble of instruments from Bali, Indonesia. The committee overseeing the fund eventually agreed to the broader educational value of the gamelan instruments.

Vocal forms are the most inexpensive option for creating world music ensembles. While teachers must be careful not to simply use western style arrangements for choir, methods for teaching Bulgarian polyphonic forms and Mbuti hocketing styles have been developed. The set of panpipes used by the Sikuris de Wyoming were relatively inexpensive, and could even be reproduced using copper or plastic pipe available locally.

It is difficult to develop performance level proficiency in any style of music within the limited time and resources of most educational institutions. The high level of dedication required from a faculty member often means having to

teach or coordinate these ensembles without pay and at a considerable personal cost of time, money, and energy. Additionally, members must volunteer large amounts of time to rehearse, listen to recordings, and plan for performances.

Issues of authenticity and even permission to perform on certain instruments are common. The Wyoming ensembles are closely related to musicians from Bali, Peru, and Bolivia and enjoy the praise and approval of people making similar music there. However, in many places faculty who are keen to promote performance of types of music outside of the norm must face opposition from people claiming some kind of ethnic sovereignty over making “their” music. In Wyoming, I never will perform on Native American flute because I respect the Arapahoe, Shoshone, and Blackfoot tribal requirement for permission from an elder.

Conclusion

The problems related to performing ethnomusicology are far outweighed by the benefits. Students participating in world music ensembles understand the arbitrary nature of applying cultural evolutionary values to music making. They are allowed to experience and embody music making that represents cultural settings and processes that will enhance their intrinsic understanding and ability to learn and adapt to new situations with people from distant places, and augment their musical capabilities.

Works cited

¹ KINGSBURY, H. *Music, Talent, and Performance: A Conservatory Cultural System*.

Philadelphia: Temple University Press. 1988, pp.178-179.

² ASKEW, K. *Performing the Nation: Swahili Music and Cultural Politics in Tanzania*. Chicago: The University of Chicago Press. 2002, pp. 22-23.

³ TURINO, T. Signs of Imagination, Identity, and Experience: A Peircian Semiotic Theory for Music. *In Ethnomusicology*. 43(2): 221-225. 1999, p. 250.

⁴ TURINO, T. Signs of Imagination, Identity, and Experience: A Peircian Semiotic Theory for Music. *In Ethnomusicology*. 43(2): 221-225. 1999, p. 228.

⁵ BLACKING, J. *How Musical is Man?* Seattle: University of Washington Press. 1973, p. 10.

⁶ HOOD, M. The Challenge of Bi-Musicality. *In Ethnomusicology* 4(2):55-59. 1960, p. 3.

⁷ CSORDAS, T. Embodiment as a Paradigm for Anthropology. *In Ethos* 18(1): 5-47. 1990, p. 7.

⁸ CSORDAS, T. Embodiment as a Paradigm for Anthropology. *In Ethos* 18(1): 5-47. 1990, p. 5.

⁹ GEURTS, K. *Culture and the Senses: Bodily Ways of Knowing in an African Community*. Berkeley: University of California Press. 2002, p. 3.

¹⁰ GEURTS, K. *Culture and the Senses: Bodily*

Ways of Knowing in an African Community. Berkeley: University of California Press. 2002, p. 5.

¹¹ GEURTS, K. *Culture and the Senses: Bodily Ways of Knowing in an African Community*. Berkeley: University of California Press. 2002, p. 17.

¹² FELD, S. Aesthetics as Iconicity of Style, or “Lift-up-over Sounding”: Getting into the Kaluli Groove. *In Yearbook for Traditional Music* 20: 74-113.1988, p. 77.

¹³ FELD, S. Aesthetics as Iconicity of Style, or “Lift-up-over Sounding”: Getting into the Kaluli Groove. *In Yearbook for Traditional Music* 20: 74-113.1988, p. 83.

¹⁴ FELD, S. Aesthetics as Iconicity of Style, or “Lift-up-over Sounding”: Getting into the Kaluli Groove. *In Yearbook for Traditional Music* 20: 74-113.1988, p. 82.

¹⁵ FELD, S. Aesthetics as Iconicity of Style, or “Lift-up-over Sounding”: Getting into the Kaluli Groove. *In Yearbook for Traditional Music* 20: 74-113.1988, p. 94.

Ritmul muzical ca element de expresie în creația lui Dimitrie Cantemir

Summary

Musical rhythm as an element of expression in the works of Dimitrie Cantemir

The present research attempts to underline the expressive values of the rhythm, regarded through prism of the musical art of Dimitrie Cantemir. This element of musical language gives originality to the Turkish sound background. Therefore, the concept of rhythm is imposed in Cantemir's theoretic thought as one of key-components, in order to develop the art's essence practiced by our musician. In this point of view, Cantemir reveals innovative spirit, formulating and giving value to an integrated theoretical system of musical culture unknown by Europe, that is produced in conditions where neither principles, nor the music orthography, conceived by well-known theorists in Islamic art 3-4 centuries ago, does not correspond to the reality. In Cantemir's contradictions are pointed out dialectic unit between rhythm and melody – line of intonation determined by the sequence organized on a highest level (aesthetic, creative, emotional) of sounds of different heights an the primary factor of musical expression. One can consider the rhythm used by D. Cantemir in his compositions, to be measured with different development cycles, being based on two main values: optimes and fourth – generating fundamental duration of all rhythmical forms. In music, the stressed or unstressed sound emission (thesis or arsis) correspond with prime time(hronos protos).

The constructive role of the rhythm is manifested through his tendency to symmetry and equilibrium, from a distinguishable periodicity to a perfect isochronous.

The given arguments are brought to accredit an important idea and namely that: the rhythm in Turkish music, as it is revealed in cantemirien compositions, is a consubstantial size of basic morphological elements, determined physiologically and transposed in artistic discourse through acoustic flow pulsation, with a sequence more or less regular of the stressed periods, hence, the syntactic elements (proto-elements, reasons, phrases, periods). By all this, is confirmed the role of rhythm in musical art being considered as one of its fundamental constants.

Keywords: Fight, Turkish music culture, D. Cantemir, musical meter, rhythm, musical rhythm, time.

Multitudinea tratărilor asupra conceptului de ritm interpretează acest element de expresivitate muzicală din diferite perspective, însă în majoritatea cazurilor fenomenul în cauză ne întărește convingerea că funcția lui de bază, formulată judicios de I.Stravinski, constă în „organizarea conștientă a mișcării elementelor sonore”. Reluând principalii termeni ai definiției date în literatura de specialitate, putem estima că sensul strict al ritmului muzical se rezumă la evoluarea în timp și succedarea organizată pe plan superior – creator, estetic, emoțional – a sunetelor în opera muzicală de artă. Pe lângă formele consacrate cu caracter general ale ritmului, în culturile artistice ale popoarelor lumii acesta cunoaște modalități particulare de manifestare, aria geografică orientală constituind o pagină aparte.

Ritmurile specifice care conferă originalitate fondului muzical-sonor turcesc se consideră a fi printre caracteristicile esențiale ale acestuia. În arealul cultural-geografic studiat ele se manifestă printr-o bogăție de excepție. De aceea, conceptul de ritm – ca element al limbajului muzical – se impune în gândirea teoretică, dar și în creația lui Cantemir, acest atribut fiind considerat drept unul din componentele-cheie în măsură să dezvăluie esența artei pe care muzicianul nostru a practicat-o. În această privință, Cantemir manifestă un spirit ino-

vator, formulând și punând în valoare un sistem teoretic încheiat al unei culturi muzicale străine Europei. Aceasta se produce tocmai în condițiile în care nici principiile teoretice, nici ortografia muzicii, concepute în arta islamică de teoreticienii ei de vază cu trei-patru secole mai înainte, nu mai corespundeau realităților. În lumina gândirii teoretice vechi, ideea de ritm și cea de metrică muzicală nu ignora unele aspecte fundamentale pe care le descoperă practica muzical-artistice în noile condiții. Acceptarea și aplicarea simplistă a acestor concepții, atunci când cultura muzicală turcească se afla pe calea afirmării și emancipării sale, se preta ca ceva alogic.

Ritmica muzicală este pe larg abordată în lucrările lui al-Fārābi, Ibn Sina și ale altora, cu formularea teoretică a conceptului de ritm (*ikha*) în accepțiunea sa generală. Teoria lui al-Fārābi se bazează pe pulsație, accentuare (intensitate, joc de accente), fără ca să prevadă succesiunea de durate (cadrul metricii muzicale).

În problema abordată, Cantemir vedește un alt tip de gândire. El caută, găsește și propune soluții pragmatice, având în vedere următoarele aspecte: definirea și analiza terminologiei, a simbolurilor ritmului și a lexicului de specialitate, stabilirea elementelor metricii muzicale, interferența feno-

menului ritmic cu cel metric, calcularea valorică (cifrică) a măsurii ritmurilor muzicii, justificarea estetică a ritmului. Prezentarea și analiza principalelor teze asupra ritmului muzical este susținută prin includerea în partea a II-a a lucrării sale „Cartea științei muzicii după felul literelor” a unei culegeri de melodii ilustrative, extrase din practica muzicală turcească.

Cu referire la importanța și rolul afectiv al ritmului pentru teoria și practica artistică muzicală, este sugestivă următoarea afirmație a muzicianului: „*Se știe că știința muzicii își găsește perfecțiunea prin măsură și ritm* (subl. n. – V. Gh.), *așa încât mulți s-au ostenit și s-au străduit cu scopul acestei științe, pentru a însemna ce ritm trece în melodie și ce melodie în ritm, sau ce rămâne, și să pună sub semnele sunetelor în melodie și în ritm, cu puterea cifrelor măsurii* (subl. n. – V.Gh.), *și dacă s-au asemănat că au apucat iepurele de ureche, totuși natura muzicii este mult mai subțire decât urechea iepurelui și modelul melodiei este mult mai mișcat decât piciorul iepurelui.*

*Nu încapă îndoială că mulți oameni au fost desvârșiți în știința muzicii, însă cu literele se poate înscrie și reda, numărând și fără lipsă, glasul tonurilor și cu cifrele se pot reproduce, aidoma și fără cusur, dulceața și farmecul melodiei, după regulile muzicii. Grecii de aunoscut măsura și ritmul, de aceea la ei muzica este chioară și șchioapă. Europeanii și rușii au luat de la greci și cântă după note, însă ei nu au cunoscut alte ritmuri în afară de semâ'i (ritm simplu de factură ternară pe cadrul măsurii de 3 timpi – n. n. – V.Gh.) și sofyan (ritm simplu de factură binară cu metrica muzicală de 2 și 4 timpi – n. n. – V.Gh.), de aceea ei nu pot cânta în măsură peșrevurile și beste-lele care sunt compuse în alte ritmuri; așadar și la ei muzica este imperfectă (...)*²¹.

Acest citat vine să sublinieze faptul că structurarea ritmică a muzicii turcești își are particularitățile sale. Ca principiu de construcție, ea constă din cicluri repetitive conforme modului ritmic, asemănătoare criteriului de organizare metroritmică *tala* din muzica hindusă. Tabloul general al ritmurilor, mai exact al desenelor ritmice, cu indicarea numărului bătăilor și al timpilor care se succed periodic, se prezintă după cum urmează: *sofyan* (cu patru timpi și două bătăi), *semâ'i* (cu șase timpi și cinci bătăi), *semâ'i-i lenk* (cu șase timpi și cinci bătăi), *düyek* (cu opt timpi și cinci bătăi), *evfer* (cu nouă timpi și cinci bătăi), *fakhte* (cu zece timpi și cinci bătăi), *frenkçin* (cu doisprezece timpi și opt bătăi), *nim-devri* (cu nouă timpi și șase bătăi), *devr-i revân* (cu paisprezece timpi și șapte bătăi), *khorezm* (cu paisprezece timpi și șase bătăi), *devr-i kebîr* (cu paisprezece timpi și zece bătăi), *fer muhammes* (cu șaisprezece timpi și zece bătăi), *evsat* (cu douăzeci și șase de timpi și zece bătăi), *berefsan* (cu șaisprezece timpi și douăsprezece bătăi), *hezedj* (cu douăzeci și doi de timpi și cincisprezece bătăi), *darb-i*

fetih (cu optzeci și opt de timpi și cincizeci și patru de bătăi). Aceste șaisprezece structuri sunt de factură simplă, după care Cantemir analizează încă două ritmuri compuse: *zindjir* (*düyek* + *fakhte* + *çenber* + *devr-i kebîr* + *berefsan* cu un total de șaptezeci de timpi și patruzeci și două de bătăi) și *derbeyn* (*türki darb* + *evfer* cu un total de treizeci de timpi și douăzeci și trei de bătăi).

Organizarea ritmică muzicale turcești Cantemir o redă grafic printr-un cerc. Acest lucru nu este doar semnificativ, dar și simbolic. Ritmul, în general, ca proces, include majoritatea manifestărilor din viața cotidiană și, prin urmare, poartă un caracter universal. La baza ideii de ritm se află mișcarea organizată. Principala caracteristică a lui, în plan structural, se rezumă la ciclicitatea elementelor sale formative, producerea cărora, la intervale egale de timp, semnifică izocronia, adică desfășurarea în rigorile periodicității.

În artă însă mișcarea organizată trebuie să aibă un caracter determinat – să genereze atitudini și efecte pe coordonate superioare: să producă stări afective, să impresioneze omul, să-l sensibilizeze etc.

În cadrul simbolic al figurilor geometrice, cercul ocupă un loc important. El este simbolul perfecțiunii, al omogenității, al mișcării imuabile și eterne. La nivel cosmic, simbolizează cerul, iar la nivel existențial este și simbol al timpului².

În tradiția islamică, dintre toate formele, cea circulară este considerată perfectă. Bunăoară, în Mesopotamia, 0 (zero) este numărul perfect care exprimă universul. Împărțit în grade, el reprezintă timpul. Cercul și ideea timpului au dat naștere reprezentării roții și sugerează imaginea ciclului corespunzător ideii unei perioade de timp. Dansul în cerc al dervișilor mevleviți, numiți, cum spuneam mai înainte, rotitori, este și el inspirat de o realitate cosmică, simbolizând „hora” planetelor în jurul Soarelui.

Surse de referință consemnează faptul că „*metoda de a scrie ritmurile în cercuri era consacrată în literatura muzicii islamice și pornea de la conceptul mișcării în cerc a modurilor melodice și ritmice*”²³. Din aceleași izvoare mai aflăm că ciclul unui ritm era analog mișcării în cerc, pornind dintr-un punct și revenind, pe parcurs, mereu în același punct pentru repetare, formând o perioadă ritmică completă (*devr*). Pe circumferința figurii se înscriu bătăile după numele lor (cu citire contra sensului acelor de ceasornic), iar sub ele sunt însemnate cifrele care reprezintă numărul timpilor după fiecare bătaie⁴.

În componentele sale, sistemul grafic acceptat de Cantemir era unitar și presupunea: denumirea ritmului, notată în centrul cercului, iar pe suprafețele a trei cercuri concentrice – de la centru spre marginea exterioară – cifrele corespunzătoare numărului timpilor, notația silabică a bătăilor și însemnele (simbolurile) grafice ale pulsației ritmice:

- a. *Berefsan*, ritm mare de 16 timpi și 12 bătăi,
- b. *Devr-i revân*, ritm mic de 14 timpi și 6 bătăi,
- c. *Darbeyn*, ritm compus de 30 de timpi și 23 de bătăi.

Relevarea distinctă a rolului ritmului în conturarea imaginii muzicale și redarea sensului ei artistic se face prin dozare (nuanțare) tonică, cu distribuirea *ictus*¹-urilor pe componentele desenului ritmic. Elementul de individualizare și identificare a structurilor ritmului muzical îl constituie *gradația de intensitate* sub forma accentuării și nonaccentuării sunetelor. Arta sunetelor la turci se edifică din valori ritmice de intensitate variată. Unele dintre ele – cele accentuate – acumulează intensitatea cea mai puternică, coordonând, prin forța lor, întreaga formulă ritmică. Cantemir le notează prin silaba *düm* (tare) și cu simbolul ○. Valorile ritmice neaccentuate, inferioare, ca forță, celor accentuate, sunt notate prin silaba *tek* (slab) și cu simbolul È. A treia categorie, constituită din alternarea sunetelor scurte accentuate și neaccentuate, este exprimată verbal prin *teke* (jumătate tare) – *te* – pentru sunetul tare și *ke* – pentru cel slab, iar simbolic – prin ∩. În sfârșit, o derivație a ultimei categorii *teke* reprezintă dublarea acesteia, din care rezultă *teke-teke* (jumătate tare) pe aceeași valoare ritmică, dar ornamentată. Însemnul grafic este ∩∩.

Din punct de vedere funcțional, ritmurile muzicii turcești sunt conexe fie cu sunetul instrumentelor de percuție, în special al celor membranofone, fie cu bătăile din palme pe genunchi. În practica muzicală consemnată este oportună și acompanierea ritmică a melodiei vocale. Pentru a marca valorile ritmice, sunt utilizate frecvent membranofonele care permit redarea diferitelor nuanțe și gradații sonore de intensitate. Dozarea sonorității variază în funcție de locul unde este acționată membrana. În general, se recurge la lovirea cu palma sau cu podul palmei mâinii drepte a centrului membranei, pentru a marca reperul accentuat, iar prin lovirea ramei sau a marginii membranei cu degetele mâinilor se execută timpii slabi. Prin combinarea diverselor procedee este posibilă realizarea ritmurilor de complexitate sporită.

Dând o expresie de sinteză celor prezentate, dar nu numai, ci și altor analize realizate de noi, vom evidenția unele trăsături definitorii prin care s-ar caracteriza ritmul muzicii clasice turcești, văzut prin prisma operei sonore a lui D.Cantemir.

Din punct de vedere muzical, ritmul reprezintă fenomenul complex al artei de utilizare în compoziție și interpretare a elementelor timpului fizic și investirea acestora în imagini muzicale adecvate, pentru a da expresie, plasticitate și temei rațional actului de comunicare artistică.

Se constată interdependența (unitatea) dialectică dintre ritm și melodie – linia intonației determinată

de succesiunea organizată pe plan superior (estetic, creator, emoțional) a sunetelor de înălțimi diferite și factorul de primă importanță a expresiei muzicale.

După forma lor de bază, ritmurile, pe care Cantemir își construiește compozițiile sale, sunt măsurate cu ciclurile de desfășurare diferită în timp, ele alcătuiind dimensiuni variabile de la cele cu întindere redusă până la cele cu întindere extinsă.

Pe plan muzical, emisia sonoră (vocală și instrumentală) accentuată sau nonaccentuată (*thesis* sau *arsis*) corespunde cu un timp prim (*hronos protos*).

Însă, dacă la modul general, limba turcă este *oxitona* (*ictus*-ul în cuvânt este situat pe ultima silabă), muzica cunoaște o ritmică mai bogată în accente dinamice atât prin poziția acestora, cât și prin calitatea lor în cadrul celulelor, motivelor, propozițiilor care formează ciclul ritmic. Astfel că accentele (*ictus*-urile) pot fi *oxitone*, *paroxitone* și *proparoxitone*/Timpii accentuați (*düm*) se reliefează fie în mod *oxoton*, fie *paroxiton*, fie *proparoxiton*, fie prin cumulum unor asemenea mijloace. Elementul ritmic mai lung (pe plan temporal) nu caracterizează întotdeauna și agentul (accentul) de intensitate. Raporturile cantitative și calitative ale acestor coordonate contribuie la redarea semnificației mesajului muzical.

În cadrul perioadelor ritmice se pot combina grupări primare (binare și/sau ternare) inegale (*heterocrona*), altele succedarea formulelor celulare și a seriilor pot avea structură internă deosebită (*heteromorfa*), în variantă *izocronă* sau *heterocronă*. Din analizele întreprinse rezultă că, în arta sonoră turcească, ritmul este infiltrat în toate componentele substanței muzicale. El investeste coordonate estetice superioare imaginii artistice, sugerând, alături de continuitate și coerență în timp și spațiu, desfășurare organizată și proporție actului de comunicare muzicală, începând cu prozodia și terminând cu comprehensiunea.

Argumentele prezentate vin să acrediteze încă o idee importantă și anume: ritmul în muzica turcească, așa cum apare valorificat (materializat) în compozițiile cantemiriene, constituie o dimensiune consubstanțială elementelor morfologice muzicale de bază, determinată fiziologic și transpusă în urzeala discursului artistic prin pulsația fluxului sonor, prin succesiunea mai mult sau mai puțin regulată a timpilor accentuați și, în funcție de aceasta, a elementelor sintactice (protofiguri, motive, fraze, perioade). Prin considerațiile expuse, se confirmă rolul ritmului în arta muzicală turcească ca una dintre constantele ei fundamentale.

felul literelor. București, Editura Muzicală, 1973, p.42.

* În limba latină *ictus* înseamnă *lovitură*, *izbitură*, *șoc*, *bătaia măsurii*. Inițial, termenul exprima accentul metric al unui vers în poezia antică. Acest termen a fost introdus în lexicul muzical pentru a denumi accentul ritmic.

Referințe bibliografice

¹ Cantemir, Dimitrie. *Cartea științei muzicii după felul literelor*. București, Editura Muzicală, 1973, p.5.

² *Dicționar de civilizație musulmană*. București, Editura Enciclopedică, 1999, p. 232.

³ *Idem*, p. 234.

⁴ Cantemir, Dimitrie. *Cartea științei muzicii după*

Arta corală bisericească din Moldova. Pagini ale trecutului și prezentului

Summary

The art of the church choir of Moldova. Pages from the past and present

The spectacular return to the heritage of choral music of the church, an action commenced in the late twentieth century has proved of particular importance to the spirituality of our people. It is through religious choral art have been preserved and passed on the traditions and customs of our ancestors, it is this sphere of activity served as a spring, where it comes from not only business of the choral art in Moldavia, but the music culture in general. Remember that the first school where he taught the subject of "music" were spiritual ones, the first collective choirs and instrumentalists, have been created within those schools, institutions and among the most distinguished such is part of the Theological Seminary opened in Chisinau in 1813. This spiritual school, which means a great event and a turning point in cultural life, resulted led to galaxy of illustrious people, composers, conductors, performers, that marked the work of the musical past our country. Berezovschi Mihail, Alexandru Cristea, Mihael Barca are only a few known names.

Mr. Berezovschi, one of the most prominent figures of our culture, which succeeded in the early twentieth century to establish the first business of the church chor of Bessarabia, which, collectively, an enviable record of success in the field of choral music at the time of interpretation. The article we refer to the work of the chor, but also other groups, which, in the opinion of the musical personalities of the past in Romania, has achieved a high level of interpretation.

Try these pages to reflect some aspects of church music, we try to reflect and establish a link between tradition and modernity, between past and present of religious choral art from Moldova. Thus, we refer to the work of a church chor that December 2010 marked 30 years of activity. It is a chor the Church of St. Nicolas in Chisinau, a direct continuation of the wonderful cultural tradition that started and promoted by our predecessors.

Keywords: sacred music, religious services, divine worship, Performance, cultural, religious, traditions, eternal values, repertoire, conductor continuity.

„...Arta cântului bisericesc se practica în Basarabia, mai ales la Chișinău, cu multă dragoste și în mod constant”,¹ susținea Alexandru Boldur, una dintre remarcabilele personalități ale trecutului cultural al poporului nostru. Izvoarele istorice de care dispunem conțin destule mărturii în susținerea celor relatate mai sus, ele venind să demonstreze ocupări permanente ale strămoșilor noștri în domeniul muzicii sacre.

Izvorată din „religiozitatea basarabeană”, din „ortodoxismul basarabean (...) de un fel aparte”, - aprecieri ce aparțin marelui teolog român, preotului Grigorie Pișculescu, cunoscut cu numele de Gala Galaction, muzica bisericească înseamnă mult mai mult pentru spiritualitatea poporului nostru decât s-ar părea la prima vedere. Ea înseamnă, întâi de toate, păstrarea și continuarea tradițiilor culturale ale neamului, arta muzicală bisericească constituind izvorul din care avea să-și ia începutul muzica profesionistă din Basarabia și într-un mod cu totul original – cea corală. În fine, muzica sacră deține rolul primordial în configurarea și menținerea ca-

racterului național și a originalității artei muzicale autohtone.

Cântarea bisericească din Basarabia a început să capete contururi bine definite în timpuri destul de îndepărtate, datorită multor preoți, diaconi, dascăli, călugări și călugărițe, - cântăreți iscusiți, care au știut să prețuiască și să promoveze muzica sacră ca pe o adevărată podoabă a cultului creștin, întocmai cum fusese concepută de către sfinții părinți ai Ortodoxiei. Prin felul lor de a cânta, ei au insuflat imnurilor sacre acel „duh” moldovenesc, inconfundabil, perpetuând, peste veacuri, melosul liturgic tradițional, obiceiurile străbune, precum și limba poporului în care se oficiau slujbele divine.

Nu a fost însă nici ușor și nici simplu să păstrezi aceste veritabile comori ale spiritualității noastre. Numai făcând cunoștință cu istoria vieții bisericești din Basarabia, cunoscând obstacolele pe care le-a avut de depășit clerul basarabean, îți dai seama de adevărata valoare a muncii depuse de către acei modești slujitori, care în condiții uneori absurde, au știut să țină piept greutăților, menținând me-

reu aprinsă candela spiritului religios al neamului, păstrând firul neîntrerupt al cântării liturgice de la strană, indiferent de vitregiile vremurilor.

De-a lungul timpurilor, cântăreții bisericești au pus în valoare muzica psaltică, ei au reușit să însușească muzica armonică, adică muzica pe mai multe voci. Ne referim aici la cântarea slavonă care, alături de limba aferentă, se cerea a fi cântată în bisericile de la noi de către conducerea Bisericii Ortodoxe din Rusia, din componența căreia, după anul 1812, făcea parte și Biserica de dincoace de Prut. Însă tocmai ei, acei modești liturghisitori, au reușit să imprime cântărilor slavone, oarecum străine spiritului nostru, acea nuanță distinctivă de interpretare, care avea să se înscrie destul de organic în ritualul religios basarabean. S-ar cere accentuat și faptul că atât melodiile tradiționale la care ne referim, limba, precum și obiceiurile poporului, au supraviețuit, în primul rând, la nivelul satelor, dar mai ales, al mănăstirilor, unde numărul covârșitor al credincioșilor era alcătuit din trăitori băștinași, care nu știau să cânte într-o limbă necunoscută și neînțeleasă de ei. Mănăstirile reprezentau acele lăcașe de cult unde-și găseau adăpost doleanțele și speranțele basarabenilor, unde cu sfințenie erau păstrate vechile rânduieli și deprinderi religioase. Toate se întâmplau pentru că, atât călugării, cât și maicile mănăstirilor basarabene se opuneau noilor cerințe care, după mărturisirea lor, „tulburau” liniștea și obiceiurile de veacuri.

Și tot lor, modeștilor cântăreți ai stranelor, celor dotați cu aptitudini muzicale și de dirijare, care fiind îndrăgostiți și atașați de cântarea religioasă, le revine meritul de a se angaja în formarea corurilor bisericești din Basarabia. Din oameni simpli, lucrători ai gliei, care nu aveau nici cele mai elementare cunoștințe despre muzică, luau naștere majoritatea corurilor bisericești de prin părțile noastre. Sub buna îndrumare a celor iscusiți în materie, cântăreții corurilor învățau pe de rost imnurile care asigurau buna desfășurare a slujbelor dumnezeiești. Trebuie să menționăm că multe dintre aceste coruri au atins un nivel de interpretare destul de înalt, demonstrând o măiestrie interpretativă de invidiat, trezind toate admirările și aprecierile posibile.

Astăzi tot trupul, Astăzi Hristos în Vethleem, La râul Vavilonului – concerte duhovnicești, numite și chinonice, sunt doar câteva dintre creațiile cântate, și în prezent, în majoritatea bisericilor, atât de la orașe, cât și de la sate. Am menționat aici doar aceste câteva imnuri în dorința de a aminti despre gradul de complexitate a imnurilor respective, pentru a ne da seama de nivelul interpretativ al corurilor bisericești de la noi.

Vom sublinia totuși că cele mai importante realizări cântarea corală din bisericile basarabene o datorează școlilor duhovnicești, scopul principal al

căroră era instruirea viitorilor slujitori ai clerului, în mod special a cântăreților. Despre rolul școlilor duhovnicești în procesul dezvoltării artei corale bisericești s-a scris anterior. Aici vom aminti despre o realizare care a însemnat punctul culminant în domeniu – deschiderea, în anul 1889, la Chișinău a Școlii de Muzică Bisericească din Basarabia. Instituția respectivă a funcționat până în anul 1944, doar că între timp i se schimbase denumirea, tocmai cum s-a și păstrat în istoria bisericii locale – Școala de cântăreți. Instituția a pregătit un număr impunător de cântăreți care, de-a lungul anilor, au fost prezenți în majoritatea stranelor bisericești din ținuturile natale.

Trebuie să menționăm însă că meritul substanțial în afirmarea artei corale autohtone, în mod special a celei sacre, dar și a modului ei de cântare, revine Seminarului Teologic din Chișinău, cea mai veche instituție statutar organizată, a cărei înființare, în anul 1813, a însemnat o cotitură radicală pentru cultura provinciei. Mulți dintre foștii seminariști au excelat prin talentul lor de dirijori, compozitori, dar și pedagogi, care s-au arătat neobosiți în munca de instruire a cântăreților pentru diversele colective corale ale timpului. Printre primii se înscrie în această listă Grigorie Lvovschi (1830 - 1895), originar de prin părțile Sorociei, pe care, începând cu anul 1854, îl descoperim plasat în fruntea corurilor de la lavra Alexandr Nevski și Catedrala *Isakie* din Sankt-Petersburg. Ar urma Mihail Bârcă (1888 - 1973), fost dirijor-adjunct al corului mitropolitan din Chișinău. În conformitate cu postul ocupat, el avea grijă de repetițiile corului, care aveau loc zilnic, de multiplicarea partidelor pentru coriști, de concertele de muzică sacră cu participarea discipolilor mici ai corului, manifestări pe care presa timpurilor le califica drept evoluări destul de reușite și, desigur, dirija corul mitropolitan în cadrul slujbelor divine. O pagină luminoasă în dezvoltarea artei corale din sânul bisericii basarabene a înscris-o și Alexandru Cristea (1890 - 1942). Preferând cariera pedagogică, îl descoperim angajat în postura de pedagog la dirijat coral și cântarea bisericească în orașele Otaci, apoi Ismail, concomitent dirijând corul catedralei din localitate. Revenind în orașul natal, Chișinău, în anul 1920, Alexandru Cristea devine dirijorul corului Școlii Eparhiale de fete, unde va lucra până în anul 1942, și va obține succese remarcabile.

Fără de preț rămâne și contribuția unui alt absolvent al Seminarului, cel al protoiereului Mihail Berezovschi (1868 - 1940), care s-a impus printr-o activitate pastorală și culturală de invidiat. El este cel care a asigurat faima corului mitropolitan de la Catedrala *Nașterea Domnului* din Chișinău, cel care s-a manifestat drept un interpret iscusit și, de-

sigur, ca autor al multor creații de muzică religioasă. Venind la pupitrul dirijoral al corului mitropolitan în anul 1904, unde a activat până în anul 1938, ani în care s-a dovedit a fi de neînlocuit, Mihail Berezovschi a creat un model al corului bisericesc. Prin talentul și perseverența de care a dat dovadă pe tot parcursul vieții sale, excelentul muzician a reușit să formeze primul cor profesionist de muzică bisericească din Basarabia.

Nu poate rămâne în afara atenției noastre Gavriil Musicescu (1847 - 1903), care deși nu a studiat la Seminarul din Chișinău, s-a înscris drept o personalitate de mare răsunet în viața artistică autohtonă. Chiar dacă viața și activitatea acestui mare om de cultură a decurs în Moldova de peste Prut, la Iași, prin cele realizate rămâne animatorul vieții culturale - religioase din Basarabia. Gavriil Musicescu este compozitorul care a semnat pagini de muzică sacră de aleasă frumusețe și finețe, creații care sunt interpretate în permanență de cântăreții stranelor bisericești, ele fiind trecute, demult, în patrimoniul muzical al Bisericii Ortodoxe a neamului.

Așa cum s-a putut observa, caracteristic pentru aceste figuri marcante ale artei corale din Basarabia este îmbinarea dirijatului coral cu activitatea componistică și cea pedagogică. Trebuie să remarcăm, totodată, că această îmbinare a fost efectuată la cel mai înalt nivel, deoarece niciunul dintre ei nu s-a limitat doar la studiile muzicale seminariale. Fiecare a căutat să-și aprofundeze cunoștințele în domeniul artei sonore. Studiind la cele mai renumite școli de muzică din Rusia, cum erau cele din Sankt-Petersburg și Moskova, ei au contribuit cu tot devotamentul și talentul la prosperarea artei corale naționale.

Grație activității acestor personalități ale trecutului, perioada cuprinsă între sfârșitul secolului XIX și primele decenii ale celui următor s-a impus drept una înfloritoare și fără precedent în istoria formării cântului coral bisericesc. Sursele informative referitoare la acele timpuri vorbesc despre avântul pe care-l luase viața culturală bisericească în diversele ei forme de manifestare: slujbe solemne, serate muzicale, concerte organizate cu diferite ocazii. Important este că aceste evoluări aveau loc cu participarea nemijlocită a elevilor și profesoriilor școlilor duhovnicești din ținut.

Conform scrierilor parvenite din perioada respectivă, corul Catedralei *Nașterea Domnului* din Chișinău era foarte solicitat și nu exista nici o manifestare artistică, la care să nu fi participat Mihail Berezovschi și discipolii săi. Deosebit de răspândite erau concertele și seratele muzicale organizate cu diverse ocazii, care între timp deveniseră tradiționale. Astfel, la una din aceste întruniri care a avut loc în anul 1901, corul Catedralei a interpretat concertul *Fericit bărbatul*, iar câțiva ani mai târziu, în anul 1907, același cor a propus publicului spre ascultare 9 cântări din *Canonul pascal*.²

Mihail Berezovschi și corul dirijat de el era foarte solicitat nu numai pentru felul cum cânta, ci și pentru faptul că de fiecare dată propunea ascultătorilor ceva nou, ceva inedit. De exemplu, în anul 1913, cu ocazia sărbătoririi a unui centenar de la fondarea Seminarului Teologic, dirijorul Berezovschi va interpreta *Cantata jubiliară*, compusă de el special pentru acest eveniment, iar în anul 1931, în cadrul unui concert organizat de conducerea Mitropoliei, Mihail Berezovschi va dirija un cor format din 170 de coriști.³

Măiestria interpretativă a corului arhieresc, sub conducerea neobositului protoiereu Mihail Berezovschi, a fost mult apreciată în Rusia, Ucraina și România, unde a avut ocazia să evolueze. Atât cântarea corului, dar și creațiile semnate de renumitul compozitor basarabean au fost înalt apreciate de multe personalități ale neamului, cum sunt George Enescu, Tiberiu Brediceanu, George Breazu, Onisifor Ghibu, Alexandru Boldur și alții.

„Ce cor minunat! Ce voci! Ce stare de spirit sublimă creează aceste ectenii și aceste cântări ale Sfintei Liturghii!”, avea să exclame Onisifor Ghibu.⁴ Iar Tiberiu Brediceanu, după asistarea la una din slujbele cu participarea corului Catedralei din Chișinău, a spus următoarele: „Nici o cântare monotonă. Totul se cântă în armonii, chiar și „Tatăl nostru” și „Crezul”, și ce cor minunat! Ce voci! Și ce înălțătoare au fost răspunsurile și imnele Sfintei Liturghii. O muzică bazată în mare parte pe vechile melodii ale psaltichiei (...), cu un conținut specific oriental. Părintele Arhiepiscop Gurie mi-a dăruit o partitură cuprinzând cea mai mare parte a muzicii corale cântată în Biserica Catedrală. Este opera inimosului dirijor al corului, protoiereului Mihail Berezovschi. Am avut plăcerea să-l cunosc și am stat mult de vorbă împreună. Prin nimic n-aș putea să-l caracterizez mai bine pe acest distins și devotat suflet de muzicant, decât prin motto-ul pe care însuși îl pune în fruntea lucrării sale: „Cânta-voi Dumnezeuului meu până ce voi fi”.⁵

Și tot compozitorului și muzicologului Tiberiu Brediceanu îi aparțin afirmațiile precum că *Imnele Sfintei Liturghii*, ale *Vecerniei* și *Utreniei*, dar și celelalte creații semnate de Mihail Berezovschi, sunt un exemplu elocvent de valorificare a „... melosului popular local și a muzicii psaltice. (...) Creațiile sale circulă astăzi în toată biserica românească, de cele mai multe ori fără ca numele autorului să fie cunoscut. Opera lui Berezovschi, ca și cea a lui Musicescu, a influențat pe toți compozitorii de „imne” liturgice de mai târziu”.⁶

Cu siguranță, prin activitatea intensă de dirijor, compozitor și profesor de muzică la aproape toate școlile duhovnicești existente în Chișinău de odinioară, Mihail Berezovschi a fost și a rămas figura cea mai reprezentativă în cultura muzicală religioasă din Basarabia.

Documentele de arhivă au păstrat și alte informații despre evoluările corale de atunci, informații care permit să constatăm un avânt nemaipomenit în viața concertistică din regiune. Corurile școlilor din Chișinău se întreceau în diversitatea programelor de evoluare, care, în ansamblu, demonstau un nivel înalt de pregătire muzicală. Este, astfel, menționat corul clasei de cântăreți al Școlii de muzică bisericească, care pe parcursul anilor 1912 - 1913 concerta regulat în Sala Casei Eparhiale. Dirijat, în acei ani, de V. Govorov, coriștii au interpretat imnuri sacre compuse de M. Bârcă, Alemanov, Cerepnin și alții. Câțiva ani mai târziu, în 1925, concertând în aceeași Sală Eparhială, același cor, de data aceasta condus de M. Bârcă, a interpretat cu mult succes creații religioase semnate de A. Vedel, Gh. Cucu, A. Castaldi, A. Grecianinov.⁷

Este adevărat că fructuoasa activitate desfășurată pe tărâmul muzical-religios din Basarabia a fost animată și de prezența unor coruri bisericești consacrate, dirijate de muzicieni nu mai puțin vestiți. Este vorba de corul Catedralei Mitropolitane din Iași, condus de Gavriil Musicescu, venit în Chișinău de altă dată în anii 1898 și 1903 și care a însemnat un puternic imbold pentru corurile din regiune, în dorința de a cânta muzică sacră în limba poporului. Exemple de cântări religioase demne de urmat au demonstrat și corurile sosite în turneu din Rusia, dirijate de A. Arhanghelski și D. Slaveanski,⁸ ambii autori ale unor pânze de muzică sacră de o profunzime aparte, care și astăzi pot fi auzite în interpretarea unor coruri bisericești de la noi.

Rămânând și în continuare la capitolul ce vizează învierea vieții bisericești basarabene în primele decenii ale secolului trecut, vom menționa că a mai existat un moment care a provocat aceste evoluări. Ne referim la actul istoric produs în luna martie a anului 1918, după care, așa cum s-a putut observa, toate manifestările religioase se transformau în adevărate evenimente culturale. Conform presei acelor timpuri, într-o mare sărbătoare s-a transformat prima vizită canonică a ÎPS Gurie, Mitropolit al Basarabiei, în orașul Tighina, vizită efectuată într-o duminică de iunie a anului 1928. Răspunsurile la Sfânta Liturghie, oficiată de Mitropolitul Gurie și un sobor de preoți și diaconi, le-a dat corul Catedralei din localitate. Profesorul și consilierul onorific al consiliului Eparhiei Chișinăului și a Hotinului Sergiu Grosu scria următoarele despre evenimentul în cauză: „Acest cor a executat îngerește toate cântările din Sfânta Liturghie. Cu drept cuvânt putem spune că felul de a cânta și executa al corului din Tighina trebuie să fie un model de cântare corală bisericească. Acest cor, în frunte cu dirijorul său merită toată considerația și lauda !...”⁹

În afara slujbelor religioase, corurile bisericești erau solicitate și la manifestări de altă natu-

ră. Astfel, tradiționale deveniseră conferințele pe teme religioase, organizate în zilele de vineri ale postului mare de profesorii Facultății de Teologie, cu participarea corurilor instituțiilor de învățământ religios din oraș. Răsfoind paginile trecutului istoric, aflăm, de exemplu, că la acele serate s-au impus corurile Școlii Eparhiale de fete și cel al studenților de la teologie. Despre „ilustratele muzicale” ale unei serate de acel fel și anume a celei dedicată biruinței Ortodoxiei, presa informa că atât Mitropolitul Gurie, preoții, cât și toți cei prezenți au rămas impresionați de excelența evoluare a colectivelor corale menționate mai sus: „Un astfel de concert, pentru a avea o așa strălucită reușită, necesită o muncă extraordinară, pe care au dovedit-o atât coriștii, cât și dirijorul”¹⁰

Ar fi însă incorect să credem că interpretarea corală bisericească a obținut astfel de rezultate doar în bisericile de la orașe. Multe dintre lăcașele sfinte de la sate aveau coruri, care prin felul lor de a cânta nu lăsau pe nimeni indiferenți. Și asta pentru că ei cucereau, în primul rând, prin simplitatea și sinceritatea de redare a mesajului pe care-l conțineau cântările liturgice. Iarăși ne vom adresa paginilor de arhivă, de unde vom extrage câteva momente destul de vorbitoare în sensul celor relatate. Astfel, despre solemnitatea sărbătorii religioase prăznuită la biserica din satul Țahnăuți, județul Orhei, în anul 1928, aflăm că a fost asigurată de „corul tinerilor din comuna Mateuți, sub conducerea cântărețului Marian, precum și de corul din comuna Șoldănești. Ți se umplea inima de bucurie când vedeai atâta solemnitate. Predomina în biserică o stare de adevărată rugăciune”¹¹

Și următoarele pasaje nu lasă nici o umbră de îndoială despre starea în care se afla cântarea religioasă la sate în acei ani. Primul pasaj a fost înregistrat la sfințirea bisericii din satul Vâprova, județul Orhei, la care au participat „două coruri deasupra stranelor din dreapta și stânga, iar răspunsul la Sfânta Liturghie le-a dat corul local, foarte bine organizat, sub conducerea domnului cântăreț Alexandru Pașcenco”¹² Nu mai puțin fast a avut-o și ceremonia religioasă oficiată la Ciuteștii Lăpușnei, cu ocazia ridicării sfintei cruci pe biserica nou construită. Și acolo au cântat două coruri, „din satul Vânători și Seliștea-Vechi sub conducerea cântăreților respectivi”¹³

Exemplele prezentate sunt, credem, suficiente pentru a ne convinge de faptul că muzica religioasă, precum și arta cântării corale s-au bucurat pe meleagurile noastre de o atenție sporită în toate timpurile, chiar și în cele mai vitrege. O astfel de perioadă, absolut ostilă bisericii, a început să fie simțită la răscrucea anilor 1940 - 1941, înscrisă în istoria poporului nostru drept o primă încercare de instaurare a regimului sovietic. Și tot perioada respectivă a însemnat desființarea mai multor or-

ganisme ecleziastice de importanță vitală, multe dintre ele pierdute pentru totdeauna.

Astfel, dacă spre bucuria tuturor, Școala de cântăreți din Chișinău, despre care am menționat mai sus, a reușit să-și reia activitatea, pe care a continuat-o cu demnitate până la deplina ei lichidare, în anul 1944, apoi nu același lucru se poate spune despre o altă pierdere, poate cea mai considerabilă pe tărâmul cultural-religios basarabean, – destrămarea excelentului cor arhieresc dirijat de Mihail Berezovschi. Conform relatărilor martorilor oculari ai timpului, era cu frică să-ți faci apariția la Catedrală, Chișinăul fiind declarat oraș închis. Deși slujba dumnezeiască avea să fie oficiată zilnic la Catedrală de către doi preoți în vârstă, Vasile Guma și Ignatie Demcenco, ultimul, la scurt timp, fiind arestat, deși s-au mai găsit și alte câteva persoane pline de curaj, care veneau să cânte la strană, unde se înjghebase un mic cor format din „vreo zece persoane: trei soprani, doi alți, doi bași, un bariton, doi tenori”¹⁴, corul de altădată nu a mai putut fi restabilit. Și totuși, chiar și în acele grele timpuri pentru spiritualitatea religioasă a neamului, în lăcașele care, prin minune, au rămas să funcționeze se depuneau toate eforturile pentru a menține la un nivel satisfăcător starea corurilor bisericești.

Abia spre sfârșitul secolului XX va începe o nouă etapă în istoria vieții religioase de la noi, marcată de revenirea la frumoasele cântări și tradiții ale poporului nostru. În sfârșit manifestările cultice capătă libertatea de a se produce nu numai în lăcașele sfinte. Cântările sacre tot mai des se făceau auzite în cadrul ceremoniilor organizate cu diverse ocazii, cântarea religioasă era transmisă pe posturile de radio și televiziune, ea putea fi ascultată în sălile de concerte, deoarece colectivele corale profesionale nu întârziu să includă în repertoriul lor acest fel de muzică. După lungi și grele decenii de așteptare, vor reînvia și alte tradiții, cum ar fi cea de a compune muzică sacră și de a înființa coruri bisericești cât mai bine pregătite, de a îmbogăți și varia repertoriul lor.

Astfel, era începutul anilor '80 ai secolului trecut, când la biserica Sfânta Vineri din Chișinău a început să se înfiripeze un cor în care, după cum se preconiza, urmau să fie atrase persoane cu pregătire muzicală specială. Nu a fost însă nici ușoară și nici simplă o astfel de realizare, căci timpurile la care ne referim erau marcate de stăpânirea deplină a puterii sovietice. Să fii văzut la biserică, dar să și mai cânti în cor, era un lucru foarte periculos, riscând să rămâi fără locul de învățătură sau cel de muncă. Și totuși, indiferent de restricțiile existente, mulți cântăreți din colectivele corale profesionale din Chișinău, coriști și chiar soliști de la Opera Națională, elevi și studenți de la instituțiile cu profil muzical din capitală, asumându-și tot riscul și responsabilitatea, și-au manifestat dorința de a cânta

o muzică pe care nu o mai cântase până atunci, o muzică care te mângâia, te purifica, te înălța.

Ideea înființării unui astfel de colectiv aparținea protoiereului Vasile Petrache, pe atunci paroh al bisericii *Sfânta Vineri*. Pe lângă faptul că prețuia mult cântarea de strană, avea și suficiente cunoștințe în domeniu, tocmai de aceea devenise și primul îndrumător în crearea unui veritabil repertoriu de muzică liturgică, axat pe cântări tradiționale, care din timpuri se înrădăcinaseră în bisericile din Basarabia. Nu a fost însă un lucru ușor, căci în perioada respectivă, în bisericile care funcționau, se cânta mai mult la auz. A fost nevoie de o muncă enormă, coriștii angajându-se în căutarea, copierea și înmulțirea notelor.

O problemă dificilă era și cea a postului de dirijor de cor bisericesc, căci nu existau la acel moment persoane cu studii speciale în domeniu. Iată de ce, printr-un ordin special al ÎPS Ionofan, Arhiepiscopul Bisericii din Moldova în acei ani, doamna Nona Petrache-Borșevschi, numită în calitate de dirijor, a fost trimisă la Academia Duhovnicească din Zagorsk (Moscova), unde avea să studieze arta dirijorală a corului bisericesc, absolvind clasa de regent. Acest lucru s-a dovedit a fi absolut necesar, căci a interpreta muzică sacră s-a dovedit a fi un lucru destul de dificil. Lipsa unei profunde înțelegeri a esenței imnurilor liturgice, al mesajului pe care-l conțin, a istoriei apariției acestora, muzica bisericească fiind însăși istoria creștinătății, nu poate duce la scopul scontat, la realizări performante în această sferă a artei muzicale. Iată de ce dirijorul corului, indiferent de studiile muzicale superioare pe care le avea, a fost nevoită să facă studii speciale în domeniu, iată de ce Pavel Cesnokov, personalitate marcantă a vieții bisericești din Rusia, compozitor, regent, fiu de preot, crescut în atmosfera muzicii de strană, făcea o mare deosebire dintre un dirijor de cor obișnuit și un dirijor de cor bisericesc.

Poate din aceste considerente, începând cu prima Liturghie a corului, care a avut loc la 4 decembrie 1980 și până în zilele de astăzi, acest cor a atins un nivel de cântare duhovnicească, pe care credincioșii, dar și înalte fețe bisericești nu încețază să-l aprecieze: „De Paști eram la Chișinău. Am fost la biserica Sfântul Nicolae și la Prohod, și la Înviere. Am ascultat corul de acolo care m-a înduioșat și m-a înălțat la cer. Ascultându-l, aveam senzația că a coborât Dumnezeu din cer, venind mai aproape de noi, ca să ne ajute sufletele să se desprindă de pământ și să se urce la înălțimi curate...”¹⁵ a spus maica stareță de la mănăstirea Govora, România.

Au urmat alte două distincții acordate de doi Întâistătători ai Bisericii Ortodoxe. Este vorba de ordinul *Serghie de Radonej* gradul II, acordat de Alexie al II-lea, Patriarhul Rusiei și *Crucea Patriarhală*, distincție a Patriarhiei Române, distincții

unice în republică, acordate unui dirijor de cor. În rândul aprecierilor muncii depuse pe acest tărâm se înscrie și numirea corului la Catedrala *Nașterea Domnului* din Chișinău, care între timp încetase să mai fie sală de expoziții, precum și conferirea titlului de *cor arhieresc*, de către ÎPS Vladimir, Mitropolitul Chișinăului și al Întregii Moldove.

Venind la Catedrală, corul dirijat de doamna Nona Petrache-Borșevschi a devenit un continuator direct al multor tradiții muzicale despre care am amintit în aceste pagini. Astfel, după destrămarea renumitului cor condus cu nespusă măiestrie și dăruire de Mihail Berezovschi, tocmai acest cor, după o jumătate de secol, a întrerupt tăcerea apăsătoare, preluând firul slujbelor dumnezeiești, care începuseră să se producă în Catedrală. Acest colectiv, ca, de altfel, și cel care cândva fusese faima Bisericii Ortodoxe din Basarabia, a realizat ideea de a aduce la un nivel profesionist cântarea religioasă de la noi, lucru ce s-a dovedit a fi de o importanță enormă pentru cultura muzicală din republică.

S-a constatat, mai târziu, că în repertoriul corului au fost incluse, în mare parte, aceleași imnuri pe care le interpreta și colectivul condus de Mihail Berezovschi, că ambele, la timpul lor, au constituit nucleul unor manifestări culturale și religioase ce s-au înscris cu litere mari în istoria culturii poporului nostru. Printre ele se numără una din cele mai frumoase tradiții, cu adevărat creștinească și demult uitată pe meleagurile noastre – concertele de muzică sacră. Primul dintre ele a fost concertul de răciun susținut la Palatul Republicii, în anul 1991. Au urmat alte evenimente culturale, dar și istorice în existența noastră. Este vorba despre participarea corului la Te-Deum-ul săvârșit de un sobor de preoți cu ocazia proclamării independenței Republicii Moldova, la sfîntirea monumentului lui Ștefan cel Mare și Sfânt, precum și participarea la slujba de canonizare a voievodului, la mănăstirea Putna, în anul 1992. Nelipsit a fost corul și de la

sărbătorile Limbii române..., și câte alte manifestări au urmat!

Ca și corul format de protoiereul Mihail Berezovschi, colectivul condus de regenta Nona Petrache-Borșevschi a concertat peste hotarele republicii, învrednicindu-se de înalte aprecieri și multă admirație. Orașele Iași, Brașov, Cluj, București, mănăstirile Agapia, Dragomirna, Moldovița, Sucevița, Curtea de Argeș, Bixad, Rohia sunt doar câteva localități și lăcașe sfinte din România, unde a cântat corul. De primele premii s-a învrednicit colectivul la concursurile naționale și internaționale de muzică sacră desfășurate la Sfântul Gheorghe și Satu Mare (România), de un succes aparte s-a bucurat colectivul evoluând la un astfel de concurs, cu renume mondial, desfășurat tradițional în Polonia.

În fine, vorbim despre două coruri arhieresti, care în anumite perioade de timp au deținut un loc de seamă în evoluția artei muzicale bisericești, două colective în care au activat personalități cu renume ale timpului: Maria Bieșu, vocea celebră a neamului, soliștii Operei Naționale Valeriu Cojocaru, Nicolae Covaliov, Iurie Maimescu, Olga Cristea-Stan, – sunt doar câteva nume de cântăreți ale căror voci au răsunat și continuă să răsună, înfrumusețând paleta timbrală și sonoră a corului.

„Primul cor al Renașterii naționale și spirituale”¹⁶, așa avea să fie numit colectivul, care în decembrie 2010 a împlinit 30 ani de activitate și care astăzi activează la biserica *Sfântul Ierarh Nicolae* din Chișinău. Deși am relatat succint istoria activității acestui cor, ne permitem să afirmăm că, odată cu scurgerea anilor, activitatea lui a devenit deja istorie, însemnând, în același timp, un important act de revenire și punere pe scara valorilor eterne a muzicii sacre ortodoxe naționale, dar a mai însemnat și un act de curaj din partea tuturor celor care au stat la baza formării acestui cor bisericesc, care merită tot respectul și recunoștința.

Referințe bibliografice

¹ Nagacevschi, Elena. *Mihail Berezovschi. Dirijor și compozitor*, Chișinău, Epigraf, 2002, p. 12.

² Ceaicovschi-Mereșanu, Gleb. *Învățămintul muzical din Moldova (de la origini până la sfârșitul secolului XX)*, Chișinău, Grafema Libris, 2005, p. 71.

³ Idem, p. 71, p. 50.

⁴ Citat după: Buzilă, Boris. *Din trecutul vieții bisericești din Basarabia (1812 – 1918; 1918 – 1944)*, București, Editura Fundației Culturale Române, 1996, Chișinău, Știința, 1996, p. 251.

⁵ Idem, p. 252.

⁶ Idem, p. 254.

⁷ Ceaicovschi-Mereșanu, Gleb. *Învățămintul mu-*

zical din Moldova (de la origini până la sfârșitul secolului XX), Chișinău, Grafema Libris, 2005, p. 48.

⁸ Nagacevschi, Elena. *Mihail Berezovschi. Dirijor de cor și compozitor*, Chișinău, Epigraf, 2002, p. 18.

⁹ *Luminătorul*, Chișinău, 1928, nr.13-14, p. 92.

¹⁰ *Luminătorul*, Chișinău, 1930, nr. 8, p. 510.

¹¹ *Luminătorul*, Chișinău, 1928, nr.21, p. 57.

¹² *Luminătorul*, Chișinău, 1928, nr.22, p. 61.

¹³ Idem, p. 61.

¹⁴ Buzilă, Boris. Op. cit., p. 251.

¹⁵ *Luminătorul*, Chișinău, 1998, nr. 39, p. 23.

¹⁶ *Femeia Moldovei, „...Sufletul se aseamănă cu un izvor – cu cât iei mai mult, cu atât mai multă apă scoate”*, Chișinău, 1998, nr.3 – 6, p. 14.

Operele compozitorilor din Moldova pe scena Liricului chișinăuian (1). *David Gherșfeld. Grozovan, Aurelia, Serghei Lazo*

Summary

55 years ago, on the 9th of June 1956, the Moldovan Opera, Ballet and Drama

Theatre „Pushkin” in Chisinau hosted for the first time the national opera premiere – „Grozovan” by composer D. Gherșfeld on a libretto by poet V. Rusu. The performance was staged by director G. Ghelovani, conductor M. Sepper, scenographers A. Subin and K. Lodzeiski, choirmasters G. Strezev and B. Picker.

The audience and critics praised the event as such, and also the young performers V. Savitcaia (Florica), B. Raisov (Grozovan), A. Sevchenko (Parascovia), P. Caldara (Manolache), who enjoyed a deserved success, also praised the author of the work, but at the same time they drew attention to some shortcomings.

Another work of D. Gherșfeld, „Aurelia”, on a libretto by V. Sevelov was presented to Chisinau on 3 April 1959. The performance was directed by N. Navrotki, conducted by I. Alterman and performed by P. Botezat, T. Siniova (Aurelia), V. Tretiak (Dumitru), A. Fomenko (Andrei), E. Ureche (Bodiul), T. Aliosina (Catalina). Following the comments made in 1963, a new variant of the work was presented, the performance was staged by director E. Plato, conductor M. Caftanat, scenographer K. Lodzeiski, choirmaster G. Strezev. The famous M. Biesu was involved in the new version, which greatly contributed to the success of the show. Both works by D. Gherșfeld were presented at the decade of the Moldovan literature and art in Moscow, held in May 1960.

On the 12th of October 1980, in light of the opening of the new building of the Moldovan Opera and Ballet Theater, and to mark the Day of the MSSR, the Theatre presented the third opera of D. Gherșfeld (libretto by Gh. Malarciuc) – „Serghei Lazo”. This work, deeply ideological, did not stay long in our opera repertory, although major roles in it were performed by great singers M. Biesu (Olga) and M. Muntean (Lazo). Neither director E. Plato, conductor A. Moceaiov, or conductor A. Gherșfeld, scenographers V. Okunev and I. Press in the second variant in 1982 could „save” the situation.

Keywords: Grozovan, Aurelia, Serghei Lazo, performance, aria, theatre, composer, libretto, Gherșfeld, decade, opera, director, scenographer, choirmaster, conductor, professionalism.

Acum 55 de ani, în cultura Moldovei dintre Prut și Nistru, a avut loc un eveniment de primă mărime, eveniment considerat unul dintre cele mai importante în istoria culturii noastre muzicale din a doua jumătate a secolului XX: prezentarea unei opere naționale în premieră absolută. E vorba de opera „Grozovan” a compozitorului David Gherșfeld, pe un libret de poetul V. Rusu, a cărei premieră a avut loc la 9 iunie 1956. După primele spectacole, toată presa era preocupată de „descrierea” celor întâmpla-te pe scena Teatrului Moldovenesc de Operă, Balet și Dramă „A.S. Pușkin”. Articolele erau semnate de muzicologi și scriitori, ziariști și spectatori, artiști și melomani. Deși majoritatea materialelor publicate erau consacrate *constatării* importanței evenimentului, autorii exprimându-și, în special, bucuria pentru realizarea ca atare, au fost expuse și opinii (L. Gurov, S. Lobel, L. Axionova, Z. Stolear, N. Iliciov, N. Ilie, D. Preanișnikov, M. Koval ș.a.) referitoare la calitatea muzicii, la nivelul interpretativ al soliștilor și al orchestrei, la viziunea regizorală.

Subiectul operei „Grozovan” a fost inspirat din piesa „Haiducii”, dramatizare bazată pe legendele

și folclorul moldovenesc, semnată de I. Rom-Lebedev și înscenată mai întâi în 1937 de Teatrul Moldovenesc de Stat din Tiraspol, apoi, de aceeași trupă transferată la Chișinău, în 1944, dar denumită acum Teatrul muzical-dramatic.

Un articol din ziarul „Învățătorul sovietic” (14. VI. 1956) vine să precizeze mai întâi că „ (...) la baza subiectului operei („Grozovan” de D. Gherșfeld, n.n.- A.D.) îi pusă o pagină slăvită din istoria luptelor eroice de slobozire a norodului moldovenesc...”, după care urmează expunerea fabulei propriu-zisă. Citând din sursa respectivă, amintim fabula lucrării, expusă la nivelul lingvistic (și al gândirii) de acum mai bine de o jumătate de secol. „Haiducul Grozovan creează un otread de țărani pentru a lupta împotriva turcilor și feudalilor locali. La unul din aceștia – boierul Manolache – el slujește ca vătav, purtând numele Costache. Pe Costache îl iubește în taină fiica mândră a boierului – Roxanda. Dar haiducul îi credincios frumoasei Florica – o fată săracă, cu care Grozovan are de gând să-și lege soarta. Pentru jignirea boierului, Florica a fost legată în lanțuri și adusă ca roabă la curtea lui Manolache.

Aici ea se întâlnește cu Roxanda. Acesteia i se face milă de fată.

Asta o mișcă pe Florica și ea îi povestește despre dragostea sa tainică față de Costache. Fetele nu-și închipuie că iubesc același om. Când însă află că vătavul Costache nu-i altul decât temutul haiduc Grozovan și că el o iubește pe Florica, Roxanda, într-un acces de gelozie, încearcă să-și omoare rivala.

Grozovan sare în apărarea Floricăi, dar cade răpus de pumnalul Roxandei. Urmărită de furia norodului, criminala se aruncă într-o prăpastie. Florica, țărani și haiducii îl plâng pe Grozovan. Aceasta îi numai una din liniile de subiect. Cea de a doua linie îi socială. Ea arată frăția de arme dintre cazacii ucraineni și haiduci, lupta lor comună împotriva cotropitorilor străini și a feudalilor pământeni. Linia asta îi dă operei un caracter optimist. (...) În final un haiduc bătrân înmânează, ca o adevărată ștafetă, buzduganul lui Grozovan prietenului și tovarășului lui credincios de arme – lui Chiriac. Haiducii și țărani execută un cântec ce cheamă la răzbunare”.¹

Era absolut necesar ca în cronicile timpului să se vorbească despre conținutul operei, libret, pentru că în felul acesta publicul era orientat apriori la vizionarea unui spectacol „revoluționar”, „adânc ideinic” în care „lupta de clasă” constituia piatră de temelie pentru regimul de tristă amintire.

Chiar și când se vorbea despre calitatea muzicii, era nevoie de a sublinia grija compozitorului pentru „coloritul național”, pentru „ușurința perceperii melodiilor”, pentru redarea prin intonații muzicale a „amarului vieții din trecut” etc. Acoperirea ideologică de care avea nevoie, în acele vremuri, orice creație (în cazul nostru „Grozovan”), reieșea din Hotărârea Comitetului Central al PC (b) din toată Uniunea (10 februarie, 1948) despre opera „Marea prietenie” de V. Muradeli, în care se constata că această creație „este o lucrare antiartistică, greșită atât din punct de vedere al muzicii, cât și al subiectului” (Moldova socialistă, 14. II.1948). Se mai afirma în acea Hotărâre că „muzica operei e fără expresivitate, săracă. Într-însa nu-i nici o melodie ori arie care să rămână în minte. Ea-i plină de învălmășeală și dizarmonie, îi construită numai pe disonanțe, pe combinații de sunete, care taie auzul. Unele rânduri și scene, care pretind a fi melodioase, deodată se întrerup de o hălăgie nearmonioasă, cu totul străină pentru auzul omenesc normal și care are o înrăurire apăsătoare asupra ascultătorului”.

Evident că trebuia să urmeze astfel de „Hotărâri” și în Comitetele Centrale ale partidelor comuniste din republicile sovietice unionale, care să afirme, cum se menționa în „document”, că „norodul sovietic așteaptă de la compozitori lucrări ideinice și de calitate înaltă în toate janrele – în ramura muzicii de operă, simfonice, în crearea cântecelor, în muzică de cor și de dans”.

Pentru proaspăta republică-soră RSSM (ca și pentru alte Comitete Centrale republicane), indicațiile moscovite erau ceva de indiscutabilă executare.

Mai mult chiar, dacă în Hotărârea de la Moscova erau aspru criticați pentru „formalism” asemenea somități ca S. Prokofiev, D. Șostakoviți, A. Hăceaturian, V. Șebalin, apoi și conducerea comunistă din Moldova trebuia să depisteze compozitori autohtoni, care „nu s-au izbăvit de la formalism, de la metodele moderniste și impresioniste în muzică”. Și i-au găsit: Șt. Neaga, E. Coca, P. Șerban, F. Borș, care au fost „chemați să se pătrundă de conștiința cerințelor înalte, pe care le înaintează norodul sovietic față de creația muzicală...” (Moldova socialistă, 14. III. 1948).²

Nu au fost uitați în acea „Hotărâre” nici „criticii artei muzicale”, la Chișinău dojeniți fiind „tovarășii Aravin, Bacinin, Safronov, Kavun pentru prețuirea pe care o dau muzicii”.

Fiind elaborată ca un program ideologic în domeniul artei muzicale pentru întreg spațiul Uniunii Sovietice și pe o perioadă îndelungată, Hotărârea CC despre opera „Marea prietenie” de V. Muradeli mult timp a constituit o armă serioasă pentru apărătorii ideologiei sovietice, pentru cei care stăteau la straja sistemului „viitorului luminos”. De această sperietoare (Hotărâre) s-a ținut seama zeci de ani. De multe ori, de interpretarea ei, a acestei „sperietori”, depindea soarta unor reprezentanți talentați ai culturii naționale. Mediocritățile știau însă să se folosească în scopuri personale, meschine de orice frază ideologică, de orice demagogie comunistă.

Făcând această paranteză, am dorit să subliniem încă o dată cât de importantă, dar și riscantă a fost premiera operei „Grozovan” sub aspectul timpului în care a fost prezentată. Trebuia demonstrat că „partidul moldovenesc” a ținut cont de toate cerințele „fratelui mai mare” și că viitorul artei muzicale din Moldova se află în „mâini sigure”. Era nevoie de o atitudine sau, mai bine-zis, de o apreciere foarte echilibrată din punct de vedere al nivelului profesionist, iar pe de altă parte, să se evidențieze că meritele în dezvoltarea culturii naționale le revin conducătorilor republicii.

În ce privește analiza muzicii, majoritatea muzicologilor, compozitorilor găseau că „meritul principal al operei îl constituie temelia ei muzicală, coloritul vădit național și ușurința perceperii melodiilor”. Această apreciere am preluat-o din ziarul „Tinerimea Moldovei” (13.VI.1956), publicație în care muzicologul E. Tcaci mai afirmă că „tema dârză a haiducilor, temele lui „Grozovan”, una lirică și alta voinicească, și tema aspră a turcilor capătă caracter de leitmotiv și cimentează dramaturgia muzicală a spectacolului”.³ Cu aceste constatări am fi de acord, mai exemplificând în folosul compozitorului cu aria Floricăi din tabloul VIII „Doamne, doamne, ce-am făcut eu oare?”, cu aria lui Grozovan „Codrule, codruțule” sau cu melodia „Codru-i frate cu haiducul”. Intonații de doină, uneori inspirat folosite, le auzim în partida Parascoviei, după cum un cuvânt de bine am spune și despre corurile „Mătușica Paraschiva”.

Anumite rezerve avem pentru unele episoade ce țin de orientalismul stilizat pe care îl auzim în crâșmă, exagerat de „jalnic” sună cântecul țăranului turmentat, care-și deplânge soarta, dar aproape impresionanți fiind de felul cum a fost folosită o melodie populară ucraineană pentru rolul lui Mikola. Nu găsim explicație de ce în caracteristicile muzicale a două rivale (Roxanda-Florica) lipsește un contrast logic de caractere, de conduită, de comportare. Treceam acest lucru la neajunsuri, după cum și despre orchestrare nu prea avem cuvinte de laudă. Pe lângă faptul că orchestra de multe ori e doar în calitate de acompaniament, mai simțim rolul hotărâtor al instrumentelor de suflat, mai ales cele de alamă, care până la urmă chiar te obosește. Se spune că în acei ani nu prea erau interpreți la instrumente cu corzi, din care cauză compozitorul folosea ce avea. Cu atât mai mult că D. Gherșfeld, ca și tatăl său, compozitorul Grigori Gherșfeld, cunoșteau foarte bine fanfara, autorul lui „Grozovan” mai fiind și absolvent la corn al Institutului muzical-dramatic „L.W.Beethoven” din Odesa.

În urma observațiilor făcute după premiera spectacolului, s-a revizuit libretul și dramaturgia muzicală a lucrării, simplificându-se, astfel, desfășurarea acțiunii, au fost omise un șir de detalii secundare, care imprimau operei caracter de „caleidoscop” cu totul de prisos. Spre exemplu, a fost scoasă din operă intriga dintre înaltul demnitar turc (Aga) și Roxanda, care constituia o linie amoroasă cu totul neinspirată, impunând spectacolului un ton lirico-sentimental, „de ieftin oftat”. Mai bine realizate au fost scenele de masă.

În varianta nouă, opera „Grozovan” a fost prezentată publicului chișinăuian în toamna anului 1959 și recomandată pentru Decada Literaturii și Artei moldovenești la Moscova, ce a avut loc în mai 1960. Decada constituia un eveniment de maximă importanță pentru oamenii de creație din Moldova, deoarece apăruse prilejul de a auzi și păreri din capitala URSS despre nivelul creației naționale, după venirea sovieticilor în țara noastră. În presa moscovită s-a scris mult, de multe ori, bine. Poate era și o politică a statului, dar, oricum, nu se putea vorbi indiferent despre asemenea participanți la Decadă ca Eugen Ureche, Tamara Ciobanu, Valentina Savițcaia sau Vladimir Tihonov, ei fiind pe buna dreptate elogiați. Spre exemplu, în prestigioasa revistă a Uniunii Compozitorilor din Uniunea Sovietică „Советская музыка” (nr. 8, 1960), pe lângă criticile aduse muzicii (scene prea lungi, introducerea nemotivată a dansurilor, asemănări de scenă cu opera „Aida”(!) de G. Verdi etc.) sau observații de ordin profesionist în ce privește construcția unui libret de operă, cunoscutul muzicolog D. Rabinovici observa, totodată: „ (...) compozitorul D. Gherșfeld cunoaște bine legile genului de operă, înțelege natura vocii omenești, simte specificul melodic-armonic al folclorului moldovenesc”.⁴ Din interpreți erau evidențiați V. Savițcaia (Florica), T. Alioșina (Ro-

xanda), N. Bașkatov (Grozovan), V. Tretiak (Manolachi), A. Șevcenko (Parascovia), recenzentul supunând unei analize serioase montarea operei de către regizorul G. Ghelovani, dirijorul I. Alterman, maestrul de cor G. Strezev, scenograful A. Șubin. Și chiar dacă nu totdeauna suntem de acord cu opiniile moscoviților, ne bucura faptul că „nașterea” Operei la Chișinău era luată în serios.

Îi amintim aici și pe interpreții din prima reprezentare (9 iunie, 1956), care au prezentat, în majoritatea cazurilor, un joc actoricesc de bună calitate V. Savițcaia (Florica), B. Raisov și F. Cuzminov (Grozovan), E. Lica și D. Spravțeva (Roxanda), N. Poleakova (Parascovia), C. Cramarciuc și P. Căldărar (Manolachi). De asemenea și regizorul G. Ghelovani, dirijorul M. Șepper au avut o prestață satisfăcătoare.

Oricum am aprecia meritele sau am reliefa neajunsurile operei „Grozovan”, în viața culturală a poporului din RSSM se produse un eveniment neordinar, inedit, primul spectacol de operă adunând în jurul lui tot ce era mai bun în domeniul artei vocale, corale, orchestrale, de balet, scenografice etc.

Considerăm că este important să menționăm meritul lui D. Gherșfeld nu doar pentru faptul că s-a încumetat să scrie o operă, dar și să organizeze, la începutul anilor '50, înscenarea ei. Era aproape imposibil, în acele timpuri, când la Chișinău cu greu găseai specialiști în domeniu, să realizezi o montare de felul lui „Grozovan”. D. Gherșfeld, care la timpul respectiv avea de acum experiență în calitate de conducător al formației „Doina”, cu care s-a aflat în evacuație în timpul celui de-al Doilea Război Mondial în Turkmenia, apoi de director al Conservatorului, în care funcționa și Studioul de Operă, și de director al Școlii de muzică „Șt. Neaga”, fiind președinte al Uniunii Compozitorilor din RSSM, a fost forța motrice, principalul selecționar al interpreților (V. Savițcaia, B. Raisov, căuta chiar și instrumentiști, coriști), dar și generator de idei pe parcursul montării spectacolului. Regizorului G. Ghelovani, invitat din Georgia special pentru montarea operei, îi prindeau bine povețele compozitorului, care cunoștea de acum, într-o bună măsură, atât folclorul, cât și obiceiurile, tradițiile poporului nostru.

Pentru Decada Literaturii și Artei de la Moscova (1960) compozitorul D. Gherșfeld mai propuse o operă. E vorba de „Aurelia”, pe un libret de V. Șevelov, după nuvela sa „Povestirea unui maior”, operă cu „eroi contemporani”, prezența cărora, în acele timpuri, se cerea cu insistență în toate domeniile artei sovietice. Spectacolul se „născuse” cu mai multe probleme. Deși observațiile au fost făcute de specialiști încă în timpul repetițiilor, autorii operei n-au ținut seama de ele, din care cauză a trebuit, ca după premieră (3. IV. 1959) să se revină la o nouă tălmăcire a spectacolului.

Evenimentele ce au loc în spectacol se desfășoară în timpul războiului (1941-1945), însă subiectul nu este legat de lupte crâncene sau fapte de eroism.

Autorii operei au propus spectatorului o dramă intimă, o povestire muzicală despre doi tineri îndrăgostiți, a cărui viitor a fost întrerupt de război, acesta fiind doar un fundal pe care se deapănă istoria eroilor protagoniști. Lipsa în operă a „luptelor crâncene” și a „eroismului sovietic” a fost observată de conducerea republicii, nefiind însă categoric criticată, ținându-se cont de aprecierile pozitive, în general, ale criticilor, de autoritatea crescândă a compozitorului și nu, în ultimul rând, de opinia secretarului comitetului de conducere al Uniunii Compozitorilor din URSS, artistul poporului din URSS, K. Dankevici, care a venit special la Chișinău să decidă soarta „Aureliei” de a fi sau a nu fi prezentată la Moscova. După vizionarea spectacolului, la Consiliul artistic al teatrului, K. Dankevici a ținut să felicite compozitorul și colectivul teatrului, cu ocazia realizării unui spectacol „lirico-romantic, ce a arătat bogata lume interioară a oamenilor sovietici”. Această opinie a fost suficientă ca opera „Aurelia” să fie inclusă în repertoriul Decadei.

Unii critici considerau totuși că doar „povestea de dragoste”, fără a implica în ea ceva din viața și timpul în care se desfășura idila, te plictisea până la urmă, te lăsa neîncrezător în ceea ce ai urmărit. Muzicologul N. Ilie, spre exemplu, menționa că „autorii operei au sărăcit lumea sufletească a eroilor, restrângând-o la sfera sentimentului de dragoste. Dumitru cântă iubirea lui pentru „Aurelia”, aceasta – dragostea pentru Andrei, ultimul are nevoie de trei arii pentru a-și exprima afecțiunea față de Aurelia. Până și Călina, un personaj cu totul secundar, e introdusă în operă numai pentru ca să iubească. Dezvoltând lumea internă a personajelor, autorii au scăpat din vedere sentimentul de prietenie, ce leagă ostașii de pe front. Dacă ar fi ținut seama de el, ei nu l-ar fi făcut pe Dumitru să se comporte atât de josnic față de Aurelia și Andrei. Nu poate fi iertată nici neglijarea atitudinii eroilor față de marile evenimente în vâltoarea cărora au fost aruncați. Din cauza acestui fapt, se pierde legătura organică a eroilor cu contemporaneitatea” („Cultura Moldovei”, 18. VI. 1959). Se pare că după verdictul lui K. Dankevici nu mai contau și alte păreri de acasă.

Același N. Ilie mai scria în articolul amintit că „o latură reușită” o constituie „muzica operei, care e foarte melodioasă și accesibilă celor mai largi cercuri de spectatori”. Am preciza că accesibile sunt melodiile citate din cântecele populare („Frunză verde lozioară”) și mai puțin cele originale, care nu sunt atât de ușor de memorizat, dar nici de interpretat. Deși în opera „Aurelia” s-a remarcat o ușoară creștere a nivelului de orchestrare, dezvoltarea simfonică mai largă rămânea încă de dorit. S-ar putea vorbi și în cazul acesta, ca și la „Groizovan”, despre modesta dramaturgie muzicală a creației.

Echipa de interpreți a fost destul de bună, mai ales dacă ne referim la rolurile centrale. Deși la premieră, dar și în reprezentațiile următoare, în rolul Aureliei a evoluat T. Siniova (la nivelul unei inter-

pretări corecte), în timpul pregătirii spectacolului se impunea vădit prin frumusețea și limpezimea vocii, prin muzicalitate și expresie P. Botezat. Una din cele mai interesante pagini ale operei, ultimul ariozo al Aureliei, „Hai spune, spune, dragul meu”, P. Botezat îl interpreta cu o deosebită finețe și duioșie.

De asemenea s-au bucurat de înalte aprecieri artiștii V. Tretiak (Dumitru) și A. Fomenko (Andrei), interpreții fiind elogiați de critică și de spectatori, mai ales, ca realizări vocale. Au fost menționați și E. Ureche (Bodiul), T. Alioșina (Cătălina) și B. Raisov, interpretul cântecului soldătesc. Dirijorul I. Alterman își confirma talentul, iar regizorul A. Navroțki i se sugera că mai are multe de făcut.

Peste patru ani, în 1963, la 26 iunie, a fost prezentată o variantă nouă a „Aureliei”, compozitorul D. Gherșfeld susținând că a stăruit cu perseverență asupra neajunsurilor operei și că este vorba, de fapt, de o nouă lucrare. Cu toate acestea, și această „nouă” lucrare abundă în lirică, o lirică amoroasă, de care, în cele din urmă, obosești totuși. Adevărat însă e că după schimbările esențiale din libret (simplificarea intrigii a dus la o acțiune mai dinamică, caracterul personajelor au devenit mai reliefate), a suferit modificări spre bine și partitura muzicală, dramaturgia operei în general. La îmbunătățirea spectacolului a contribuit și modul de realizare scenică, fiind remarcăți în presa de specialitate tânărul regizor E. Platon, scenograful K. Lodzeiski, dirijorul M. Caftanat, maestrul de cor G. Strezev.

Surpriza noii variante a fost Maria Bieșu. Viitoarea mare cântăreață, de curând angajată prin concurs la Teatrul moldovenesc de Operă și Balet, prin rolul Aureliei încă o dată atrase atenția asupra sa, specialiștii și publicul rămânând adânc impresionati de vocea de o rară frumusețe a tinerei artiste.

La sfârșitul anilor '70 se prevedea trecerea colectivului Teatrului moldovenesc de Operă și Balet într-o frumoasă clădire ce se construia special pentru trupa lirică. (Amintim că aproape cincisprezece ani Teatrul muzical-dramatic și Teatrul de Opera au activat câte două săptămâni, succedându-se, în același local). Conducerea republicii, Ministerul culturii au decis ca deschiderea noului edificiu cultural să fie marcată printr-o nouă creație autohtonă. Drept urmare, compozitorul D. Gherșfeld și scriitorul G. Malarciuc primesc comanda de stat pentru „o operă cu eroi contemporani”. De la bun început era aproape clar despre ce e vorba, dat fiind că în acel timp G. Malarciuc era bine cunoscut ca autor al „Legendelor despre Serghei Lazo”, al piesei „Zile de foc, de apă și de pământ”, dar și al scenariului filmului „Serghei Lazo”, în care rolul principal a fost jucat destul de inspirat de cunoscutul actor R. Adomaitis. Mai lipsea și o operă cu revoluționarul nostru. Acest „neajuns” a fost „corectat” de autorii amintiți.

La întrebarea ziarului „Literatura și arta” (6.XI. 1980), de ce anume Serghei Lazo, D. Gherșfeld răspunde: „O operă contemporană presupune, înainte de toate, și un erou contemporan. Chipul lui Ser-

ghei Lazo, eroic și tragic în același timp, reprezintă, în plan artistic, una din valorile tematice sigure, care ar servi, eventual, și o partitură muzicală. Ca gen epic, opera reclamă un astfel de subiect și personaj central, ce ar putea să fie sintetic, atotcuprinzător prin acțiune, imagine, viziune etc. În acest sens, viața lui Lazo, oricât de scurtă, ca un „fulger”, ar fi fost, oferă experimentului artistic un punct de interes de maximă atracție”.⁶

Îndrăznim să credem că nu viața lui Serghei Lazo, ca atare, oferea „experimentului artistic un interes de maximă atracție”, ci totuși, în primul rând, s-a ținut cont de „tematica sigură”, de cerințele primordiale ale ideologiei din acele timpuri.

Aceluiași ziar, la aceeași întrebare, a răspuns și autorul libretului, Gheorghe Malarciuc. „Adresându-mă, în repetate rânduri, personalității marelui nostru pământean, spunea scriitorul, am fost atras, în special, de actualitatea, contemporaneitatea, vitalitatea acestui chip, care e desăvârșit pentru a putea fi o inepuizabilă sursă de inspirație poetică.”

Așa erau timpurile. „Inspirația poetică” venea de unde trebuia să vină... Premiera operii „Serghei Lazo” a avut loc pe 12 octombrie 1980. În Ziua Republicii Sovietice Socialiste Moldovenești, în noul local al Teatrului Liric, se dădea primul spectacol de operă.

Cei prezenți în sală, prin intermediul artiștilor teatrului muzical, erau „transferați”, uimitor de repede, dintr-un sat moldovenesc în Siberia, apoi în Vladivostok, scene pe parcursul cărora Lazo apare ca adolescent, soț, tată, comandant de oști, orator talentat etc.

Meritele autorilor operii „Serghei Lazo” sunt indiscutabile în ce privește aportul adus la dezvoltarea genului în școala componistică moldovenească. Oricum, lucrarea în cauză s-a dovedit a fi pentru ceilalți compozitori autohtoni o nouă experiență atât a scriiturii, cât și pentru procesul de organizare a montării creației deja finisate.

Criticii de specialitate știau și ei „regula jocului” regimului în care trăiau, spunând în presă doar ceea ce se putea publica. Era vorba de un spectacol cu iz politic, apriori acceptat de conducere, deci, trebuia susținut, admirat și numai pe alocuri criticat, pentru a se reveni „să fie îmbunătățit”.

Astfel, dramaturgia muzicală și subiectul operii erau considerate adecvate din punct de vedere artistic. Mult apreciată a fost partida vocală, „foarte melodioasă” a protagonistului, dar și motivul liric al operii întruchipat în rolul Olgăi, soția lui Serghei. Nu este clar de ce se scria în presă, cu multă insistență, despre melodismul operii, dacă anume

imposibilitatea de memorizare a ariilor trăgăneau montarea spectacolului.

Autorul acestor rânduri își amintește cum marele nostru artist Mihail Muntean, care prinde din mers orice text muzical, în timpul repetițiilor trebuia să depună mult efort ca să însușească partida vocală a eroului central, partidă care pentru alți interpreți ar fi fost pur și simplu imposibil de interpretat. Același lucru îl putem afirma și despre rolul Olgăi, pe care l-a interpretat primadona Operei Naționale Maria Bieșu. Și dacă e să fim sinceri până la capăt, anume acestor doi mari artiști le datorăm, în cea mai mare măsură, „salvarea” (ce e drept, temporară) a lui „Serghei Lazo”.

Au fost menționați și F. Mojaev în rolul ofițerului Popov, F. Anikeev – în cel al generalului japonez Ooi (mai târziu s-a produs cu succes în acest rol și V. Zaklikovski), de aprecieri la justa valoare s-au învrednicit L. Alioșina (Tasea), L. Matiughina (mama lui Lazo) ș.a. Pentru rolul Olgăi au mai fost programate L. Oprea, L. Mihailova, în celelalte roluri au evoluat T. Alioșina și L. Șulga (mama lui Serghei), S. Burghiu (Taisea), V. Dragoș și B. Materinco (Popov) ș.a.

Despre regia semnată de E. Platon se spunea că este laconică, dinamică și că se contopește în mod fericit cu scenografia (M. Șceglov, A. Zimin), dar mai trebuie revăzute scenele de masă și să se mai mediteze asupra „lichidării fragmentarismului”. De asemenea au lucrat bine asupra spectacolului dirijorul A. Mocealov și maestrul de cor V. Condrea. Cu toate acestea, la începutul stagiunii următoare, pentru a prezenta din nou opera, s-a lucrat destul de intens. Aparent, spectacolul fusese „îmbunătățit”, dar priză la spectator nu a avut nici de această dată, nici după noua variantă prezentată în decembrie 1982, când la pupitrul dirijoral se afla Alfred Gherșfeld (fiul compozitorului), iar noua scenografie îi se încredințase talentaților V. Okunev și I. Press. În scurt timp „Serghei Lazo” a dispărut din repertoriul teatrului.

P.S. Anul acesta s-au împlinit 100 de ani de la nașterea compozitorului David Gherșfeld. Stabilizat în SUA, D. Gherșfeld s-a stins din viață la respectabila vârstă de 92 de ani. Chiar dacă creația sa nu-l situează printre primii compozitori ai Moldovei, ca valoare artistică, autorul lui „Grozovan” are marele merit de a fi unul din cei mai buni promotori ai vieții muzicale, ai culturii noastre naționale în general de după 1940. Discipolii săi din școli de muzică, Conservator (unii din ei, astăzi mari personalități) îi sunt recunoscători marelui sufletist și îndrăgostit de oameni și artă, compozitorului și animatorului David Gherșfeld.

în: „Советская музыка”, 1960, № 8, Москва.

⁵ Ilie, N. *Pentru a câștiga dreptul la viață*, în: „Cultura Moldovei”, 1959, 18 iunie.

⁶ Iuncu, R. *O figură complexă și polivalentă*, în: „Literatura și Arta”, 1980, 6 noiembrie.

Referințe bibliografice

¹ *Învățătorul sovietic*, 1956, 14 iunie.

² *Moldova Socialistă*, 1948, 14 martie.

³ Tcaci, E. *Prima operă moldovenească*, în: „*Tinerimea Moldovei*”, 1956, 13 iunie.

⁴ Рабинович, В. *Молдавские оперы и балеты*,

Stihira de Pavel Rivilis între tradiție și inovație

Summary

Stihira of the Pavel Pivilis between tradition and innovation

The seat and value of *Stihira* of the Pavel Pivilis in modern music of Moldova is analyzed. New peculiar features of this work in comparison with preceded works of the composer are revealed. Transformation of an ancient church genre in new conditions is shown. The special attention is given to features of morphology and syntax in work of the composer. The interoperability of the form of the song with other composite structures is noted. The crucial role in a composition of such ways of the statement as is shown monody, heterophony, specification of the modal structures.

Keywords: byzantine music, stichera, modalism, eterofonie, monod, counterpoint, linearism, polyphony layers, postserialism.

La prima vedere, poate părea paradoxal adresa compozitorului contemporan de origine evreiască¹ la o specie străveche de circuit ortodox. „*Stihira* este o compoziție imnografică în formă de versuri sau strofe, grupate în serie (numite și tropare în serie), care se cânta la Vecernie (*Doamne strigat-am* și *Stihoavna*), la Utrenie (*la Laude*), dar și în cadrul altor taine și *liturghii*. Se numesc stihiri, pentru că la origine sunt (ca structură externă) versuri sau strofe, cât și pentru faptul că ele sunt precedate de câte un stih sau verset din psalmi. După conținutul lor, se deosebesc astfel: Stihiri ale Învierii, ale Crucii, ale Născătoarei de Dumnezeu, ale Sf. Treimi”². Al doilea element paradoxal vizează schimbarea totală a situației de funcționare (deplasarea din biserică în sala de concert) și a componenței de interpretare (solistul kanonarh susținut de corul bisericesc este înlocuit cu cornul englez și orchestră). De fapt, lucrarea lui P. Rivilis este un edificiu simfonic modern, bazat pe reconstruire sau pe „remodelarea” modelului străvechi vocal.

Principiul de remodelare s-a încetățenit demult în arta muzicală (parafrizarea melodiilor coralice în lucrările polifonice medievale, parodiarea *operei seria* în *Opera cerșetorilor – The Beggar’s opera* de John Gay și Johann Christoph Pepush etc.). În secolul XX, un atare procedeu este pus la baza diferitelor neo-tendințe. O varietate specifică de remodelare o găsim în compoziții axate pe tehnica arhetipală.³

Lucrul inventiv cu un anumit model artistic fiind răspândit pe larg în artele plastice, în poezie a căpătat un rol hotărâtor în acele fenomene muzicale ale secolului al XX-lea a căror naștere a fost cauzată de influența fascinantă a neofolclorismu-

lui și neoclasicismului stravinskian. I. Stravinski, polemizând cu A. Schönberg, a cărui direcție este „drumul spre viitor, o revoluție...”, subiectele contemporane..., cromatismul”, a insistat asupra unei direcții contrare: „meritele trecutului, restaurația, adopția..., subiectele îndepărtate în timp..., diatonism...”⁴. Perioada de devenire a măiestriei componistice a lui P. Rivilis a coincis cu „redescoperirea” neo-tendințelor stravinskiene, interzise în anii ’30-’50 în spațiul ex-sovietic. Concomitent a fost redescoperită și creația lui B. Bartók.

Filiația dublă Bartók–Stravinski a servit drept impuls creator și pentru mai mulți compozitori din arealul artistic românesc. Cercetătorii au menționat următoarele semne caracteristice influenței date asupra lucrărilor muzicale apărute la București și Cluj: „explorarea melodiilor folclorice, mai ales latura de „primitivitate” a acestor muzici era potențată”, predilecția pentru «structuri melodice rudimentare (și vizând câteodată, prin repetare, realizarea unui efect de „febră incantatorie”, sonoritățile (timbruri și combinații timbrale) presupunând modele „barbare”, fragmentarea arhitectonică (generând tehnica juxtapunerilor de motive, a „montajelor” (...), vivacitatea ritmică, rezultând din inedita combinare a ritmurilor alternate din folclorul românesc cu izoritmia și ostinato-ul ritmic, preluate mai ales din sursa cultă europeană (respectiv din „motorismul” stravinskian)...”⁵. În acest context s-au înscris *Rapsodia pentru vioară, două pian și percuție*, *Diafoniile* pentru pian și coarde de V. Zagorschi (unde pot fi găsite și elementele dodecafonice), simfonia *Sub soare și stele* de Gh. Ciobanu, concertele pentru orchestră seminate de P. Rivilis și Gh. Mustea, *Dansuri sim-*

fonice, *Unisoane* și *Burdoane* de P. Rivilis.

Calea parcursă de P. Rivilis în cadrul opusurilor postsimfonice (ne referim la lucrările apărute după finalizarea *simfoniilor nr. 1 și 2*) demonstrează

zițională și dramaturgică realizată prin majorarea treptată a intensității procesului variațional, atingând cota maximă în „secțiunea de aur” (*R, 2, C/B₂*) a formei muzicale.

Schema 1

Secțiunile formei de lied (C=cuplet, R=refren)	C	R	C	R	C	R	C
Variațiunile duble (1=tema 1, 2=tema 2)	1	2	1 ₁	2 ₁	1 ₂	2 ₂	1 ₃
Forma de rondo (A=refrenul, B,C=episoadele)	A	B	A ₁	B ₁	A ₂	C/B ₂	A ₃
Cifrele din partitură	0	2	5	7	11	13	15

pătrunderea treptată a autorului în straturile mai vechi ale muzicii tradiționale, de la una lăutărească și de dans (*Dansuri simfonice*) la alternarea elementelor lăutărești cu cele arhetipale de doină, colindă, bocet, strigătură (*Unisoane, Burdoane*)⁶. Arhetipul *Stihirei* descinde de la o altă tradiție formată în straturile cântării bizantine.

În conformitate cu geneza vocală a *stihirei*, lucrarea lui Rivilis este compusă în forma de lied. Invenția componistică constă în interpretarea liberă a acestei forme, cu implicarea unor alte structuri compoziționale, ceea ce este caracteristic formelor

Secțiunea întâi (*A*) în forma de rondo cuprinde 21 de măsuri organizate ca două strofe, respectiv 10 măsuri (strofa întâi) + 11 măsuri (strofa a doua). Trăsătura comună pentru ambele strofe constă în imitarea instrumentală a cântului bisericesc medieval. „În cântarea bizantină, modurile stihirice sunt de viteză „medie” (mai lentă decât modul *irmologic*, dar mai rapid decât cel *papadic*), cântarea fiecărei silabe acoperind adesea două sau trei note. Modul stihiric este folosit cel mai adesea pentru cântarea stihirilor”⁷. Registrul mediu al vocii corifeului sau kanonarhului este redat de cornul englez (*piano, sempre portando la voce*, exemplul 1).

Exemplul 1

Lento ♩ = ca 48-50

solo ad lib.

P sempre portando la voce

ten.

libere și mixte. Planul doi al formei poartă contururile de variațiuni duble, deoarece repetarea modificată a cupletului și refrenului formei de lied seamănă cu structura tipică a unor variațiuni duble. Intensitatea procesului variațional nu este egală vizând temele 1 și 2 (respectiv, cupletul și refrenul formei de lied). Modernizarea cupletului este una moderată, iar renovarea refrenului poartă un caracter extrem de intens. De aceea repetările variate ale cupletului formei de lied pot fi tratate ca un refren variat al formei de rondo, iar modificările extreme ale refrenului formei de lied îndeplinesc funcția episodică în forma de rondo. În conformitate cu canoanele formei de rondo, materialul tematic al refrenului revine în ultima secțiune a lucrării (schema 1). În plus, este evidentă ascensiunea compo-

Sobrietatea expunerii este menționată de tempoul rar (*Lento*), iar „respirația” liberă a frazelor melodice o asigură metrul variabil (schema 2), variabilitatea numărului de măsuri în cadrul celulelor și frazelor melodice și structura „ametrică” la sfârșitul secțiunii întâi (*Senza metrum, l'istesso tempo, Ritmico ad libitum, ma sempre legato*). În ambele strofe, monodia cornului englez cuprinde în sine bivocalitate ascunsă: vocea de bază (relieful melodic) este expusă de sunetele lungi, iar vocea secundă o conturează linia apogiaturilor. Atât vocea de bază, cât și linia apogiaturilor își au scara sonoră proprie axată pe gândirea modală (apud, respectiv, schemele 3 și 5). În ambele cazuri domină tehnica combinatorie pe care o demonstrează micronivelul sonic (schemele 4 și 6).

Schema 2

Nr. de măsură	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21
Indice de măsură	5/4	2/4	5/4	2/4	5/4	5/4	5/4	4/4	4/4	4/4	5/4	2/4	5/4	2/4	4/4	2/4	5/4	5/4	4/4	5/4	Senza metrum

Schema 3

Scara reliefului sonor:

1	2	3	4	5
B	Des	Es	F	Ges
Si-bemol	Re-bemol	Mi-bemol	Fa	Sol-bemol

Schema 4

Tehnica combinatorie (permutațiile) în cadrul reliefului sonor

Numărul de măsură (NM)				1	2	3	4	5	6	
Nr. de ordine a sunetului din scara sonoră (N)				4-3 2-1	2-1	4-3-2	4-1	3-2-3-2	4-1-3-2	
Măsura (M)				5/4	2/4	5/4	2/4	5/4	5/4	
NM	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
N	3-2-4-1	3-1	3-2-1	1	5-4-3-2	3-2	4-3-2-1	3-2	4-3-2	3-2
M	5/4	4/4	4/4	4/4	5/4	2/4	5/4	2/4	4/4	2/4
NM	17	18	19	20	21					
N	4-1-3-2	4-3-1-4-3	4-3	2-1-2-1	1					
M	5/4	5/4	4/4	5/4	5/4					

Schema 5

Scara sonoră a apogiaturilor

1	2	3	4	5	6	7
As	B	C	Des	Eses	Es	F
La-bemol	Si-bemol	Do	Re-bemol	Mi-dublu bemol	Mi-bemol	Fa

Schema 6

Tehnica combinatorie (permutațiile) în cadrul apogiaturilor

NM	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
N	5-1	4	2	3	7-6	3-7	2-6-3	5	5	0	2	6	4-6	6	4-7	6
M	5/4	2/4	5/4	2/4	5/4	5/4	5/4	4/4	4/4	4/4	5/4	2/4	5/4	2/4	4/4	2/4
NM	17	18	19	20	21											
N	3-2-6	3-4	4-5	1	0											
M	5/4	5/4	4/4	5/4	5/4											

Specificul strofei a doua, comparând-o cu strofa întâi, constă în majorarea numărului de elemente componente pe verticala sonoră: la vocile reală și ascunsă se adaugă isonul contrabașilor *si-bemol* plasat în octava mică. Apariția acestui ison este și ea ascunsă, deoarece sunetul *si-bemol* la contrabași (*pianissimo* – *piano*) coincide cu același sunet la cornul englez în finele strofei întâi. Ultima măsură a strofei a doua (*Senza metrum*) este realizată ca modulație sintactică de la ison la microcanon unisonic, bazat pe imitarea sunetului *si-bemol* de către violinele 1, violinele 2 *divisi* și violoncelele cu *flageoletul* (exemplul 2).

Ca și în cazul micropolifoniei lui G. Lygeti, fiecare sunet precedent rămâne în vigoare (continuă să fie reținut) în momentul apariției sunetului următor. În final, toate variantele timbrale ale sunetului imitat *si-bemol* produc efectul de „ceață sonoră”.

Secțiunea a treia a formei (*A*, c.5, *Tempo primo*), comparând-o cu secțiunea supusă analizei (*A*), aduce mai multe modificări timbrale, facturale, registrale, agogice, dinamice. Mai întâi de toate, este evidentă schimbarea conturului sonor în partida instrumentelor cu coarde. Isonul *piano* la contrabași dispare temporar. El apare din nou (1 m. înainte de c. 6) numai peste 8 măsuri după începutul secțiunii *A*, în funcție de contrapunct la celelal-

Exemplul 2

Senza metrum, lo stesso tempo

*) Ritmico ad libitum, ma sempre legato

te straturi sonore. Stratul nou îl constituie partida violelor cuprinzând „oscilograma” melodică capricioasă, plină de salturi intervalice și registrale, *forte*. Concomitent, monodia cornului englez din secțiunea *A* se transformă aici în duetul polifonic a două oboaie (exemplul 3).

Conducerea inventivă a vocilor în partida oboaielor oscilează între scriitura contrapunctică și eterofonă, grație încrucișării liniilor melodice. Acest procedeu provoacă anumite asociații cu renumitul *Kreutzspiel* de K. Stockhausen (cu toate că Stockhausen utilizează tehnica serială, iar Rivilis

Exemplul 3

se axează pe scriitura modală). În total, avem contrapunctul a trei voci reale (oboaiul 1/ oboaiul 2/ violele, c. 5) modulat în contrapunctul de patru voci, grație apariției isonului contrabașilor (c. 6). Acest contrapunct al vocilor reale coexistă cu al doilea contrapunct al vocilor ascunse, care persistă atât în partida oboaielor, cât și în declamațiunea violelor. Pe fundalul acestor modificări, atrage atenția lipsa schimbărilor la sfârșitul secțiunilor *A* și *A*₁. În ambele cazuri (apud: 1 m. în de c. 2 și 1 m. în de c. 7) avem un „microcanon” bazat pe sunetul *si-bemol*.

În comparație cu secțiunile *A* și *A*₁, secțiunea *A*₂ (1 m. în de c. 11) are următoarele trăsături specifice. Relief melodic expus inițial (*A*) de cornul englez și deplasat la două oboaie (*A*₁) sună acum (*A*₂) în partida violelor și violoncelelor. S-a păstrat un nou nivel dinamic (*forte*), opus celui de debut (*piano*). Cele mai esențiale modificări vizează „rețeaua” ritmică, scriitura contrapunctică și configurația facturii.

Durata primelor două sunete ale melodiei de bază se micșorează (jumătățile sunt înlocuite cu pătrimile). Aceste sunete sunt plasate nu

pe timpul tare al măsurii, dar pe ultimele doi timpi ai măsurii precedente, îndeplinind funcția de anacruză. Este comprimat și volumul expunerii: secțiunea *A* cuprindea 21 de măsuri, *A*₁ includea 18 măsuri, iar *A*₂ este limitată de 13 măsuri. Aici (*A*₂) partida violelor este expusă mai detaliat decât cea a violoncelelor: nu toate apogiaturile cântate de viole sunt dublate de violoncele, adică partida violoncelelor menționează anume sunetele de bază ale reliefului melodic.

Deasupra acestui relief se înalță două straturi contrapunctice. Stratul întâi, cuprinzând mai multe salturi intervalice, este interpretat de unisonul a două flaute și două oboaie. Stratul al doilea este expus de două clarinete, cu mișcarea melodică mai treptată la clarinetul întâi și cu intervențiile de salturi în partida clarinetului doi. Acest strat sonor aduce o nouă nuanță în verticala texturii muzicale, fiind bazat pe dominarea consunărilor disonante. În total, avem trei straturi liniare destul de independente, a căror suprapunere pe verticală produce un efect sonor complex (exemplul 4).

Exemplul 4

The image displays a musical score for Example 4, consisting of several systems of staves. The top system includes a boxed '11' above the first staff, which has a dynamic marking 'f' and an 'a2' above it. The score features various musical notations such as notes, rests, and slurs across multiple staves, indicating a complex orchestral or chamber arrangement. The notation includes dynamics like 'f' and 'p', and articulation marks like accents.

O soluție timbrală specifică o găsește compozitorul și în fraza cadențială. Dacă în secțiunile A și A_1 cadența a fost creată de microcanon, bazat pe sunetul *si-bemol*, al instrumentelor cu coarde, aici un astfel de microcanon este interpretat de patru corni *con sordino, piano* (4 m. în. de c. 13).

Ultima evoluare a refrenului (A_3) este menționată de revenirea la nivelul dinamic inițial al lucrării (*piano*). Aici muzica meditativă capătă nuanța de dor și tristețe (remarca de autor *flebile*). Secțiunea A_3 cuprinde două propoziții specificate timbral și sintactic.

Propoziția întâi, cuprinzând 6 măsuri, debutează cu repriza timbrului cornului englez (c. 15), fiind specificată de permutația sunetelor componente ale modului *si-bemol*. Dacă expoziția s-a axat pe juxta-

punerea 4-3-2-1-2-1 etc., repriza începe cu o altă ordine a elementelor constitutive: 5-4-3-4-3-4 etc. Aici, ca și în secțiunile A_1 și A_2 , compozitorul tinde spre scriitura contrapunctică. Melodia cornului englez este supravegheată de o altă melodie a clarinetelor, bazată pe salturi intervalice mari. Concomitent se manifestă replicile flautelor și fagotului, întrerupte de pauze. Replica descendentă a flautelor este plină de doliu (intonația de *lamento sol-bemol - fa*), iar fagotul tinde spre exclamațiile ascendente. Un atare contrapunct cvadruplu se desfășoară pe fundalul isonului *si-bemol* reținut de patru corni, viole, violoncele și contrabași. Acest ison este colorat foarte inventiv, grație diferențierii duratelor și procedeele de articulare a sunetului *si-bemol* atât în partida cornilor, cât și în stratul corzilor (exemplul 5).

Exemplul 5

15 *a2*

Fl.

C. ingl.

Cl.(B)

Fag.

Coz.

V-ni I

V-ni II

V-le

Celli

Bassi

A doua propoziție (2 m. în. de c. 16) este mai desfășurată (ea cuprinde 16 măsuri). Debutul ei se axează pe modulația timbrală a reliefului melodic de la cornul englez la violinele întâi *Sul D* și *G*. Treptat s-a schimbat configurația isonului, grație apariției apogiaturilor (*poco sforzando*) parvenite de la melodia de bază (c. 16). O nouă nuanță sonoră introduce partida trompetelor *con sordino* (c. 17). La acest sfârșit de lucrare Rivilis din nou utilizează procedeul de micropolifonie, realizat ca apariția terasială a sunetului *si-bemol*, cu alternarea și suprapunerea indicilor dinamici (*pianissimo* – *mezzo forte*).

A doua temă pentru variațiuni sau primul episod din rondo (*B*) se deosebește evident de tema întâi. Juxtapunerea acestor două teme provoacă asocieri cu structura tipică muzicii vocale. Expunerea

preponderent monodică a temei întâi seamănă cu cupletul formei de lied sau cu evoluarea solistică a lui kanonarh în cadrul troparului bizantin. Tema a doua se bazează pe structura multivocală. Complexitatea discursului contrapunctic depășește cadrul părții corale dintr-un tropar, ca și cel al refrenului dintr-un lied laic. Aici s-au îmbinat tradițiile reînviolate ale polifoniei renascentiste de tipul motetic sau madrigalesc cu curente scriiturii multiliniare, stratale, caracteristice muzicii instrumentale de cameră de la confluența secolelor XX – XXI.

Pe de o parte, debutul temei a doua este voalat grație continuării micropolifoniei aleatoare în partida corzilor, apărute la sfârșitul secțiunii întâi. Pe de altă parte, aici s-au schimbat indicii de tempo, metru, factură, paleta timbrală. Deși pulsația pătrimilor a devenit puțin mai mișcată (remarca *Poco*

con moto), imaginea artistică în întregime a căpătat un caracter mai sobru. Despre aceasta mărturisesc nu numai remarcile autorului (*sempre cupo e pianissimo* în partida instrumentelor de suflat din lemn, *ben legato, largo* în partida cornilor), ci și lipsa apogiaturilor în melodiile instrumentale, evitarea variabilității metrice, stabilirea măsurii constante 4/4.

Cele mai mari schimbări s-au produs în structura factuală și timbrală. Monodia cornului englez cedează locul ansamblului instrumentelor de suflat. În centrul acestui ansamblu se situează cvartetul cornilor. Conducerea vocilor se axează pe scriitura eterofonă, iar momentele de dublare a vocii cornului întâi de ceilalți participanți ai ansamblului seamănă cu organumul medieval. Expunerea polimelodică a cornilor este nuanțată de duetul unisonic al flautelor și fagotului, în partida cărora devine mai reliefat conturul melodic „ascuns” de eterofonia cornilor. Ambitusul melodiei este limitat de terța mare (*re-bemol – fa*). Repetarea de multe ori a sunetelor *mi-bemol* și *fa* provoacă asocieri cu cântarea psalmodică bizantină. Concomitent se manifestă duetul clarinetelor întâi și doi (exemplul 6).

Structura intervalică a verticalei sonore și aici poate fi apreciată ca una „neobizantină”, asemănându-se cu foburdonul medieval, iar evoluția orizontală tinde spre demersul canonic (apud: c. 2 în partida clarinetului doi și 3 m. după c. 2 în partida clarinetului întâi).

Un element „străin” este introdus de coarde în a doua propoziție a temei *B*. Ne referim la sunetul *mi-becar* în partida contrabașilor, distanțat de triton de la centrul modal *si-bemol*. Apariția acestui element străin (c. 3) este lipsită de cruzime (remarca *trei piano*), fiind percepută ca o nouă nuanță sonică, deși neașteptată, dar intervenindu-se ca una delicată și „proaspătă”. A doua intervenție a corzilor o produc violele (4 m. în. de c. 5) a căror melodie va deveni un element component al structurii polimelodice din secțiunea viitoare a formei (*A₁*). Și aici, ca și în cazul trecerii de la tema *A* la tema *B*, P. Rivilis evită accentuarea frontierelor compoziționale, preferând pregătirea materialului tematic nou în cadrul secțiunii precedente. Principiul de voalare, de ascundere a frontierelor arhitectonice se contopește cu procesul de variere continuă.

Exemplul 6

2 Poco con moto
1. 2. a 2

The image displays two systems of musical notation for Example 6. The first system is titled "2 Poco con moto" and includes the tempo marking "1. 2. a 2". It features five staves: the top staff contains the vocal line with the instruction "sempre cupo e pianissimo"; the second and third staves are for woodwinds, with the first staff marked "1." and the second "2. P"; the fourth staff is for strings, marked "P" and "sempre cupo e pianissimo"; and the fifth staff is for horns, marked "Ben legato, largo". The second system is also titled "2 Poco con moto" and shows five staves with wavy lines, indicating a specific texture or performance technique.

Intensitatea procesului variațional devăluie analiza comparată a episoadelor forme de rondo. Comparând structura episoadelor *B* și *B'*, putem concluziona următoarele. Rămâne în vigoare caracterul sobru, neobizantin al muzicii, precum și măsura constantă (4/4), și expunerea contrapunctică. Cele mai evidente modificări vizează paleta timbrală și configurația factuală a demersului sonor (exemplul 7).

Cvartetul cornilor (c. 2) este înlocuit cu cel al trompetelor (c. 7, *ben legato, largo*), cu toate că cornii nu au dispărut deloc. A mai rămas cornul întâi (*dolente*) executând varianta augmentată și variată a melodiei cântate de trompeta a treia, fiind susținut de flaute și viole. La aceste două straturi sonore (stratul 1 este interpretat de trompete, stratul 2 – de cornul întâi, împreună cu flaute și viole) se alătură stratul 3 cântat de clarinete și fagot. Dacă

Exemplul 7

The musical score for Example 7 is presented in two systems. The first system includes parts for Flute (Fl.), Clarinet (B) (Cl. (B)), Bassoon (Fag.), Horn (Cor.), and Trumpet (Tz-be). The second system includes the String section (Archi). The score is in 4/4 time and features a key signature of one flat. A boxed number '7' is placed above the first measure of each system. The Flute part is marked *mf dolente*. The Clarinet (B) part is marked *1. 2. a 2*. The Bassoon part is marked *p*. The Horn part is marked *f dolente*. The Trumpet part is marked *ben legato, largo*. The String section is marked *dolente* and *mf*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

straturile 1 și 2 se bazează pe intonarea secundelor, stratul 3 este așezat pe isonul *re-bemol* modulat în varianta augmentată a melodiei de bază din refren (4 m. în de c. 9). Apare și al patrulea element component al multivocalității, anume intervenția sunetului *mi-becar* la contrabași. Dacă în secțiunea *B* o atare intervenție a avut loc odinioară, aici *mi-becar* intervine de trei ori.

O schimbare totală a centrului modal are loc în cadrul ultimului episod (*C*, c. 13) din forma de rondo. Aici pentru prima și ultima oară se produce deplasarea centrului de la *si-bemol* la *la*, deși ecorile lui *si-bemol* (microcanon în partida cornilor) stabilit la sfârșitul secțiunii *A*₂ (4 m. în. de c. 13) mai sună și la începutul secțiunii *C*. Aici, ca și în secțiunile *B* și *B*₁, un rol major îl are contrapunctul triplu. Reamintim că în secțiunea *B* a avut loc contrapunctul următoarelor straturi timbrale: 1) flautele și fagotul, 2) cornii, 3) clarinetele. În secțiunea *B*₁ a stabilit un alt spectru sonic: 1) trompetele, 2) cornul întâi împreună cu flautele și violele, 3) clarinetele și fagotul. În cadrul secțiunii *C* se afirmă o altă configurație: 1) oboaele și clarinetele, 2) trompetele, 3) violoncelele în registrul acut (exemplul 8).

Atât în partida trompetelor întâi și doi, cât și la oboae și clarinete domină scriitura eterofonă, menționată de „încrucișarea” vocilor componente. Ultimele șapte măsuri ale secțiunii *C* (c. 14) sunt menționate de revenirea microcanonului bazat pe imitarea aleatoare a sunetului *si-bemol*. Dacă la începutul secțiunii acest sunet a fost imitat de corni, aici domină violinele și violele (*ritmico ad libitum, ma sempre legato*), apărute pentru prima dată la confluența cupletului și refrenului forme de lied, respectiv la hotarul secțiunilor *A* și *B* în forma de rondo. O atare recapitulare pregătește repriza generală a lucrării (secțiunea *A*₃), deja supusă analizei comparate cu secțiunile *A*, *A*₁ și *A*₂.

Totalizând rezultatele abordării morfologice și sintactice a *Stihirei* de P.Rivilis, ajungem la următoarele concluzii. Această lucrare este un exemplu elocvent de globalizare a gândirii cultural-diacronice, devenind extrem de actuală la etapa postmodernă a evoluției artistice. Spectrul conceptual și stilistic al acestei lucrări îmbrățișează curentul și trecutul depărtat al artei sonore. Pe de o parte, *Stihira* lui Rivilis se înscrie în contextul inovațiilor componistice postserialiste alături de opusurile

Exemplul 8

The musical score for Example 8 consists of two systems of staves. The first system includes Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl(B)), and Trombone (Tz-be). The second system includes Horn (Coz.) and Cello/Double Bass (Azchi). The music is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). Measure 13 is marked with a box containing the number 13. The notation includes various dynamics such as *mf* and *p*, and articulation marks like accents and slurs.

axate pe tehnicile spectrală, morfogenetică, meta-și polistilistică. Pe de altă parte, însăși denumirea lucrării și modelele sonore reînviată și modernizate de autor se duc înapoi la trecutul îndepărtat al istoriei artelor.

Dacă în lucrările precedente scrise de P. Rivilis se observă remodelarea surselor folclorice tradiționale și a celor lăutărești, *Stihira* demonstrează o retrospectivă în devenirea profesionalismului muzical în mediul bisericesc. Revenirea la valorile eterne ale muzicii religioase căpătând o largă răspândire în spațiul „exsocialist” a devenit una dintre direcții majore și în creația compozitorilor chișinăuieni⁸. De exemplu, V. Ciolac și T. Zgureanu se axează, mai întâi de toate, pe tradiția muzicii corale bisericești întemeiate de D. Bortneanski, M. Berezovski, G. Musicescu, precum și pe „remodelarea” ei de către G. Sviridov. Compozitorul D. Kițenko a modernizat sursele mai vechi atât bizantine, cât și gregoriene, Gh. Ciobanu preferă lucrul inventiv anume cu arhetipurile bizantine. O interpretare personală a unor atare arhetipuri o demonstrează și *Stihira* de P. Rivilis.

Stihira îmbină un spectru plurivalent al elementelor arhetipale: psalmodia axată pe un număr

minim de sunete (secțiunea *B*), scările modale cu ambitusul restrâns, superioritatea gândirii și expunerii monodice îmbogățite de încadrarea monodiei în spațiul multivocal. Plurivocalitatea preferată de P. Rivilis nu are nimic comun cu discursul omofono-armonic format în epoca barocă, atingând cota maximă de expresie în epoca romantică. Compozitorul cultivă atât unele elemente ale organumului și foburdonului de geneză medievală, cât și cele de proveniență renașcentistă, de tipul motetic și madrigalesc. Peste tot domină scriitura liniară, polimelodică, polistratală, interpretată inventiv, fiind axată ba pe împletirea și încrucișarea eterofonă a vocilor, ba pe contrapunctul a două sau trei și patru linii și straturi sonice. În cadrul fiecărei linii, al fiecărui strat compozitorul tinde spre rotare și permutare a elementelor componente.

Toate aceste procedee asigură variabilitatea, elasticitatea și continuitatea discursului muzical axat pe meditație profundă. Cuprinsul acestei meditații poate explica titlul articolului⁹ semnat de P. Rivilis și publicat în cartea dedicată prietenului său, unui mare specialist în domeniul organologiei și orchestrației, Iuri Fortunatov: *Reflectând asupra celor trăite...*

Referințe bibliografice

¹ Portretul de creație al compozitorului este realizat în următoarele studii: Зейфас, Н., Павел Ривилис. În: *Композиторы союзных республик*, Москва, 1977; Столяр, З. Павел Ривилис. În: Столяр, З. *Люди и время. Композиторы-евреи в музыкальной культуре Молдовы. 30-е – 80-е годы XX в.* Кишинэу, 2003.

²<http://www.crestinortodox.ro/liturgica/cantarea/cantari-bisericesci-intalnite-slujele-ortodoxe-98825.html>. Vezi la fel: Moisil, C. *Schiță a unei metode de transcriere a cântărilor în stilul nou stihiraric*. În: *Studii și cercetări în istoria artei. Teatru, muzică, cinematografie*, serie nouă, t. 3 (47). București, 2009, p. 59–73; Садокова, В. *Каллофоническая стихира: поэтика жанра*. Диссертация (...) кандидата искусствоведения. Москва, 2006.

³ Anghel, I. *O posibilă teorie a creației arhetipale*. În: *Muzica*, București, 1996, nr. 4.

⁴ Apud: Munteanu, V. *Roman Vlad: modernitate și tradiție*. București, 2001, p. 269 – 270.

⁵ Firca, Cl.L. *Direcții în muzica românească: 1900-1930*. București, 1974, p. 136–138.

⁶ Белых, М. *Эволюция отношения к фольклору в творчестве Павла Ривилиса*. În: *Фольклор и композиторское творчество в Молдавии*. Кишинев, 1986.

⁷ <http://www.crestinortodox.ro...>

⁸ Mironenco, E. *Muzica sacră contemporană în Moldova și problemele ei de studiu*. În: *Conferința de totalizare a muncii științifico-didactice a profesorilor pe anul 1998. Tezele raporturilor și comunicărilor*. Chișinău, 1999, p. 90 – 92.

⁹ Ривилис, П. *Размышляя о прожитом*. În: Fortunatov, Ю. *Лекции по истории оркестровых стилей. Воспоминания о Ю. А. Fortunatove*. Москва, 2004.

Porțile de Ghenadie Ciobanu. Problema identificării genuistice

Summary

Gates of Gh. Ciobanu. Identification genuistice problem

The present article written by V.Tcacenco is dedicated to one of the new musical-theatrical works which has been appeared on the national stage at the end of 2010. The Gates written by Gh.Ciobanu treats the genre principles of musical in a very individual way. Author analyses three basic levels of this work (verbal, audio and visual ones) discovering an unusual fusion of mass culture and academical music thinking, as well as an influence of trendy post modernism ideas. The artistic structure is based on a concept about polysubject, polystylistic and polygenre nature of modern musical.

Keywords: musical, libretto, mythological and archetypal thinking, musical-theatrical form, visual aspects of the show, send animation.

Una dintre cele mai semnificative premiere teatrale care a avut loc în stagiunea 2010 a devenit musicalul „Porțile”, semnat de Ghenadie Ciobanu. În articol propun o scurtă analiză a aspectelor verbale, sonore și vizuale ale acestei lucrări, cu scopul de a dezvălui trăsăturile de gen ale acestei creații muzical-teatrale. Drept suport metodologic al investigației menționăm lucrările cercetătorilor din SUA, Marea Britanie, Rusia și anume: V. Bushner, M. Grinberg, M. Tarakanov, S. Bushueva, Tsucker ș.a. Printre ultimele apariții de acest gen subliniem și cartea semnată de Elena Andriuschenko „Musicalurile de A.L.Webber de la sfârșitul anilor 1960 – anii 1980. Subiecte. Gen. Stilistică”, editată în 2007. Autorul acestei lucrări formulează o idee asupra „eterogenității principale a lumii artistice a musicalului la toate nivelele – de la combinatorica literară și de subiect până la dialoguri stilistice și de gen”.¹

În analiza musicalului ca fenomen holistic, autorul introduce o triadă terminologică care îmbină definițiile de „polisubiect – poligen – polistilistică”.² În continuare vom evidenția cum se realizează acest concept în creația muzical-teatrală semnată de Ghenadie Ciobanu.

La baza libretului creat de compozitor în colaborare cu Radmila Popovici-Paraschiv stau două istorii reale din viața gastebeiterilor moldoveni. În acest fel, în libret au pătruns subiecte mai naturaliste, documentare, tipice pentru dezvoltarea genului de musical la etapa actuală. Menționăm în paranteze că tema migrației este pe larg reflectată în arta națională, fapt confirmat și de apariția filmului „Ar-rivederci” de Valeriu Jereghi.

Ideea „Porților” se adresează conștiinței comune și subconștientului spectatorului, afectându-l prin mecanismul de „identificare”, a cărui esență constă în adresarea unor tipuri socio-psihologice

răspândite - cu viața lor cotidiană, cu dramele lor personale, cu reflectarea realității fără iluzii. O astfel de abordare a devenit tipică pentru evoluția musicalului european și a celui din SUA începând cu anii 1960. Un exemplu frapant de acest fel prezintă musicalul „Chorus Line”. Concomitent, Gh. Ciobanu utilizează și mecanismele gândirii mitologice prin implicarea arhetipurilor, care au o istorie lungă în civilizația umană.

Primul simbol esențial pentru conceptul lucrării sunt „porțile”. Iată cum explică simbolismul porților autorul însuși, în cadrul libretului: „*Porțile reprezintă punctul de cotitură al destinului, șansele și deziluziile, oportunitățile care se deschid și se închid în fața personajelor acestei drame. Uvertura „deschide” porțile metaforice ale viselor, care țințesc spre viitor și ale dezamăgirilor din trecut. Soțul, soția și unica lor fiică, toți trei membrii unei familii, au ajuns să fie nemulțumiți de viața de rutină pe care o duc și aspiră către o alta...*”³

Într-adevăr, simbolismul porților e universal și multilateral. Astfel, spre exemplu, în enciclopedia „Semne și simboluri”, semnată de M.O’Konnell și R.Airey, scrie: „Porțile sunt un motiv arhetipal, care denotă o intrare în altă lume sau o trecere la o altă stare – fericire sau iad, paradis sau închisoare. A intra pe poartă înseamnă a trece pragul pentru a trece de la cunoscut la necunoscut”.

În contextul creației lui Gh. Ciobanu, porțile devin un simbol de intrare în țara alegerii, în „noulibertate”, care, de fapt, înseamnă distrugerea valorilor familiei. Astfel, un subiect real, fiind asociat cu realitățile socio-psihologice ale Moldovei de astăzi, „se ridică” la nivelul unui adevăr etern, demonstrând prin aceasta prezența trăsăturilor genetice ale musicalului.

Un alt simbol important, care a fost implementat doar la nivel vizual, este cel al nisipului. În lucrările

lui Gh. Ciobanu nisipul capătă o dimensiune conceptuală, care se bazează pe un simbolism diferit de cel din cultura universală. În unele surse, el simbolizează instabilitate, distrugere, fluxul timpului. Compozitorul alege mai multe interpretări ale acestui simbol (efemeritatea vieții, incapacitatea de a recupera ceea ce eroii au distrus cu propriile mâini). Reamintim că simbolismul nisipului a avut un rol esențial și în montarea operei sale „Ateh, sau revelațiile prințesei khazare” (regie – Petru Vutcărașu), nisipul ce curge din tavan fiind tratat ca un simbol al dispariției unei civilizații antice, a cărei reprezentantă era Ateh.

Una dintre caracteristicile esențiale ale genului de musical (după cum afirmă M. Grinberg și M. Tarakanov) constă în specificul dramei: „*Musicalul cere o mișcare constantă, atât în planul subiectului, cât și pe plan muzical*”.⁴ În creația lui Gh. Ciobanu, ideile de bază sunt conectate într-o încurcătură de probleme, fiecare dintre care delimitează unul dintre nodurile subiectului. Astfel, prima se asociază cu ideile actuale social-politice, relevante pentru societatea noastră – nemulțumirea față de situația socio-economică din țară, lipsa viitorului decent pentru copii. Această idee se reflectă în numărul 5 din Actul întâi – „În țara asta... (Corul cetățenilor)”. O altă temă e soarta valorilor familiei în societate, distrugerea relațiilor umane într-o familie cândva fericită și prosperă. Această temă este tratată extrem de convențional, cu anumite trăsături caracteristice dramei simboliste. Personajele nu au nume, doar relațiile lor în cadrul familiei (Fiica, Mama, Soțul).

Deoarece libretul este compus din două povești – a mamei și a fiicei, sunt conturate două linii separate. Rolul Soțului în dramaturgia piesei e lipsit de autonomie, el doar reacționează pasiv la circumstanțele vieții adverse, dar nu le poate influența. Paradoxal, această interpretare reflectă foarte precis unele tendințe din Republica Moldova, atunci când în mai multe familii soții n-au putut să se adapteze la realitățile pieței în comparație cu femeile. Adăugăm că și în problemele migrației forței de muncă în țara noastră componenta „feminină” predomină.

În ce privește raportul liniilor de subiect ce aparțin Fiicei și Mamei, ele funcționează în paralel, folosind aproape același model dramaturgic, repetat de două ori cu culme și deznodământ plasat în diferite momente ale spectacolului. Prin aceasta se confirmă că compozitorul utilizează un principiu al imitației extrapolat la materialul musical-dramatic.

Stilul literar al libretului este simplu, clar, elementar, neutru, caracterizat prin limbaj de stradă, vocabularul locuitorului unui oraș modern. Acest limbaj universal este accesibil diferitor pături ale societății, care nu se deosebește la nivel educațional, cultural, de vârstă. Astfel, adresarea către un auditoriu omogen prezintă una dintre trăsăturile esențiale ale „culturii de masă”.

Referindu-ne la forma muzical-teatrală a genului de musical, amintim o definiție clasică: „*Musical*

este o prezentare muzical-scenică, în cadrul căreia se folosește o varietate de mijloace expresive, ce aparțin muzicii ușoare și distractive, artelor coregrafice, dramatice și de operă”.⁵ Toate elementele sintetice enumerate mai sus sunt prezente în creația lui Ghenadie Ciobanu. Astfel, componenta coregrafică ocupă un loc important, iar sub aspectul stilului tinde spre un limbaj mai tradițional. Acest fapt se explică prin lipsa în țară a tradițiilor așa-numitului *modern dans* și dansatorilor de acest gen. Partea coregrafică era realizată de membrii trupei de balet a teatrului Național de Operă și Balet, coregraf Dumitru Tanmoșan.

O altă abatere de la regulile genului de musical, determinată, de asemenea, de realitățile culturale din Republica Moldova, constă în divizarea funcțiilor corului și ale baletului: corul doar cântă, iar dansatorii doar dansează. Iar în musicalul adevărat actorul trebuie să fie sintetic (această cerință rămâne valabilă atât pentru soliști, cât și pentru corul de balet). Doar astfel se afirmă „*un caracter sincretic al formei muzical-scenice*”⁶ aparte, cum este musicalul și doar prin aceasta se creează „*un spectacol de mare impact emoțional*”⁷, despre care scrie S. Busueva.

Un alt atribut al genului de musical este prezența unui cântec care va deveni ulterior un șlagăr și va continua existența sa ca un „hit” în cadrul culturii pop. Printre exemplele de acest gen putem nominaliza „Memory” de A.L. Webber din „Cats”, „Maria” „Tonight” „I feel pretty” din „West Side Story” de L. Bernstein, „Belle” din „Notre-Dame de Paris” ș.a. În contextul creației lui Gh. Ciobanu, *Aria soțului* (numărul 16 din actul 2) poate deveni astfel un hit, fiind bazată pe o melodie dezvoltată, îmbinată cu acompaniamentul orchestral avansat. Merită să fie remarcată și interpretarea reușită din punct de vedere muzical-dramatic a acestei arii de Boris Koval.

În căutarea specificului genuistic al musicalului, Grinberg și Tarakanov au formulat următoarea idee: „*Diferență calitativă a musicalului ca gen de alte forme sintetice (muzicale, teatrale și de cinema) constă în faptul că principalele componente ale spectacolului sunt legate unele de altele, pe baza ritmului muzical*”.⁸ În creația lui Ciobanu acest principiu este realizat pe deplin, fiindcă ritmul musical dictează caracterul mișcărilor, schimbarea scenelor și numerelor muzicale, tempo-ritmul general al spectacolului.

Teatralizarea cântecului, și, în sens mai larg, al numărului muzical-coregrafic, este un alt semn important al genului de musical, realizat pe deplin în „Porțile”. Principala formă de teatru devine un episod de amploare cu implicarea soliștilor și a cordebaletului, care se bazează pe o combinație a elementelor de cântec și de dans. Îmbinarea planului muzical cu cel coregrafic se apropie la tratarea acestora în monopera-balet „Ateh sau revelațiile prințesei khazare”, prezentând un argument în plus

referitor la natura asociativă largă a musicalului, la posibilitatea genului respectiv de a încadra diferite componente de gen și de stil. În contrast cu structura mozaică a unor exemple de gen, în cadrul căreia sunt plasate numere inserate (cum ar fi Aria Regelui Irod din „Jesus Christ-Superstar”), Gh. Ciobanu tinde spre crearea unei structuri complet concentrate pe ideea lirico-tragică de bază. În acest sens, tratarea compozitorului se apropie mai mult de o dramă sau operă decât de estetica genului de musical, încă o dată dezvăluind caracterul poligenistic al conceptului componistic realizat de el.

Revenind la caracteristicile ce țin de dramaturgia muzicală a acestei creații, trebuie să constatăm tratarea formelor muzicale tradiționale (arii, duete), alternața „episoadelor de acțiune” și a „episoadelor stării”, tipice, mai degrabă, genului de operă, și nu musicalului. Un exemplu de acest tip prezintă ambivalența semantică a *Ariei Fiicei „Visul” din actul 1*, construite pe schimbarea repetată a stării sufletești ale eroinei: unde dorința de a-și schimba destinul contrastează cu starea contemplativă, extatică, provocată de visul eroinei de a deveni o dansatoare.

Dramaturgia intonațională avansată se manifestă în ansambluri, de exemplu, în nr.5 *Plecarea fiicei. Terțetul (soț-soție-fiică)*. Aici fiecare partidă este individualizată, ceea ce sugerează o tratare psihologică a fiecărui personaj.

Sistemul de legături intonaționale, specifice pentru exemplele avansate ale genului (cum ar fi, de exemplu, „West Side Story” de Bernstein), este reflectată în prezența unui cerc de intonații caracteristic pentru fiecare personaj. În această ordine de idei, menționăm similitudinea intonațională a partidei Fiicei în numerele 1, 2, 3, 10, care duc la crearea unor legături intonaționale la distanță.

Un alt exemplu prezintă *Duetul Fiicei și Prietenului ei* (nr. 11-12), în cadrul căruia intonațiile similare ale eroilor confirmă unitatea aspirațiilor lor. La nivelul întregii creații, Gh. Ciobanu folosește și principiul de arc compozițional, confirmat prin prezența aceleiași leit-intonații în Prolog și Epilog.

În *Aria Soțului 5 din Actul 2 „Ai fost a mea...”*, fraza vocală pe textul „Cine revine când dorul deja s-a uscat? Păcat...” este tratată ca o mișcare melodică descendentă, pe baza unor modele repetitive. Din punct de vedere semantic, acest fragment me-

lodice nu doar redă un sentiment melancolic, dar și creează niște imagini quasi-vizuale semnificative, simbolizând frunzele scuturate de vântul toamnei.

Aspectul vizual al spectacolului (scenografia aparține lui Iurie Matei) se bazează pe o tehnologie mai puțin cunoscută în Republica Moldova și anume pe „send animation” (animație cu nisip), un fel de artă plastică care implică crearea de imagini în mișcare în timp real. Imaginile din nisip redau simbolurile cele mai importante ale spectacolului (biserică, casă, cruce, drum, inger etc.). Una dintre ariile Soțului din Actul 2 se vizualizează prin intermediul imaginilor de flori cu susul în jos, creând un simbol vizual trist și simbolizând, astfel, o stare sufletească a eroului, al cărui sol este desprins de sub picioare, la care s-a distrus ordinea obișnuită a vieții.

Astfel, simbolurile de bază ale civilizației moderne, care pot fi descifrate cu ușurință de diferite categorii de spectatori, adaugă semnificațiile proprii la cele care sunt deja întruchipate la nivelul verbal și sonor, creând un anumit „contrapunct audiovizual”⁹.

Generalizând cele expuse anterior, subliniem că specificul musicalului contemporan, bazat pe triada „polisubiect – poligen – polistilistică”, și-a aflat o reflectare deplină în creația muzical-teatrală semnată de Ghenadie Ciobanu.

Specificul *polisubiectului* se manifestă în îmbinarea elementelor dramei veriste și simboliste, în tratarea personajelor, precum și în orientarea simbolică accentuată a tuturor componentelor întregului. Caracterul *poligenistic* se confirmă prin fuziunea firească a unor componente genulice ale musicalului, cum ar fi rolul ritmului ca „regizor” al acțiunii scenice, impactul emoțional sporit, rolul important al coregrafiei în cadrul întregului sintetic și ale operei (alternarea „episoadelor de acțiune și a celor de stare”, utilizarea formelor tradiționale de operă, dramaturgia intonațională etc.). Specificul *polistilistic*, la rândul lui, este tratat individual de Gh. Ciobanu, în creația căruia predomină un stil care poate fi definit ca „monostilistică de tip nou”. Și, în sfârșit, merită să fie apreciat faptul că lucrarea „Porțile” de Ghenadie Ciobanu corespunde practicii contemporane a genului, după cum afirmă K. Zenkin, „prin implicarea ideilor postmodernismului, actuale pentru musicalul din perioada contemporană”¹⁰.

⁶ Бушуева, С. Мюзикл // Искусство и массы в современном буржуазном обществе. Москва, Советский композитор, 1989, стр. 173.

⁷ Ibidem.

⁸ Гринберг, М., Тараканов М. Op.cit, p. 327.

⁹ Яшкин, В. Театральность и театрализация в искусстве современной эстрады (к проблеме обогащения музыкальной эстрады средствами театра). Автореферат диссертации канд. искусствоведения, Москва, ВНИИ, 1986, стр.15.

¹⁰ Андрущенко, Е. Op.cit, p. 4.

Referințe bibliografice și note

¹ Андрущенко, Е. Мюзиклы Э. Ллойда-Уеббера 1960-х-1980-х годов. Сюжеты. Жанр. Стилистика. Ростов-на Дону, 2007, стр. 4.

² Ibidem.

³ Ciobanu, Ghenadie. *Porțile*. Libret, p.1.

⁴ Гринберг, М., Тараканов М. Современный мюзикл // Советский музыкальный театр. Проблемы жанров. Москва, Советский композитор, 1982, стр. 327.

⁵ Волынцев, А. Мюзикл // Музыкальная энциклопедия. Т.3, Москва, Советская Энциклопедия, стлб. 853.

Tema spaniolă în creația muzicală a lui Vladimir Ciolac

Summary

Spanish musical theme of Vladimir Ciolac

The present article has as its object to analyse the first models of use of Spanish and Portuguese cultural traditions by a composer from the Republic of Moldova. The ways are shown by which Vladimir Ciolac has come to compose the series of variations in an specific genre named *folia*, and a musical sonettoes ones by Lope de Vega's verses. The names of famous composers are mentioned (M. I. Glinka, N. A. Rimski-Korsakov, S. V. Rahmaninov, G. Bizet, M. Ravel and, especially, A. Salieri), whose versions of development of Spanish musical treasure was an example for Vladimir Ciolac. The article contains an brief summery in regard to the evolution of folia genre from its Portuguese origins to the stages o transformations within the framework of the Spanish culture, as well as of European one. The role is pointed which the sonetto is meantaining in Lope de Vega's list of artistic wins. The young performers' technical skills are recommended to the audience, who make theirselves ready for an absolute premiere of two compositions within the framework of *The days of new music* festival. In the analytical part of the article the morphological and syntactic aspects of influence of folk Spanish genres from the central regions of the country are investigated (the Andalusian cante flamenco and cradle-song, the Castillian seguidilla, the Basque dans with swords, the Aragon jota, the fandango), which have an influence upon the elaboration of the stylistic elements of those two studied compositions. In the process of demonstration of the Spanish music language's ways of formation, the common ground is releved between it and the Moldovan cultical one, thanks to Byzantine religious sonic art's influence upon both of them. The special mode of application of typical stylistic elements is developed too, which is in concordance with those two methods of interpretation of the Spanish exotism. It was especially elaborated by two exponents of Franch culture – G. Bizet and M. Ravel. Regarded in socio-psychological light, Vladimir Ciolac's *Folia* belongs to the genres, which are inspirated by the folk traditions of Spanish music, while *The four sonetti* by Lope de Vega's verses delineate the professional music's outlines, which is destinated for aristocratic salones. It has the more generalised European-like, less personal shade of similare elements of expression.

Keywords: composition, work of art, series of variation, series of songs, musical forms, expressive way, method of expressiveness, music style, music and literary genres, sonetto, Spanish, Moldovan, Byzantine music culture, cante flamenco, song, lullaby/cradle-song, dance, seguidilla, jota, fandango, folklore, professional music, chamber orchestra, voice, bass, deep-voiced, piano.

Dorința de a introduce în circuitul artistic din Republica Moldova realizările muzicii europene sub toate aspectele posibile pare a fi un plan maximum în activitatea dirijorală, dar și în creația componistică a lui Vladimir Ciolac. După o serie de explorări în domeniul genurilor muzicii cultice de rit ortodox și de cel catolic, alternate cu investigații în ramurile muzicii instrumentale, compozitorul ajunge la înfăptuirea unui frumos vis ce îl captivase încă din anii de studenție. Ca și pe oricare ascultător, l-au fascinat experiențele compozitorilor ruși (M. I. Glinka, N. A. Rimski-Korsakov), ale celor francezi (G. Bizet, M. Ravel) precum și ale profesorului său, V. Zagorschi, pe planul cercetării creative a limbajului și genurilor muzicale exotice, elaborate în cadrul culturii spaniole în perioada de izolare, după dispensarea acesteia de tradiția colectivă a artei polifonice renescentiste. Spre deosebire de alți consumatori ai artei sunetelor, fie auditori, fie executori, Vladimir Ciolac a continuat să-și lăr-

gească cunoștințele în acest domeniu, să plonjeze în substanța sonică a trecutului.

Se știe că și generațiile compozitorilor din perioada anteromantică au manifestat un interes perpetuu pentru genurile muzicale spaniole. Erau acestea autentice sau de proveniența portugheză, nu avea mare importanță. Ea se ștergea ușor din memoria exponenților unei culturi post-renescentiste și baroce, mai mult general-europene decât strict naționale. Mai mult se aprecia capacitatea improvizării, inventării variațiunilor pentru diverse instrumente. Este curios faptul că arta de virtuozație avansată a tratării variaționale, alături de noțiunea de *stil*, s-a format, mai întâi, în muzica instrumentală spaniolă în genul *diferencias*, spre deosebire de alte țări europene. Iluștrii instrumentaliști spanioli știau să releve în creațiile lor potențialul melodic și ritmic nemărginit al muzicii naționale de dans. Grație lor, în muzica europeană au pătruns sarabanda, chiacona, folía, passacaglia și alte forme spaniole.¹

Spre mijlocul secolului al XVIII-lea s-a elaborat așa-numita *Les Folies d'Espagne*, ce i se atribuie uneori eronat lui A. Corelli. Mulți compozitori din secolele XVIII-XX au apelat anume la această temă pentru cicluri de variațiuni, printre ei fiind autorii G. Pergolesi, A. Vivaldi, J.-B. Lully, J. S. Bach, A. Grétry, L. Cherubini, K. Nielsen, F. Liszt, S. V. Rahmaninov.²

Din această catalogare lipsește însă un nume, cunoscut și celor care nu se prea interesează de muzica clasică. Acest nume a fost pus injust la stâlpul infamiei de către mulți contemporani, în pofida faptului că între elevii săi recunoscători au fost L. van Beethoven, F. Schubert și F. Liszt. Versiunea falsă despre el a fost reflectată de A. S. Pușkin în una din *Micile tragedii*, în care se prezintă o succintă enciclopedie a viciilor umane. Viciul invidiei este simbolizat de o personalitate care nu era un rod al fanteziei vreunui dramaturg uitat, resuscitat și imortalizat în literatură de marele poet rus, iar în muzică de un genial compozitor (N. A. Rimski-Korsakov). Un caz fără precedent: justiția l-a dezvinovățit de autoinculpări delirante doar după 250 de ani de la deces. Acum vine și rândul muzicienilor să-l aprecieze la reala lui valoare artistică, ca pe un reprezentant al unor gusturi muzicale anume, fără a-l ține prompt în umbra geniului lui W. A. Mozart. Da, este anume el, Antonio Salieri în persoană.

Destinul lui, atât de fericit în perioada când era în vogă și intrarea completă în anonimat a operei sale după începutul unei grave boli psihice, pe măsură ce înflorea eferescent post-mortem gloria artistului repudiat de ocotitorii lui încoronați, tragedia încrucișată a celor doi artiști îl preocupa pe compozitorul din Moldova de la acel moment când auzise prima dată aceste nume împerecheate. Și din nou, spre deosebire de adoratorii geniului mozartian, care suspină ușor asupra exemplului *sic tranzit gloria mundi*, pentru ca să uite de el în vâltoarea rutinei, Vladimir Ciolac a purces la căutări dificile ale moștenirii lui Antonio Salieri.

Și aici destinul a fost generos cu el. S-a constatat, că nici autorul italian nu a rămas străin de interesul general pentru un gen ce se considera deja de secole unul spaniol. El, A. Salieri, scrie un ciclu de variațiuni pe tema *Foliei*. În opinia compozitorului Vladimir Ciolac, lucrarea este atât de reușită, încât îl inspiră pe acesta la crearea unui ciclu propriu anume pe urmele lui Antonio Salieri. În acest fel, soarta se încrucișează din nou. Se realizează simultan două visări artistice ale unui creator: de a introduce în circuitul artistic al patriei tradiția compoziției în baza studierii unei culturi exotice, cum rămâne a fi Spania pentru Moldova, pe de o parte, și de a scoate în relief meritele propriu-zise ale lui Antonio Salieri, pe de altă parte.

De datoria noastră este însă să atenționăm și particularitățile specifice ale unui gen atât de acla-

mat în Europa de Vest și atât de puțin cunoscut adoratorilor muzicii clasice din țara noastră. Genul de *Folia* este într-adevăr unul dintre cele mai exotice, iar istoria evoluției lui artistice merită osteneala de a fi citită. Încă cu vreo zece ani în urmă ne-am fi limitat doar la trimiterea cititorilor noștri la sursa de referință.³ Practica pedagogică în cadrul Academiei de muzică, a demonstrat însă că studenții noștri actualmente nu mai sunt în stare să utilizeze materiale științifice, dacă acestea sunt scrise în limba rusă. Din această cauză, ne vom asuma riscul de a traduce articolul respectiv în limba de stat, pentru a-i cointeresa pe virtualii noștri cititori cu asemenea lacune în formarea profesionistă, care îi ciuntesc de calități de muzicologi sau interpreți-analizatori bilingvi.

Folia (portug. „folia”, textual – „nebulia”; germ. „Folia”, ital. „follia”, fr. „folie”) – dans popular și cântec dansant în măsură ternară, de proveniență portugheză. Este menționat de la finele sec. XV. Pe atunci era un dans „caraghios” de carnaval, asemănător cu *moresca*. Executorii (bărbații deghizați în femei) se comportau atât de sălbatic și gălăgios, încât păreau demenți (de aici denumirea dansului). *Folia* era acompaniată de castaniete, sunători și alte instrumente de produs zgomote. Notațiile notografice din acea perioadă lipsesc. Trep-tat se alcătuiau formulele melodico-armonice ce constituiau drept osatură structurală a *Foliei* (asemenea modelelor analoage în *passamezzo*, *bergamasca* și *romanesca*). Creații bazate pe asemenea formule se conțin deja în ediția *Cancionero musical de palacio* (aprox. 1500), însă încă sub titlul de *pavana*, *aria* etc. Unul din asemenea modele, împreună cu îndrumarea pentru variere și exemple de prelucrări este reprodus de D. Ortis în *Tratado de glosas...* (1553) care, de asemenea, încă nu o numește *Folia*. Prima melodie ce a ajuns până la noi cu denumirea *Folia* aparține lui S. Salinas (1577).

Muzica *Folilor* timpurii era rapidă și răsunătoare, cu preponderența evidentă a modului major. Ulterior *Folia* va fi concepută, de preferință, în modul minor, tempoul ei va deveni mai lent, din care cauză ea se va atașa de *sarabanda*. În vârful aclamării *Folia* se va afla la confluența sec. XVI-XVII. *Folia* se transformă într-un dans înfocat cu conținut amoros, acompaniat de chitară. Sub acest aspect genul se răspândește departe de hotarele arealului cultural portughezo-spaniol, devenind cunoscută în Franța, Italia, Anglia. În această perioadă *Folia* devine o temă favorită pentru variațiuni instrumentale. După ciclul lui J. J. Kapsberger (*Libro primo d'invalidura di chitarrone*, 1604) apare un număr imens de asemenea cicluri pentru instrumente diferite: orgă (*Partita sopra l'Aria di Follia* de G. Frescobaldi, 1615), violă da gamba (de M. Marais, 1681), violină (de M. Farinelli, 1685, pe aceeași temă de A. Corelli, op. 5 nr.12, 1700), chitară (în cărțile de chitară ale lui R. Ribayas, 1672, ale lui G. Sans, 1674, 1697),

clavecin (J. d'Anglebert, 1689, A. Scarlatti). Mai târziu, în secolele XVIII-XX care intră în vizorul atenției lui Vladimir Ciolac, după cum am remarcat mai sus, compozitorii se adresează, în special, la *Les Folies d'Espagne*, utilizată ca o temă notorie pentru variațiuni. Originea portugheză a genului a fost uitată definitiv și în alte țări ale Europei este apreciat, după cum reiese din denumire, ca pe unul spaniol propriu-zis.

Dacă G. Pergolesi, A. Vivaldi sau J.-B. Lully o prelucrează, alți compozitori o vor aplica în creații ample în calitate de citat muzical: J. S. Bach a introdus-o în cantată (*Cantata jărănească*, BWV 212), A. Grétry, L. Cherubini, K. Nielsen în operă (*Amorezatul gelos*; uvertură la *Hotel portughez*; *Mascaradă*). F. Liszt a creat în baza acestei teme *Rapsodia spaniolă de virtuoziitate „transcendentală”*, iar S. V. Rahmaninov – tragicele *Variațiuni pe o temă de Corelli* pentru pian. Și, la finele catalogării, autorul articolului, T. S. Kiugherian menționează că, la fel ca și mai înainte, *Folia* rămâne una dintre temele preferate ale măștrilor muzicii de chitară (F. Sor, *Folia* op. 15, M. Ponce Cuellar, *Variațiuni pe tema Folia de España cu fugă*).⁴

După cum am văzut, spre finele secolului al XVIII-lea *Folia* nu mai este deloc acel gen care a fost generat de stihia carnavalului portughez, ci o mostră ce caracteriza ambianța sonică spaniolă. Compozitorilor, contemporanilor lui Antonio Salieri ideea aplicării acestui citat în calitate de temă pentru variațiuni nu le părea nici anacronică, nici demodată, dat fiind faptul că muzica lui J. S. Bach nu era în vogă. Gândul de a utiliza această temă în calitate de citat în alte genuri (cantată, operă) odată realizat, rămâne să circule în noosferă și își va găsi realizarea ulterior, deși în creații scenice mult mai modeste.

După cum mărturisește V. Ciolac, el a găsit multe cicluri de variațiuni pe tema *Foliei*, pornind în retrospectivă de la cel mai cunoscut, dar și cel mai captivant pentru auditorii moderni, cel al lui S. V. Rahmaninov. Însă anume ciclul lui A. Salieri l-a inspirat să se adreseze acestui gen, respectând modelul pur, propus de autorul italian. Anume în varianta acestuia apare, după opinia compozitorului din Moldova, exotismul spaniol, care îi va tenta pe compozitorii secolului următor să-l revigoreze în compoziții celebre.

Acest exotism îl face pe Vladimir Ciolac să urmeze filiera propusă de M. I. Glinka, reproducându-l atât în muzică instrumentală, cât și în cea vocală de cameră, și anume în genul de romanță. În acest sens, compozitorul apelează la o temă încă neabordată în componistica națională. Genul de sonet, atât de aclamat în decursul mai multor epoci, de la Renaștere la Barocco, ne fascinează prin eleganța nemuritoare a formei și prin profunzimea filozofică a gândului, prin poeticul ce poate fi pus pe o tablă doar cu speciile poeziei japoneze *hayku* (*hokku*) sau

tanka, sau ale celei iraniene *gazel*. Vladimir Ciolac însă nu se mulțumește cu texte crestomatice ale lui F. Petrarca sau W. Shakespeare. Prin sunete muzicale inspiră o viață nouă în cele *Patru sonete* ale lui Lope Felix de Vega Carpio, unul dintre puținii titani ai artei sonetului, numit deja în timpul vieții „Phoenix al poeziei”, autorul celor aproape 3000 de mostre, multe dintre care sunt incluse în piese, altele în culegeri aparte.⁵

Și acum, după un preambul istoric atât de extins, să trecem la analiza substanței sonore ale celor două cicluri: *Folia* și *Patru sonete* pe versuri de Lope de Vega.

Folia, după mărturisirile autorului, inițial era prevăzută ca un ciclu de variațiuni clasice după tipul ciclului lui Antonio Salieri. Rezultatul însă a depășit această tentativă modestă. De fapt, doar primele două variațiuni rămân în limitele riguroase ale variațiilor severe (reperele 1 - 2), deși procedeul de *fugato*, cu totul străin acestui gen, apare ca unul dintre elementele definatorii ale dramaturgiei deja la etapa incipientă a varierii. Austeritatea temei, expuse pe patru voci în „stălpuri” acordice rigide, este mai mult pretinsă decât reală. Potențialul energetic, ascuns în măsura ternară al temei, în resorturile ritmice ale sincopelor ei instigatoare, cu transpunerea insistentă a accentelor sintactice pe timpii doi, până și în modul el, strict diatonic, dar colorat în nuanțe instantanee, toate componentele temei își vor găsi realizarea fantezistă în acest ciclu.

Exemplul 1. *Folia*. Tema.

De altfel, nici ciclul nu este unul variațional propriu-zis, ci include elemente ale celui de suită, ambele fiind dominate de principiile formei tripartite cu repriză și codă. Sub acest unghi de vedere, tema și primele două variațiuni pot fi apreciate ca o introducere, destul de vastă, dar de proporții ideale în economia întregului. Sub raportul dramaturgiei, menționăm afinitatea cu renumita *Simfonie cu surpriză* de J. Haydn.

Cât despre restul piesei, aici Vladimir Ciolac se manifestă ca un adept veritabil al tradițiilor „spanioliste” ale lui M. I. Glinka și G. Bizet. Nu apelează la nici un citat, dar începe să cugete în limbajul unui muzician spaniol. „Sunarea *con sordino* ale castanietelor, debutul melodiei pe trepte ascendente îl vom depista în modelul clasic al coplei (secțiunea mediană cântată cu susținerea dansatorilor cu castaniete în jota [nota – E. N.] aragoneză); al doilea element este specific și seguidillei castiliene. *Grupetti* melodizate în triolete pe șaisprezecimi după durate mai lungi sunt caracteristice cântecelor de leagăn andalusiene, la fel și grupul melodic-ritmic ce pornește de la o notă de bază mai lungă, urmată de un pasaj de la o treaptă mai superioară pe patru trepte descendente (la V. Ciolac pe cinci trepte) în trezescidoimi cu revenirea la una superioară cu o durată mai lungă și reluarea ulterioară a mișcării treptate ascendente. Grupul melodic-ritmic de optime cu punct și șaisprezecime cu repetarea sunetului sau în mișcare treptată descendentă se remarcă în aceeași seguidilla [seghidilia. – E. N.] castiliană. Dar fervoarea aprigă, atât de incitantă, ce se impune în *Folia* de la reperul al 3-lea și care va fi unul dintre elementele determinante ale creației, își trage rădăcinile din dansul cu paloșe baskon. Grupul similar, dar cu șaisprezecime pe treapta superioară, se regăsește doar în cante flamenco.⁶

Acestui gen *Folia* lui Vladimir Ciolac îi dătoază, de altfel, un șir întreg de elemente specifice. Trioletul pe treptele mordentului, un component de tranziție în cântecul de leagăn andalusian, în cante flamenco devine unul definitoriu. Din acest gen survin și motivele rotative în jurul treptelor de bază ale melodiei, și interferențele pe conglomeratele acordice ritmizate, lovite cu asprime, asemenea loviturilor aspre cu plectrul pe corzile blocate pe un mod al gâtului chitarei. Doar că în cante flamenco acestea sunt trisonurile tonicii cu dublarea basului, pe când Vladimir Ciolac, având la dispoziție orchestra de coarde, pentru amplificarea efectului de asprime, după lovituri simple cu arcușul pe coarde solicită și procedeul *col legno*, alternate cu *pizzicato* pe corzile deschise la viori.

Exemplul 2. *Cante flamenco. Folia*

The image shows a musical score for 'Cante flamenco. Folia'. It consists of ten staves of music. The first staff is labeled 'Гитара' (Guitar). The music is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests, characteristic of flamenco music. The score is arranged in a system of ten staves.

Toate elementele melodic-ritmice pe care le-am depistat în diverse genuri ale muzicii spaniole, risipite de la un gen la altul, se pot găsi într-o variantă concentrată în unul dintre cele mai vechi grupuri de dansuri-cântece andalusiene, fandango, ce a intrat în sfârșit în sistemul imens de genuri respective cante flamenco.⁷ Această concentrare a elementelor specifice o și găsim în *Folia* lui Vladimir Ciolac în variantă de concert.

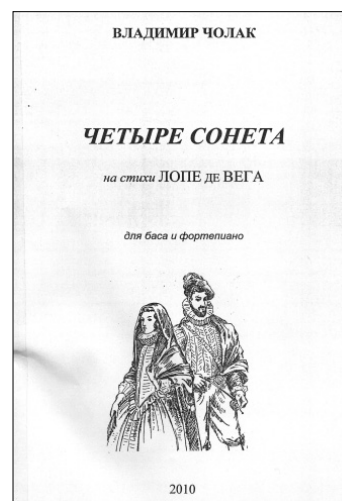
Exemplul 3. *Fandango*.

The image shows a musical score for 'Fandango'. It consists of ten staves of music. The first staff is labeled 'Андетто' (Andante) and includes the text 'Лад ми⁴ от «па⁴» тоник, трезвучие' (Scale mi⁴ from 'pa⁴' tonic, triad). The music is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests, characteristic of flamenco music. The score is arranged in a system of ten staves. The lyrics are in Spanish: 'E... cha... me, ni... ña... bo... ni... ña... en... un... pa... ñe... lo, y... las... lle... va... r... Gra... na... da... que... las... en... gar... ce... un... pla... te... zo, que... las... en... gar... ce... un... pla... te... zo'. The score is arranged in a system of ten staves. The title 'Фанданго (Андалусия)' (Fandango (Andalusia)) is written at the bottom.

Succesivitatea secțiunilor variațional-tematice cu cele de divertisment ale pasajelor secvenționale este menită să ne rețină în ambianța esteticii sonore a epocii clasicismului, pe când efervescența imaginilor ne face să ne regăsim cu gândul și în splendoarea Sevillei lui G. Bizet, și în forfota veselă a iarmarocului cu Petrușka în centru al lui I. F. Stravinski (deși complet lipsită de ironia sarcastică a acestuia).

Ar fi interesant, în opinia noastră, să remarcăm și originea modurilor autentice ale melosului spaniol. În pofida faptului că Europa datorează multe dintre științele fundamentale (astronomia, algebra, chimia) arabilor-savanți care au activat în Spania între secolele VIII – XIII, nici muzica populară autohtonă și nici organologia nu au preluat nimic din domeniile similare ale culturii arabe, pe atunci una dintre cele mai avansate din lume. Aceste popoare au păstrat cu tenacitate tradițiile proprii, formate încă în antichitate în contacte cu triburile celtice, pe de o parte, și cu cultura feniciană, pe de altă parte. Izolarea geografică a provinciilor interioare a sporit conservarea specificului modal al unor regiuni în parte. Și totuși, anume în cugetarea modală specifică folclorului andalusian găsim elemente ce ne înrudesc. Spre exemplu, modurile grecești, mai cu seamă *modul mi*, frigian, dar cu cromatizarea treptelor a II-a și a III-a în sus, în ambele sensuri, ascendent și descendent. În muzica spaniolă, mai ales în cea andalusiană, se aplică cu preponderență modul major, deseori armonic și melodic, în ambele direcții. Mai importantă în acest context pare a fi influența radicală a melosului liturgic bizantin asupra celui spaniol și, ulterior, asupra celui valah.⁸ Această originalitate exotică, care i-a încântat pe compozitorii europeni din secolul al XIX-lea, ne fascinează și pe noi acum, deși spre secolul al XX-lea aceste delimitări ale muzicii spaniole profesioniștilor s-au nivelat și s-au universalizat. O asemenea diferență se observă clar și în cele două compoziții ale lui Vladimir Ciolac. El nu copiază modelele predestinate, dar intuiția de artist îi sugerează soluții concludente, de parcă le-ar fi studiat de o viață la nivelul unor cercetări științifice.

Patru sonete pe versuri de Lope de Vega sunt concepute cu acele compoziții versificate care pun în studiu aspectele psihologice ale stării de înamora-re. După cum se știe, sonetul renascentist este menit să obțină armonia fenomenului analizat cu lumea ce îl înconjoară pe autor în teză (primul catren), antiteză (catrenul al doilea) și sinteză (ambele terțete, sau al doilea dintre ele, sau chiar ultimul rând – „lăcata de sonet”). Sonetul clasicist caută să mențină armonia universală în pofida laturilor obscure ale vieții, pe care le supune armonizării cu idealul dorit. Sonetul baroc descoperă absurditatea tragică a haosului vieții, sortite pieirii inevitabile. După cum arată studiile literare, Lope de Vega se află între Francesco



Petrarca și Giovanni Bocaccio, pe de o parte, și Luis de Camões [Camoens, Luiș de Camoiș. – E. N.], pe de altă parte, și pe plan temporal, și pe plan geografic (poezia portugheză a preluat *stilul italian* de la poeții spanioli), dar, mai cu seamă, pe plan conceptual. *Conceptul* sau ideea era preluată de către Lope de Vega din realitate, dialectismul fenomenelor vitale era cercetat de maestrul versului în concordanță deplină cu legitățile obiective. Cât despre latura tehnică a compoziției celor 14 versuri rimate și înmănuncheate, sonetul care, după expresia clasicistului Nicolas Boileau, este „*ba prea îngust, ba larg de tot*” pentru poeții contemporani ai acestuia, pentru Lope de Vega este același lucru, ca și *Arta fugii* pentru J. S. Bach – prilej de distracție intelectuală. Rigorile genului, ce devin o forță majoră pentru alți poeți, sunt jocuri amuzante pentru dramaturgul spaniol.⁹

Toate cele patru sonete selectate sunt închinare chinurilor provocate de dragoste: *O, женщина...*, *O, как нехорошо...*, *Терять рассудок...*, *Уйти и не уйти...* Vladimir Ciolac se adresează aici unei alte surse muzicale de inspirație și anume stilului recitativ și pianistic al lui M. Ravel. Virilitatea relevantă a acestui stil este condiționată de personalitățile primilor interpreți pentru care a și fost creat acest ciclu. Oleg Țibulko este un tânăr cântăreț-bas cu care Vladimir Ciolac conlucrează fructuos pe parcursul câtorva ani. În virtutea vârstei, vocea lui rămâne mobilă în registrul acut, el ia cu ușurință mai multe note „re” din octava întâi, inclusiv prelungi, iar vârful lui este chiar „mi bemol”. În registrul grav coboară dezinvolt până la „la” a octavei mari, cu timpul va cuceri și note mai inferioare. I se supune facil inflexiunile și modulațiile modale, vocea sună expresiv în orice tempo, de la lente la animate, în orice nuanțe dinamice, de la *fortissimo* la *pianissimo*. Recitativele sinuoase, cromatizate sunt interpretate cu multă emotivitate și expresivitate.

Exemplul 4.
Sonetul nr. 4. „Уйти и не уйти...”

Iar la pian se află Maxim Ciolac, absolvent al AMTAP din promoția 2010. Artistul are o macrotehnică impecabilă, un *touché* viril, puternic, sec și chiar tăios la solicitare, exact sonoritatea pe care dorea s-o obțină M. Ravel de la pianiști contemporani. Dar pe lângă aceste calități, obișnuite pentru băieții-pianiști din arealul nostru, Maxim Ciolac se manifestă și ca un interpret excelent al muzicii lui S. S. Prokofiev. Și în schimbul pasajelor octavian-ten- splendide în stilul lui F. Liszt sau lanțurilor de acorduri plenisonice, cu încărcătură semantică dramatică, vine vraja miraculoasă a pădurii fermecate (introducerea la ultimul sonet). Alături de W. A. Mozart și F. Chopin, S. S. Prokofiev cere de la pianiști un *touché* foarte sensibil, aerat și fin, în care să se unească profunzimea filozofică cu suavitatea emotivă rafinată.

Exemplul 5.
Sonetul nr. 3. «Терять рассудок...».
Introducerea.

Cât despre duetul *voce – pian*, aici instrumentul exprimă sentimentele sfâșietoare, pe care vine să le verbalizeze, să le concretizeze, să le comenteze recitativul expresiv al cântărețului. Vladimir Ciolac se detașează net de tradiția ilustrațiilor autori ai romanței romantice ruse (M. I. Glinka, P. I. Ceaikovski, S. V. Rahmaninov). Dacă este utilă dezvoltarea unor stiluri mai apropiate în gen de

romanță, atunci, pe lângă muzica de canto a lui M. Ravel, ar fi rațional să ne amintim de romanțele lui A. P. Borodin, pe de o parte, și de cele ale lui R. Schumann, pe de altă parte. În creațiile lor știma pianului vine să completeze și să lărgescă sfera imagistică a partidei cântate. Dar și mai evidentă este dorința de atașare la stilul acelor *romanses* spaniole din secolele XIII - XVII, căruia Europa de Vest îi datorează unul dintre elementele alcătuitoare ale teatrului muzical (dezvoltat în tonadilla [tonadilla - E. N.]). Este de asemenea unul dintre acele izvoare din care a și provenit genul de romanță europeană clasică.¹⁰

Recitativul expresiv și sobru al solistului nu este doar acompaniat de instrumentul de susținere. Pianul dezvăluie toată gama sentimentelor pasionale, efemere în schimbul lor perpetuu, pe care vocea, intervenind, încearcă să le exprime în forma cizelată, cu rimare răspicată a sonetului de amor. Linia melodică rămâne integrală pe parcursul tuturor celor patru numere, unite în acest mod într-un întreg monolit. Iar partida pianistică pare să deruleze o serie de fragmente improvizatorice concise, ce etalează aspectele diverse ale patimii dragostei neîmpărtășite. Se creează o iluzie psihologică revelatoare a procesului creării fiecărui vers ce iese atât de integru de sub pana poetului. Și totodată, la nivel subconștient parcă, se ține seama de poziția subordonată a artistului. El își adresează scrierile cititorilor sus-puși, și nu po-

porului din care provine. Iată din care cauză pare, la audiție, că Vladimir Ciolac exclude în acest ciclu culorile modale atât de vii, ce constituie unul dintre atuurile *Foliei*. Semeția aristocratică este incompatibilă cu vioiciunea expresiei plebeiene. În realitate însă culorile modale, la fel și cele melodico-ritmice și facturale, pe care le-am dezvoltat în *Folia*, sunt doar introduse într-o manieră mai rafinată, într-un mod latent, dezvăluind sen-

sibilitatea psihologică existențialistă a fiecăruia dintre rândurile sonetului.

Ne rămâne doar să menționăm că, excepție de la regula conform căreia compozițiile lui Vladimir Ciolac așteaptă răbdător să fie interpretate, aceste două cicluri, *Folia* și *Patru sonete* pe versuri de Lope de Vega, îndată după compunere sunt deja programate în următoarea ediție a Festivalului muzicii noi, 2011.

Referințe bibliografice

¹ Ахундов, П. *Испанская музыка* // Музыкальная энциклопедия. т. 2, Москва, „Советская энциклопедия”, 1974. p. 574 – 583; p. 577.

² Кюгерян, Т. С. *Фолія*. // Музыкальная энциклопедия, т. 5, Москва, „Советская энциклопедия”, 1981, p. 861 – 862.

³ Idem.

⁴ Idem, p. 862. Ibidem. *The folia, fedele and falsobordone*. „MQ”, 1972. v. 58, № 3; Seifert, H. *Spanische Tänze aus der Zeit um 1600*. „ÖMz”, 1975. Jahrg. 30, H. 4.

⁵ Плавский, З. И. *Западноевропейский сонет XIII – XVII веков*. / Вступительная статья. //

Западноевропейский сонет XIII – XVII веков. / Поэтическая антология. Ленинград, Изд-во Ленинградского университета, 1988, p. 3 – 28; p. 15 – 16.

⁶ Пичугин, П. А. *Фламенко* // Музыкальная энциклопедия. т. 5, Москва, „Советская энциклопедия”, 1981. p. 838 – 845; p. 843.

⁷ Idem, p. 765 – 767.

⁸ Ахундов, П. *Op.cit.*, p. 576.

⁹ «Блистательный сонет поэтам непокорен: То узок чересчур, то чересчур просторен.» Буало, Н. *Поэтическое искусство*. Москва, 1957, p. 70.

¹⁰ Ахундов, П. *Op.cit.*, p. 576.

Enescu – Janus Bifrons

Summary

Enescu – Janus Bifrons

This title wants to suggest that Enescu was the “national” composer visible from his early youth, in works like the Romanian Poem and the Rhapsodies, but also the “universal” composer suffering French and German influences kept some time during his maturity. But it's obvious that the Romanian influences were visible, directly or indirectly, in some movements of his Sonatas and Symphonies, until the “total” presence of the Romanian element dominating some “chefs d'oeuvre” like the IIIrd Sonata for piano and violin, the Impressions d'enfance or the Suite Villageoise.

Great lyric, as the French critics observed (Golea, Gavoty, Rebatet), he realized an extraordinary evolution with his Chamber Symphony, his musical will, showing us an unexpected look of a composer who lived with his time and suggesting ours.

Keywords: Janus Bifrons, modalisme, heterophonie, polystylisme.

De ce acest titlu? El se justifică prin însăși declarația lui Enescu, care spunea că e „imposibil de clasificat” și că asta derutează criticii.

Enescu n-a beneficiat de o continuitate de tip Liszt, Bartók, Rimski-Strawinski, ci a trebuit să parcurgă singur etapele stilistice, care în alte culturi se întindeau pe mulți ani. Sinteza între cultura germană și cea franceză și-a pus amprenta pe unele din lucrările sale fie în întregime, fie parțial. Balansul stilistic al unor lucrări enesciene e pasionant de urmărit.

Decelăm aici un element demn de semnalat: anume prezența, mai timidă sau mai pregnantă, a unor elemente românești (unele doar incipiente) în lucrări orientate stilistic în zone tradiționale. Elemente românești subiacente putem observa deja în Sonata a II-a, pentru violoncel și pian, în partea a II-a sau în partea lentă din Simfonia a II-a.

Dacă părțile III și IV din *Suita pentru orchestră* sunt mai convenționale, primele două reprezintă un moment stilistic important, cu modalismul monodic al Preludiului la unison și cel românesc – arhaizant al Menuetului lent. În Oratoriul schițat *Strigoii* din 1916 există o bipolaritate între elementele modal – pentatonice evocatoare ale unui trecut protoistoric și structura cromatică quasi post-wagneriană a duetelor de dragoste.

Deja în clasicul *Octuor* se observă „ceva oriental”, iar în *Suita a II-a* pentru orchestră avem, alături de certele elemente neoclasice *avant la lettre*, cele două extraordinare părți lente, atât de românești în structura lor modală și în elementele monodico-heterofonice atât de bine descrise de Pascal Bentoiu.

Coexistența în același timp a două tipuri de muzică diferite stilistic este observabilă în multe pagini enesciene.

Dacă unele lucrări sunt foarte unitare stilistic,

cum sunt *Cântecele* pe versuri de Clement Marot, cu parfumul lor medievalizant sau *Suita a II-a* pentru pian, „trés Ile de France”, cum o definea însuși autorul, în altele balansul stilistic este evident.

Iată, de pildă, *Sonata I-a* pentru pian, unde limbajul „universal” al primelor două părți este părăsit în finalul atât de românesc. Cam același lucru se întâmplă cu finalul românesc al *Sonatei a II-a*, pentru violoncel și pian, dar și cu partea a doua a *Simfoniei a V-a*, care pare a fi o continuare a atmosferei *Suitei sătești*, cu acea temă – colind atât de evocatoare.

Există, desigur, cum am mai semnalat, o serie de lucrări „etanșe” din punct de vedere stilistic și care se înscriu pe o singură orbită stilistică. Alături de neterminatele *Suite Chatelaine* (care avea un număr de opus 17, pasat apoi *Simfoniei a II-a*) diafanul poem simfonic *Isis* sau mahlerienele *Voix de la nature* care se înscriu într-o „filieră” franceză, fie și printr-o cultură a sunetului specific enesciană, avem și alte exemple interesante.

Faptul că după *Poema Română* și *Rapsodii* apare, spre exemplu, *Simfonia I-a* sau că unele lucrări „în caracter popular românesc” sunt scrise în paralel cu piese de alt tip, se pot exemplifica la nesfârșit.

Un exemplu mai subtil îl reprezintă „Cântul său de lebedă”, *Simfonia de cameră* cântată puțin înaintea morții lui, dar pe care a apucat s-o audă (într-o înregistrare). Aici avem modal – diatonicul evocator al primei teme. Ea sugerează ideea nostalgiei copilăriei, atât de reluată și în alte lucrări, ca *Impresii din copilărie* sau *Suita sătească*, și modalismul cromatic, aproape „atonal” al trompetei funebre, o premoniție a morții. Muzicologul maghiar Andras Szölössi (originar din Cluj) a redactat cele 50 de nume de compozitori români într-un Dicționar muzical apărut în Ungaria, unde remarca mo-

dul în care în *Simfonia de cameră* există elemente ce se apropie de o gândire serială, afirmație interesantă, dar, evident, discutabilă și care a indispus pe atunci conducerea Uniunii Compozitorilor.

Pentru tână generație de compozitori români, prima audiție a *Simfoniei de cameră* (în 1958) a reprezentat o extraordinară sugestie stilistică și do- vada palpabilă a înnoirii muzicii enesciene. Alte elemente „moderniste” mai apar sporadic în *Suita III-a*, pentru pian, și în celebrele *Clopote bitonale* (din *Carillon nocturne*). Semnalăm și folosirea clusterelor, a sferturilor de ton din *Sonata a III-a*, pentru vioară, multiheterofonia din *Vox maris* (vezi studiul lui Tiberiu Olah), ca și unele armonii vizibil disonante.

De altfel Enescu era preocupat să nu pară ceea ce singur definea „je suis un compositeur faisan- de”, mărturisindu-i lui Marcel Mihalovici că vrea să mai adauge „un peu de joiivre” *Suitei Sătești*. Un caz special îl reprezintă opera *Oedipe*, în care autorul a realizat un limbaj „special”, din care nu lipsesc elementele românești modal – arhaizante, în scena paricidului sau lamentourile corale vag byzantine, dar și scriitura vocală complexă, sfer- turile de ton ale lui Oedipe sau folosirea unor tim- bruri insolite ca flexatonul sau saxofonul, prezent și în alte lucrări.

Creația enesciană s-a realizat sub apăsarea unor cauze exterioare, cum ar fi situația de a fi fost permanent hărțuit de activitatea concertistică și pedagogică, ceea ce l-a împiedicat să-și desă- vârșească în liniște câteva din marile sale proiec- te. Existau și cauze interioare ca prezența câtorva proiecte în același timp, prioritățile depinzând de factori psihologici cum ar fi o anumită neîncre- dere în viabilitatea lor (vezi *Simfoniile IV și V* cu orchestrațiile lor neterminate, *Isis* etc.).

O anumită interiorizare, introspecția crepuscu- lară a *Cvintetului* sau a *Quartetului II* apar în paralel cu confesiunea lirică (vezi afirmația lui Lucien Rebatet: „Enescu e cel mai mare liric al secolului XX, în *Une histoire de la musique*) sau cu nostal- gia copilăriei și a plaiurilor natale.

Bibliografie

Olah, T. *Une nouvelle méthode d'organisation du ma- tériel sonore (La poly-hétérophonie de Georges Enesco)*. *Muzica*. Vol. XXXIII, 1983, no. 4 (367), p. 35-47.

Bentoiu, P. (2010). *Masterworks of George Enescu: a Detailed Analysis*. Trans. by L. Walfisch. Lanham, Maryland, Scarecrow Press Inc., 2010.

Cophignon, A. *George Enesco*. Paris, Ed. Fayard, 2006.

Firca, C. *Noul catalog tematic al lui George Enescu, volumul I*, București, Ed. Muzicală, 2010.

Unele lucrări enesciene poartă pecetea unui travaliu continuu, aidoma manierei în care Brân- cuși își desăvârșea sculpturile pe care le considera terminate doar târziu și după multe ezitări.

Examinând schițele *Capriciului Român*, pe care l-am reconstituit după multe ezitări, am obser- vat că ele au fost mereu reluate, cam din 1925 până prin 1949; cu sprijinul Clemansei Firca, am ajuns în posesia unor versiuni mereu reînnoite, niciodată identice (deși memoria lui Enescu era legendară), ceea ce înseamnă că autorul simțea mereu nevoia unor transformări.

Numerotarea opusurilor e derutantă din mai multe puncte de vedere: lucrări anunțate cu număr de opus dar neterminate, cum ar fi *Rapsodia a III-a* sau *Sonata a II-a*, pentru pian; lucrări alăturate doar pe criteriul timpului de formație, spre exemplu *Sonata I-a*, pentru violoncel, lucrare timpurie (1898), cu *Sonata II-a* datând din 1935, ambele sub nr. de opus 26, la fel Cvartetele op. 22 (1920-1951)

Ar trebui un catalog adecvat al lucrărilor ene- sciene, inclusiv al Opusurilor postume semnificati- ve, aflate deja în circulație.

Editarea unor piese conjuncturale de tinerete nu credem că ar fi fost pe placul autorului.

Blocajele editoriale, iată o durere mai veche! Editurile Enoch și Salabert nu fac nimic pentru promovarea lui Enescu și refuză orice colaborare.

Nu poate să ne scape nici precaritatea exegeze- lor enesciene în străinătate, puținele monografii pe plan internațional.

Salutăm apariția cărții lui Bentoiu în engleză *Masterworks of Enescu*, iar excelentele *Studii mu- zicologice românești* sunt necunoscute în străină- tate.

Iată câteva gânduri despre creația celui mai mare compozitor român.

Unitate stilistică sau polistilism?

Autor universal sau național? Sef de școală sau prezență singulară?

Greu de răspuns! E cert însă că acel „Janus Bifrons” prezent pe efigiile romane ne ajută, poate, să îl înțelegem pe acest creator „multifrons”.

Golea, A. *Esthétique de la musique contemporaine*. Paris, Presses Universitaires de France, 1954.

Mihalovici, M. *Amintiri despre George Enescu și alți prieteni*. București, Ed. Eminescu, 1987.

Rebatet, L. *La musique de la XXème siècle*. Paris, Ed. Robert Laffont, 1961.

Szölössi, A. *Uj Zenei Lexikon*. Budapest, Zene- mukiado vallalat, 1965.

Țăranu, C. *Enesco dans la conscience du présent*. București, Ed. Științifică și Enciclopedică, 1981.

Neoromantismul în arta cinematografică. Reconsiderări filmologice

Summary

Neoromantism in the cinematic art. Filmological reconsiderations

In this article a critical reconsideration of neoromantism's weight in history and theory of universal film is undertaken. Attesting a filmological insufficiency in this chapter, the author detects the presence of the artistic current at all stages of the evolution of the seventh art, emphasizing the decisive impact of the neoromantic virtues on German expressionism, in the first stage of the French avant-garde, in the poetic realism and not least in the exciting creation of Jean Cocteau, based on the romantic myth of genius. Neo-Romantic echoes are intercepted in the artistic worlds of some well-known filmmakers such as F. Fellini, L. Visconti, L. Bunuel, germinated in the soil of neorealism and surrealism. In this way the cinema genesis of this current is restored in the article, which reflects a effervescent continuation of ethnic revival in the context of the former soviet cinema, especially in Ukraine, Georgia, Moldova – carriers of noble cathartic messages for survival of the spiritual and sublime meaning of art. Rediscovering the various cinematic ethnic-cultural universes, triggered by neoromantism, considerably enriches the film area's expressiveness, contributing to philosophical and esthetic deepening and psychological shading of the film discourse. Finally the hypothesis of excelling of neoromantism as a metacurrent is issued.

Keywords: neoromantism, artistic current, the myth of eternal return, socio-cultural message, filmological insufficiency, theoretical reconsiderations, romantic metaorientation, adjacent tendencies, socio-cultural catharsis, escapist instincts, the human dimension, the pleading of individual subjectivity, rescue by neoromantism, rebarbarization of society, redeveloping of the romantic genres.

În teoria filmului lipsește nu doar o istorie a manifestării curentelor artistice în cea de a șaptea artă, dar și conștientizarea apartenenței cinematografice a unora dintre cele mai importante tendințe și mesaje culturale, în special din cea de-a doua jumătate a secolului XX. Revelațiile unor L. Delluc, G. Dulac, S. Eisenstein, D. Vertov, B. Balazs, care au demonstrat o dialectică strălucită dintre descoperirile specificului polifonic unic al discursului filmic și încadrarea noii arte în contextul general al evoluției culturii (expresionismul, curentele avangardiste) au fost preluate de investigațiile profunde ale lui A. Bazin – exegetul neîntrecut al neorealismului italian și al „noului val francez”.¹ Eforturile titanice ale acestor pionieri ai teoriei filmului nu au reușit însă să abolească în totalitate complexul unui intrus pe arborele genealogic al culturii, fapt ce a condiționat ulterior reîntronarea unui izolaționism distructiv în studierea demersului filmic, generând o „insuficiență teoretică” atât în domeniul genezei cinematografice cât și în cel al prezenței vii a discursului filmic în constituirea și maturizarea celor mai prolifice concepții și orientări artistice.

După părerea noastră însă, cea de a șaptea artă demonstrează cu o elocvență unică ipostaza ei de metalimbaj al culturii, asimilând cu feroare tendințele esențiale ale filosofiei, esteticii, psihologiei, sociologiei secolului XX. Mai mult chiar, continu-

ăm să rămânem adepții ipotezei expuse în monografia noastră „Mitul și filmul”², conform căreia cea de a șaptea artă, dispunând de capacitatea unică de a îngemăna în structura sa artistică, în modul cel mai firesc, „cunoașterea simbolic-poetică cu cea logic-rațională, dezvăluie virtualități incitante în vederea conștientizării spiritului epocii, care-și manifestă plener aspirațiile artistice doar la confluența modernului cu arhaicul”.³

În această ordine de idei, evoluția neoromantismului, precum și persistența acestei orientări pe parcursul unui secol și mai mult, virtuțile neoromantice trecând pragul mileniului, ni se relevă în calitate de un alt argument în favoarea concepțiilor anterioare. Or, neoromantismul, deopotrivă cu neofolclorismul, înscriindu-se concomitent procesului de „remitologizare” a conștiinței secolului XX, ne interesează nu doar ca tendință culturală propulsată de arta filmului, ci, în primul rând, ca o mutație ideatică-estetică, ce a impulsionat diverse epoci cinematografice. Consultând literatura de specialitate, ne-am dat însă seama că inerția izolaționistă, jucându-ne și de data această festa, a exclus-o pe cea de a șaptea artă din sfera manifestărilor exemplare ale generosului curent atât de aproape structurii interioare a mesajului filmic. Restabilirea genezei acestei orientări, precum și relevarea particularităților prezenței ei în diverse etape ale evoluției

artei cinematografice devine una dintre sarcinile prioritare ale filmologiei moderne. Or, nerealizarea acestor obiective va conduce în continuare la lipsa de cunoaștere a motivelor și sensurilor interioare ale multor fenomene și ale diverselor ramificări estetice în evoluția filmului. Incursiunea în geneza neoromantismului cinematografic se efectuează de noi în scopul de a reconstitui coordonatele autentice ale germinării și manifestării curentului în filmul autohton. Următoarea fază a cercetării ar fi evidențierea originalității versiunii cinematografice basarabene în contextul pater-nurilor românești și particularităților altor școli naționale de film. Înainte de a purcede la un asemenea demers comparativist, considerăm absolut obligatoriu să reabilităm drepturile artistice ale acestui curent „fantomă”, de cele mai multe ori ignorat sau neglijat de filmologie, din considerente bine cunoscute, sau doar presupuse.

Or, în dicționarele și enciclopediile, dedicate artei filmului din diverse țări, precum și pe site-urile Internet, ce evocă fenomenul dat, nu am întâlnit referințe la desfășurarea neoromantismului și în arta cinematografică. Consultând apoi și istoria cinematografului mondiale,⁵ dar și cea consacrată filmului sovietic, unde au fost incluse și schițele devenirii celei de a șaptea artă în republicile ex-sovietice,⁶ am constatat o situație similară: neoromantismul nu este consemnat nici într-un fel în palmaresul curentelor reprezentative ale discursului filmic. Nu ne putem pronunța acum care sunt motivele acestei lacune în istoria cinematografiilor occidentale. În cazul celor socialiste, situația pare a fi mai clară și ni se dezvăluie cu certitudine când apelăm la cinematografia sovietică.

Deopotrivă cu evitarea noțiunii de neoromantism în legătura cu filmul polonez, născut de o cultură marcată de profunde filiații romantice (sic!), și atunci când e vorba de genialul A. Dovjenco, ori de filmele lui S. Paradjanov, T. Abuladze, E. Loteanu, se trece sub tăcere apartenența lor la virtuțile și mesajele orientării artistice date. Indubitabil, avem de a face cu binecunoscuta denigrare de către ideologia sovietică a tuturor „ismelor” in corpore. În cadrul realismului socialist era acceptată doar formula „romantismului revoluționar”, cea care, fiind axată pe patosul colectivist, a însemnat, de fapt, o denaturare a ideii de fond a curentului, ce promova prioritatea imuabilă a subiectivității individuale. Obsesiile evazioniste, precum și spiritul melancolic, mistic, indispensabil gândirii și simțirii romantice, n-avea cum să nu fie strident ostil optimismului de bravadă al artei sovietice. Atitudinea față de acest curent era agravată de impactul binecunoscut al unor viziuni postromantice ale lui F. Nietzsche, promovate în celebra sa filosofie a vieții, care au impulsionat considerabil cristalizarea neoromantismului.

Ideologiile țărilor socialiste admiteau un singur mit, cel al viitorului luminos al comunismului, respingând cu înverșunare ideea apartenenței unor fenomene artistice procesului remitologizării, manifestată atât în cadrul neoromantismului cât și în contextul curentului adiacent și afluent acestei mutații culturale ontologice, cum ar fi neofolclorismul. Iată de ce multe școli naționale de film și, în special, cele din spațiul est-european au rămas neidentificate în valențele lor filosofico-estetice autentice. Această înstrăinare și izolare de dinamica interioară a culturii s-a produs într-un mod deosebit de barbar anume în domeniul cinematografului, în literatură și muzică dictatura ideologică nereușind să distrugă în totalitate spectrul metodologic. Un exemplu grăitor în acest sens regăsim în Hotărârea Biroului CC PCM din 10 martie 1970, unde au fost condamnate la moarte fără drept de apel anume acele opere de artă care fructificau virtuțile neoromantismului și neofolclorismului, considerate în unanimitate de cerberii comuniști ostile regimului sovietic.⁷ Același lucru s-a întâmplat și în Ucraina, unde a fost distrusă școala națională de film, axată și ea pe revigorarea spiritualității arhaice.

Caracterul machiavelic al criticii sovietice se baza pe principiul de a proceda de parcă nu ar avea nici cea mai aproximativă idee referitoare la motivele și impulsurile interioare ale celor mai exponențiale manifestări artistice ale filmului în republicile sovietice. Astfel, celebrul critic Mihail Bleiman, un om de o vastă cultură, dar și un conjuncturist sadea, în articolul ticluit la comanda CC al PCUS, se încumetă să nu observe că însuși titlul „Arhaiții ori inovatorii”⁸ ascunde ignorarea esenței ambelor curente limitrofe (neoromantismului și neofolclorismului), în care inovația era impulsionată preponderent de seva arhaicului. În edițiile apărute mai târziu, chiar și în cartea lucidă și profundă a Ludmillei Lemeșeva despre generația șaizeciștilor în filmul ucrainean,⁹ se fac referințe timide doar la unele particularități ale romantismului clasic, ceea ce nu are cum să nu producă niște distorsiuni în demersul filmologic, dat fiind faptul neadecvării conștiinței mult mai complexe și eclecticice ale exponenților neoetapei.

Pornind de la faptul că în istoria și teoria filmului nu distingem asocierea fenomenelor și personalităților relevantului curent, demersul nostru presupune ab initio un statut de pionierat. Ambiționându-ne să deslușim în diverse epoci cinematografice respirația neoromantică întru a-i restabili geneza cinematografică, ne situăm invariabil în faza zbuciumată și extrem de riscantă a tatonării de teren și emiterii ipotezelor în vederea elaborării unor principii metodologice eficiente. Gradul de nouitate al demersului ne îngăduie dreptul la unele

probabilități și intuiții, care ulterior vor fi supuse unor reconsiderări critice.

Neoromantismul se încropește în structura demersului filmic mai târziu decât în alte arte, înscriindu-se în propria logică artistică și în ordinea cronologică, deoarece cinematografia abia își caută rostul socio-cultural atunci când acest curent atinge apogeul în muzică și literatură. Totuși, unele elemente ale neoromantismului se disting deja în poetica capodoperei lui David Wark Griffith „Intoleranța” (1916), care a legitimat noul fenomen socio-cultural în calitate de artă. Într-o modalitate absolut diferită, dar substanțială, se manifestă aspirația neoromantică spre enigmatic și mistic atât în filmele expresionismului german, cât și în etapa timpurie a avangardei franceze de factură impresionistă, animată de primii teoreticieni ai filmului L. Delluc și J. Dulac. Pe de altă parte, și inovațiile filmului sovietic a lui S. Eisenstein, D. Vertov, A. Dovjenko asimilează viziunea cosmogonică a curentului, precum și ideea eternei rebeliuni romantice. La sfârșitul deceniului doi al secolului XX se înregistrează predominarea în cinematografie a avangardei târzii de filiație suprarealistă și a patosului colectivizat al filmului sovietic. Imediat însă acest suflu nihilist este abolit de romantismul umanist al lui Charles Chaplin, care prin personajul său Charlot boicotează toate constrângerile, convențiile, dar și obsesiile sociale în vogă, ce duc la depersonalizarea omului.

Urmând logică interioară, tendința neoromantică a anilor 30-40, pentru prima oară în istoria filmului, se cristalizează într-un sistem artistic unitar și autonom în cadrul așa-numitului „realism poetic” francez. După ferma noastră convingere, această viziune poate fi atribuită doar într-o anumită măsură primelor filme ale exponentului de frunte al orientării, regizorul Marcel Carné, care foarte repede, prin capodopera sa „Suflete în ceață” (1938) și, mai ales, dialogia „Trubadurii diavolului” (1943) și „Copiii paradisului” (1945) s-a desolidarizat de componenta „realism” în lumea misterelor, visurilor, miturilor neoromantismului francez.

Celebrul critic de film Jean Leprohon, atestând, pe bună dreptate, că „... filmele lui Marcel Carné exprimă motive din marile mituri(...), opera regizorului conținând în acest mod un fel de tradiție spirituală”, nu o racordează, însă, neoromantismului, precum și depistarea celor mai elocvente caracteristici ale curentului: „... simțul implacabil al Fatalității și cel al Singurătății, încăpățânarea Destinului, triumful Dragostei asupra morții...”¹⁰ nu-l împiedică să înscrie creația regizorului într-o altă orientare artistică. Aceste incertitudini greu explicabile fac imposibilă conștientizarea valorii cinematografice, dar și general-culturale ale acestei etape proeminente a orientării neoromantice. Din

fericire, argumentul ce confirmă cu brio prezența inspirată a acestei viziuni, vine din spațiul a însăși creației cinematografice franceze, demonstrând o aprofundare filosofică și o estetizare remarcabilă a curentul în opera absolut originală a lui Jean Cocteau, care făurește lumi artistice paralele realității, sublime și tragice în același timp, extatice și spirituale, ce iau în dezbatere mitul romantic al genului în „Sângele unui poet” (1934), „Orfeu” (1950), „Testamentul lui Orfeu” (1960).

Teoreticienii și criticii de cinema nu au depistat nici ecourile neoromantice în neorealismul italian târziu, care i-au luat în captivitate pe Fellini și Visconti, prefigurând pentru decenii și filmele suprarealistului Bunuel. Unele similitudini impresionante cu viziunile neoromantice în vederea reconsiderării concepției personalității umane se disting în noul val al filmului sovietic poststalinist, fără să fie identificate și ele de filmologi.

O nepremeditată erupție a neoromantismului cinematografic în republicile ex-sovietice, susținută de asimilarea preventivă ori paralelă a particularităților neofolclorismului, schimbă imediat peisajul fad al așa-numitei cinematografii sovietice multinaționale. Or, în anii '60, anume în sânul unor cinematografii naționale s-a evidențiat fără echivoc setea cunoașterii straturilor arhaice de factură dionisiacă a culturilor etnice, proprie aspirațiilor neofolcloriste, dar și revigorarea individualocentrismului ca principiu imuabil al neoromantismului. Ambele curente sunt impulsionate preponderent de mutația culturală determinată de amintitul proces al „remitologizării”, care se manifestă în diversele ipostaze atât ale viziunilor antropocentriste, cât și ale celor de esență apocaliptică și nihilistă ale modernismului. Valențele cathartice uitate, menite să îmbălânzească secolul feroce al începutului rebarbarizării societății, le regăsim în revitalizarea cinematografică a mesajelor misionare ale neoromantismului. În acest proces își dau concursul și unele culturi mai puțin cunoscute de omenire, cum ar fi cea ucraineană, cea georgiană ori cea românească în versiune basarabeană.

Conștientizarea caracterului exotic dar și exponențial, oarecum contradictoriu al acestei ramificări a neoromantismului, manifestat și în asincronizarea ei cu cinematografia universală, în special cea vest-europeană și americană, ancorate preponderent în alte contexte filosofico-estetice de filiație existențialistă și psihanalitică, determină necesitatea vitală a solidarizării noastre cu postulatul criticului literar Vladimir Lucov, care atestă absolut rezonabil că „neoromantismul, având legătură genetică cu tradițiile romantismului, apare într-o altă epocă istorică și este clădit pe o altă concepție a lumii și a omului”.¹¹ Neglijarea acestui raționament a condus la distorsiuni și disocieri grave atât în sânul

acestui curent cât și în conștiințele artistice ale străluciților săi exponenți, care evadând în spațiul grandios și mirific al visării romantice, nu au observat hăul iscat dintre artă și realitate.

Asemenea impasuri artistice determină imperativul omniprezent al discernământului în analiza operelor inspirate ale acestui curent, care, deși exercită misiunea nobilă de a lupta cu dezumanizarea societății, dar și a artei, nu are cum să rămână insensibil la fațetele acerbe ale lumii moderne provocate de cataclismele istorico-sociale, care au determinat viziunea catastrofală a modernismului. Neoromantismul nu mai are cum să fie călăuzit de utopiile romantismului clasic, el fiind un fruct al nostalgiei după inocența pierdută și al instinctului evazionist din crunta realitate a secolului XX.

Am făcut o trecere în revistă a neoromantismului cinematografic din considerente stringente ale reabilitării genezei cinematografice a fenomenului. Or, reevaluarea evoluției artei filmului ne-a dezvăluit persistența prezenței acestui curent pe parcursul tuturor etapelor cinematografice: sesizăm invariabil frecvența temelor romantice în expresionismul german, interiorizarea și obsesia cunoașterii lumii interioare a omului în avangarda franceză timpurie, în romantismul umanist al lui Chaplin ori în cel elitist și dionisiac al lui Cocteau, viziunea cosmogonică evidențiindu-se în romantismul revoluționar al lui S. Eisenstein și D. Vertov, care situează revoluția rusă în cadrul eternei răzvrățiri romantice. Alura neoromantică se relevă ulterior chiar și în curentele programatic antiromantice, cum ar fi neorealismul italian, noul val francez, free-cinema englez etc. marcând majoritatea personalităților de primă mărime în arta cinematografică. Astfel, în cultura secolului XX-XXI, în general, iar în cinematografie, în special, se revitalizează unul dintre cele mai importante mituri romantice – mitul eternei reînnoțiri. Perenitatea acestui mit va fi, sperăm, consolidată și de studiile noastre, ceea ce ne încurajează să înaintăm în concluzie o ipoteză axată pe ideea perenității mesajului romantic în artă.

Restituirea impactului neoromantismului în evoluția cinematografului universale a fost absolut necesară pentru a sesiza particularitățile manifestării marcantului fenomen în cinematografiile naționale ale fostului imperiu sovietic. Într-o conștiință premizele istorico-culturale, dar și sociopsihologice ale neoromantismului anilor '60-70 este absolut necesar să evocăm contextele în care a germinat această ramificare efervescentă a curentului.

Este binecunoscut faptul că, deși în 1964 N. Hrușciov a fost demis și s-a produs o tacită restalinizare a societății, manifestată prin revenirea la metodele represive (vezi procesele intentate talentaților scriitori A. Brodski, D. Sineavski, Iu. Daniel și consecințele lor); impulsurile spirituale ale

„dezghețului” au dat naștere încă unui excepțional fenomen cultural – renașterea etnică a culturilor din fostele republici sovietice. Noii lideri comuniști s-au dovedit în prima perioadă a conducerii mai puțin sinceri și impulsivi ca Hrușciov. Punându-și masca unor guvernanți mai chibzuiți decât predecesorul lor, ei se fereau, de fapt, să intre într-o confruntare directă cu oamenii de cultură. Astfel, pentru un timp s-a și creat falsa impresie că noua conducere este preocupată exclusiv de problemele politice și economice, mai puțin de cele ale culturii, promovând o atitudine mai liberală față de intelectualii din URSS. Această impresie era consolidată de înaintarea de la tribuna congresului PCUS a sarcinii majore „o continuă înflorire și o tot mai activă interdependență a culturilor naționale”. Doar după înăbușirea „primăverii de la Praga”, dându-și seama de caracterul exploziv al acestui slogan, lansat în scopul demonstrării superiorității socialismului, ideologii comuniști au înțeles că ei înșiși au deschis cutia Pandorei. Anume în acest timp fulgerător de scurt, oamenii de cultură din republicile sovietice au purces cu un entuziasm nemaîntâlnit la incursiunea ontogenetică în profunzimile sufletului etnic, în zonele generatorii ale spiritului filozofic și estetic al poporului. Astfel, prin declanșarea unei fervori creative în toate genurile de artă în vederea autoconștientizării mesajului aparte a diverselor universuri etnico-culturale, s-a instaurat o epocă fără asemănare în istoria statului sovietic. Cauza acestei sete de interiorizare se datorează unui complex de fenomene socio-psihologice specifice ale timpului.

Or, la mijlocul anilor '60, idealistii saizecșiști au trecut printr-o adâncă criză de conștiință, descoperind caracterul utopic al îmbătătoarelor speranțe și vise născute de congresul al XX-lea al PCUS, miturile îndrăgite destrămandu-se văzând ochii. Artistul dezolat a început să-și dea, în sfârșit, seama de abisul între scopurile totalitariste ale ideologiei sovietice și misiunea general-umană a artei. În același timp, intelectualii sovietici se ambiționau să nu cedeze nicidecum pozițiile atât de greu câștigate în etapa precedentă. Sentimentul imposibilității de a renunța la libertatea creației a generat căutarea febrilă a unor forme și metode mai indirecte, voalate a exprimării crezului artistic. Astfel, interesul preponderent manifestat față de esența parabolică a mitologiei, genurile și speciile folclorului (basmul, balada, epopeea) a însemnat, de fapt, continuarea luptei pentru sinceritatea exprimării, însă deja pe propriul teritoriu – adică revenind la limbajul artistic convențional. Iată de ce tendința magistrală a „dezghețului timpuriu”, axată pe cântarea autenticității vieții și pe fascinația fluxului realității imediate, a fost succedată de revenirea la propriile resurse ale artei – adică la specificul ei imaginativ și iluzoriu. În așa fel, s-a și purces la detronarea concepției despre

legătura directă și indestructibilă dintre artă și viață. A fost o repercusiune tacită a pierderii încrederii față de realitatea sovietică. Dezamăgirea față de caracterul cameleon al ideologiei posthruscioviste a condus la o regăsire de sine în spațiul sugestiv al limbajului esopic. În arta cinematografică acest fenomen a însemnat un reviriment, generând o paletă multicoloră a structurilor alegorice.

În aceeași ordine de idei, revitalizarea trecutului istoric prin valențele deschise ale operelor clasice era condiționată și de reprofilarea căutării idealului din sfera viitorului în cea a trecutului. Anume crunta confruntare a idealului cu realitatea, trăită în anii '60, se solda cu reîntoarcerea în spațiul imabil al trecutului. Astfel se explică torentul de filme inspirate de revelațiile general-umane precum „Hamlet”, „Andrei Rubliov”, „Război și pace”, „Cuibul nobililor” (Dvoreanscoie gnezdo), „Umbra strămoșilor uitați” (Teni zabîtîh predcov), „Lăutarii”, „O pasăre albă cu semnul negru” (Belaia ptița s ciornoi otmetinoi) etc. Evadarea pătimașă în trecut era direct proporțională pierderii credinței în viitorul luminos al comunismului. Artistul a simțit o tentație ireversibilă de a accede la universurile spirituale ale epocilor precedente, care prin eternitatea postulatelor etice și estetice dezavau caracterul efemer și scolastic al dogmelor ideologiei comuniste.

Este semnificativ faptul că aceste imperative ale procesului artistic au fost preluate cu ardoare de oamenii de cultură din fostele republici sovietice. Visul libertății și cel al drepturilor egale a trezit sentimentul mândriei naționale la toate popoarele ex-sovietice. Etapa fără precedent în secolul al XX-lea a conștientizării identității naționale stimula aspirația anterior înăbușită de rigurile realismului socialist de tip stalinist, spre o cunoaștere istorică, filosofică, etnopsihologică, generând un interes predominant față de mitologiile, folclorul, clasiile culturilor naționale. Aceste tendințe de filiație neoromantică se făceau simțite în toate genurile artei, atingând o culme în creația cinematografică.

Pasiunea redescoperirii cinematografice a originalității universurilor etnice îi călăuzea pe cineaști în căutarea unor neștiute modalități de exprimare, îmbogățind și impulsionând evoluția limbajului cinematografic. Putem conchide că procesul de reevaluare a obiectului și menirii artei în tentativele ei inovatoare se hrănea din seva eternă a idealurilor umane, propulsate de neoromantism, obținând forțe interioare de a riposta simptomelor stagnării prin redimensionarea peisajului artistic inspirat de zonele ezoterice ale memoriilor estetice ale etniilor. O nepremeditat de profundă sinteză se datora unei concepții evolute despre tradiția artistică, ce genera criterii inedite în selectarea și interpretarea fondului ancestral al culturilor. Inovația consta în

faptul că nu numai și nu atât pitorescul formelor îi incita pe artiști, cât virtuțile etice, revelațiile filosofice și estetice ale spiritului etnic. Se observă și o redimensionare cinematografică a unor genuri exponențiale ale romantismului, printre care exceleză balada, elegia și drama istorică.

În acești ani performanțele limbajului filmic sunt determinate atât de poetica diverselor specii de artă (cum a mai fost doar în anii '20), cât și de particularitățile estetice și filosofice ale universurilor etnice, filmul, prin coagularea diferitelor registre de expresie artistică, ipostaziindu-se într-o structură dinamică exemplară a operei deschise. Spiritul de pionierat în ambiția redescoperirii virtualităților filmice în noi circuite și dimensiuni, genera o ingeniozitate fără precedent în domeniul limbajului cinematografic. Lărgirea limitelor imaginii cinematografice se dovedea indispensabilă introducerii în spațiul cinematografic a unor universuri etno-psihologice inedite, ce necesitau, evident, noi modalități de expresie cinematografică. Ca și în primele decenii ale constituirii cinematografului ca artă, în anii '60 cineaștii erau purtătorii viziunii cinecentriste, promovând concepția unui spațiu nemărginit al cunoașterii cinematografice. Aceste viziuni erau consolidate de opere filmice din ex-republicile unionale, ce dezvăluiau orizonturi nebănuite în creația filmică, îmbogățind cinematografia cu o paletă cromatică multicoloră, generatoare de noi emoții estetice.

Este important să accentuăm că imperativul schimbării traiectoriei idealului, necesitatea revenirii la modalitatea alegorică și aluzivă a exprimării mesajului filmic erau generate de metaideea anilor '60 îndreptată spre sondajul filosofic și psihologic al lumii interioare a omului. Antropocentrismul anilor '60 izvoră din instaurarea unei concepții mult mai profunde și complexe despre ființa umană. Anume actul cunoașterii în toată complexitatea ființei umane, năzuința de a descoperi paradoxurile dinamicii conștientului și a subconștientului erau în atenția prioritară a iluștrilor cineaști ai epocii. Din aceeași aspirație ardentă de a se apropia de misterul ființei umane deveneau prioritare problemele memoriei spirituale și cele ale paroxismului relației omului cu istoria și contemporaneitatea.

Meditând asupra caracterului neoromantic al tendințelor procesului cinematografic din anii '60 de pe teritoriul fostei URSS, atestăm unele afinități de fond dintre diverse școli naționale de film: fructificarea tradițiilor mitofolclorice, prevalarea gândirii simbolice și metaforice, aderarea la resursele filosofice ale parabolei. Similitudinile se explicau prin faptul că tipicul era exprimat prin arhetipal, iar concretul prin universal, suprasarcina artei acestei epoci fiind a răzbate la esențele originare ale naturii umane, aspect ce incita laolaltă căutările cineaștilor

din diverse țări. În același timp, anume originalitatea viziunii asupra lumii și modalitățile specifice de a o interpreta cinematografic deveneau criterii esențiale ale evaluării procesului cinematografic din acei ani.

A doua jumătate a anilor '60 se caracterizează, pe de o parte, prin inerția „dezghețului” hrușciolist cu atmosfera sa de o creativitate debordantă, iar pe de altă parte, de năruirea nemiloasă a miturilor sociale în avalanșa vertiginoasă a primelor semnale alarmante ale revenirii sistemului sovietic la esența lui antiumană și antiartistică. Aceste paradoxuri epatante au și determinat extrapolarea idealului din viitorul luminos în trecutul enigmatic. Dezamăgirile șazeciștilor provocate de duplicitatea prezentului îi inoculau conștiinței artistice o energie retrospectivă și introspectivă. Reprezentanții elitelor culturale ale diferitor etnii demistificau involuntar unul dintre cele mai vehiculate mituri ale ideologiei comuniste referitoare la apariția unei entități umane noi – poporul sovietic. Marele Cinghis Aitmatov¹², prin revigorarea mitului arhaic al mancurtului – celui lipsit de memorie, suflet, sentiment, a dat glas la consecințele cu care s-a soldat realizarea acestui mit. Cele mai inspirate opere artistice din această perioadă demonstau, în contrasens cu propaganda sovietică, originalitatea nealterată a viziunii lumii, a filosofiei vieții, a concepțiilor etice și estetice ale diverselor suflete etnice.

Neoromantismul, axat pe nostalgia paradisului pierdut al Timpului Primordial, în care s-au cristalizat modelele ontice ale comportamentului uman, decrta cu înflăcărare revenirea la origini întru cunoașterea și recunoașterea sensurilor ancestrale ale contemporaneității. Artistul din spațiul ex-sovietic, îndochinat de exclusivismul virtuților revoluției ruse în vederea făuririi unei lumi noi și a unui om desăvârșit, iar mai târziu de utopia catharsisului în sânul reformelor poststaliniste, a conștientizat la un moment dat o ruptură psihică, provocată de pierderea sentimentului de autoidentificare cu esența sa umană. Jocul diabolic cu conștiințe și destine, declanșat de ideologii comuniști, inocularea violență a unor idei grandomane referitoare la măreția morală și civică nemaiîntâlnită a lui homo sovieticus au avut un impact devastator față de conceptul imuabil al umanului. Uitarea a cine ești și de unde vii, decretată de oficialități ca un imperativ al făuririi omului dotat cu facultatea „armoniei multilaterale”, a generat un șoc psihic irecuperabil.

În această ordine de idei, arta anilor '60 din fostele republici sovietice, animată de aspirația remitologizării conștiinței artistice prin intermediul virtuților neoromantice s-a dovedit a fi un act de umanizare, de regăsire de sine a omului, care în vâltoarea secolului XX, flatat atât de utopiile mântuitoare ale progresului științific și revoluției tehnice, cât și de himerele comuniste, și-a trădat, de fapt, menirea

umană majoră. Aspirația majoră a neoromantismului de a reconstitui continuitatea spirituală a ființei umane, de a remodela nostalgia consacării eroice în spațiul eternelor situații-limită explică cu prisosință evadarea spectatorului în lumea ocrotitoare a diverselor ramificări neoromantice. Aici și-au regăsit fiii rătăcitori ai furtunosului secol XX speranța recuperării insuficienței umanului. Fără a proclama sus și tare, neoromantismul a atins pe teritoriul fostei URSS performanțe spectaculoase nu numai de ordin estetic, ci și antropologic, ripostând egalitarismului sovietic întrepătruns de patosul denigrator atât față de irepetabilitatea ființei umane, cât și față de originalitatea culturilor naționale. Aceste revelații filmice nu și-au găsit încă o apreciere adecvată și din cauza unor incertitudini filmologice, în urma cărora fenomenele relevante nu au fost incluse în contextul tradiției neoromantice.

Or, în procesul complex al documentării aprofundate, am stabilit numeroase confuzii teoretice la acest subiect, ceea ce a generat lipsa unor criterii eficiente întru a stabili apartenența unor cinematografii și creații filmice concrete la curentul dat. Pe de altă parte, am descoperit o serie de superstiții care determină caracterul oarecum persiflant, dacă nu chiar sfidător al atitudinii față de virtuțile romantice, în general, și de cele moștenite de neoromantism, în special. În acest context alarmant, ținem să expunem doar câteva ipoteze de filiație filoromantică.

Desigur, neoromantismul este motivat de impulsul major de a riposta atât unui curent lipsit de spiritualitate, cum ar fi naturalismul (astfel a procedat pe vremuri romantismul cu clasicism), cât și tendințelor distructive ale unor curente avangardiste. Și el, aievea predecesorului său, propulsează întoarcerea în sferele ezoterice ale revărsării inimii și momentele sublimale ale consacării eroice, reabilitând mitul visului romantic și grandoarea altruismului uman. Aceste reveniri se reactualizează întru a insista asupra misiunii și mesajului aparte al artei, ce ține preponderent de lumea spirituală și tainele sufletului.

Neoromantismul are misiunea de a tămădui cultura de orgoliile civilizației (cum a făcut-o pe vremuri și romantismul), întru a o reîntoarce în sfera ei eternă a „umanului, prea umanului” (F. Nietzsche). La fel de evident se proliferază și altă legitate: după apogeul anilor '60-70, ecourile acestui curent s-au făcut auzite nu numai în ultimele decenii ale secolului al XX-lea, ci și-au recăpătat vigoarea și în celălalt mileniu.

Perenitatea unică a acestei orientări conține o enigmă și o vrajă ce-i determină o tinerețe fără bătrânețe și o viață fără de moarte. În dorința de a participa la dezvăluirea acestui mister, nu ne limităm la îmbrățișarea postulatului tradițional că neoromantismul reînvie atunci când (a câta oară!)

se semnaleză riscuri alarmante ale dezumanizării societății, ci propunem și o altă ipoteză. Apelul se face întotdeauna anume la virtuțile promovate de acest curent, deoarece viziunea romantică fiind una preponderent spiritualizată, înălțătoare și visătoare, cea ce aspiră la revelațiile eroismului sufletului, este cea mai apropiată funcțiilor și misiunilor eterne ale artei și de aceea este evocată ori de câte ori actul creativ este în pericolul pierderii propriului *raison d'être*. Pornind de la această constatare, nu ar fi o exagerare să credem că revigorarea neoromantismului în diverse perioade ale evoluției culturii secolelor XX și XXI denotă un instinct de autoapărare al culturii, în efort interior titanice de supraviețuire, ce revigorează paradigmele romantice ori de câte ori artistul și spectatorul uită pentru ce există. Influențat puternic din partea altor tendințe și curente artistice, „vinovat” de dramele nematurizării mai multor generații, neoromantismul, el, în primul rând, face tot posibilul să salveze lumea de pericolul rebarbarizării. Astfel, neoromantismul conține distincte funcții cathartice, veghind, deopotrivă, omenirea și cultura.

Aceste mărturisiri filoromantice nu au însă nimic comun cu promovarea ideii conservării curentului „generos” în valențele lui odată stabilite. Or, una dintre particularitățile relevante ale acestei neoviziuni ar fi anume sensibilitatea aparte față de performanțele curentelor de altă factură. Și, dimpotrivă, cauzele esențiale ale dramelor unor artiști distinși, de filiație neoromantică (E. Loteanu, Iu. Ilienکو, J. Micolaičiuک, S. Paradjanov etc.)

Referințe bibliografice

¹ L Delluc „Photogenie”, G. Dulac „*Le cinema des origines à nos jours*”, B. Balazs „*Derchthure Menseh oder din kultur Films*” (Omul vizibil) și teoriile exhaustive ale lui Serghei Eisenstein, care îmbrățișează multiplele aspecte ale specificului filmic, găzduite în С.М. Энгештеин „*Избранные произведения в шести томах*”).

² Plămădeală, Ana-Maria. *Mitul și filmul*, Chișinău, Epigraf, 2001.

³ Ibidem, p.10.

⁴ Autoarea preia noțiunea de la criticul literar E. Meletinski în scopul dezvoltării contribuției unice în acest proces socio-cultural a celei de a șaptea arta.

⁵ Sadoul, G. *Histoire general du cinéma*, în 6 volume, Paris, 1948-1954, Toehlitz, Jerzy. *Historia sztuki filmovej 1895-1941*, Varșovia 1955-1970.

a constituit anume o încremenire în epoca mirifică, dar opusă, generând adesea repercusiuni dintre cele mai dramatice. Or, nu numai lumea întreagă, trăind în zodia postmodernismului, era situată deja în altă albie artistică, dar și ei, înflăcărații promotori ai însuflețitei orientări, fără să-și dea poate seama, nu mai vedeau și simțeau lumea ca înainte, și anume conflictul interior cu sine însuși îi condamna la o singurătate absolută, discreditând prin inadecvarea manifestării adoratul sistem creativ. Este absolut clar că neoromantismul cinematografic, deși cunoaște diverse etape ale devenirii, în care persistă o dialectică aparte cu alte curente ce guvernează gândirea timpului, este determinat invariabil de o experiență istorico-psihologică, ce detronează multe utopii romantice. De aici, imperativul vital spre o deschidere nu numai pluralismului de genuri, ci și joncțiunii moderne a curentelor.

O depășire strălucită a inerției utopice a neoromantismului prin asimilarea discursului postmodernist demonstrează unul dintre cei mai străluciți cinești neoromantici Tenghis Abuladze în „Pocăința”. Intertextualizarea postmodernistă a narațiunii filmice, precum și sondajul psihanalitic în zona crâncenă a eternei Golgote la care este supus de secole Adevărul, se îmbină strălucit cu eroismul romantic al tânărului pictor, precum și cu ideea etică a căutării drumului spre templul salvator. Aceste revelații polifonice confirmă o dată în plus actualitatea și eficiența filierei neoromantice în cadrul celor mai noi și avangardiste tendințe ale artei contemporane.

⁶ *История советского кино 1967-1967*, в 4-х томах, Москва, 1969-1978.

⁷ Interpretările odioase ale acestor nobile aspirații le-am făcut publice prin editarea Hotărârii CC PCM din 10 martie 1970 în revista *Arta-1992*, Chișinău, 1992, p. 115-125.

⁸ Блейман, М., *Архаисты или новаторы// Искусство и кино*, 1969, № 9, p. 115-120.

⁹ Лемешева, Л., *Украинское кино: проблемы одного поколения*, Москва, Всесоюзное Бюро пропаганды киноискусство, 1987.

¹⁰ Leprohoon, Pierre. *Les realitateurs francais*, Paris, 1957.

¹¹ Луков, Вл. *Французский неоромантизм*, Москва, 2009, с. 5, 6.

¹² Айтматов, Чингиз, *Буранный полустанок*, Москва, 1980.

Fenomenul Mihai Eminescu în imagini filmice

*Școala națională de film nu poate exista atât
timp cât nu avem un film despre Eminescu!
Imaginați-vă cinematografia engleză fără filmele
despre Shakespeare sau cea italiană fără de filmele
despre Dante, Leonardo Da Vinci, Michelangelo și alții ca ei...
(Grid Modorcea)*

Summary

Mihai Eminescu in footage shot phenomenon

In the context of films devoted destiny and activity human of art and culture a special place dedicated phenomenon Mihai Eminescu. In view of author of this studio are the 17 nonfiction films that have addressed this topic and being launched by documentary filmmakers on both sides of the Prut. First to develop a typology of this cycle of films, distributing them in biographical films, movies monographs, films essays and film education.

Especially the author stops at the first movies *Eminescu*, *Veronica*, *Creanga*, dedicated to great poet and accomplished in 1914 by director Octav Minar. Perform an analysis of the most representative films of this cycle, emphasizing their artistic features, and the importance of the valence of cognitive mechanisms of artistic and aesthetic understanding and interpretation of material Eminescu. Also elucidate some moments of opposition, difficulties and shortcomings of this poetic material of the top time in the process of moving her to another language - the cinema.

Keywords: Eminescu, poetic, image Eminescu, poetic substance, valence cognitive, eminescolog, biographical film, monographic film, film essay, piturize imagine, eminescological cinema, cinematic language, audiovisual interpretation.

În contextul multiplelor încercări ale cineaștilor de a explora destinul și creația marilor personalități din arta și cultura mondială se integrează și acele apropieri – deocamdată prea modeste în filmul de ficțiune și mai reușite în cel de nonficțiune – de personalitatea genialului poet Mihai Eminescu. Încă nimeni mai mult decât el n-a reușit să dea o expresie atât de profundă și să contribuie într-o asemenea măsură la afirmarea și punerea în valoare a frumuseții limbii române, a frumuseții naturii și a dragostei, a spiritului de înțelegere a evoluției umane și a întregului univers și a plâsmuirii unor imagini artistice de rezonanțe cosmice, concomitent cu suferințele și dramatica sa existență. De aceea destinul și talentul marelui Eminescu a ispitit artiști din toate genurile artei, inclusiv creatori din arta cinematografică.

Cineaștii români au început explorarea acestei teme – pe cât de nobilă și de frumoasă, pe atât de complexă și dificilă – încă din anul 1914. De aceea în prezent se poate vorbi deja despre o evoluție, despre o diversitate genuistică a abordării, despre unele căutări ale modalităților de expresie audiovizuală a tematicii eminesciene. Primele filme ale regizorilor Octav Minar, Radu Hangu, Alexandru Drăgulescu se deosebesc de ultimele lucrări semnate de Anca și Laurențiu Damian, de Mircea Bunescu sau de Cornel Mihalache.

La cineaștii din Republica Moldova lucrurile au evoluat altfel. Regimul totalitar, din motive lesne de înțeles, niciodată n-a susținut nimic ce era legat de arta și cultura română. Totul era negru și dușmănos, inclusiv, opera lui Eminescu. Dar, în cunoștință de cauză, putem afirma că, spre regret, nici cineaștii moldoveni n-au prea îndrăznit cu abordări ale operei eminesciene. Astfel, până la venirea restructurării aici a fost lansat un singur film didactic – *Mihai Eminescu* (1979, regie Alexandru Matveev, la comanda ministerului învățământului) și altul de ficțiune – filmul televizat *Luceafărul* (1986, regie Emil Loteanu, la comanda televiziunii centrale, Moscova!) și atât...

După cum se știe, eminescologia literară a atins niveluri imprevizibile din punct de vedere științific, cognitiv, hermeneutic și artistic. În sutele de monografii și studii științifice semnate de personalități notorii, exegeți de pe ambele maluri ale Prutului, dar și din străinătate, s-a lărgit diapazonul conceptual al tematicii eminesciene, orientându-se spre o diversă abordare a eminescologiei din perspectiva științelor contemporane, caracteristic fiindu-i poliaspectualitatea, originalitatea și profunzimea. În „eminescologia cinematografică” însă problemele sunt mai complicate din principalul motiv: cinematografia din perspectiva imaginii vizualului este materialistă. Ce se prezintă pe ecran? Care ar

fi oare imaginea filmică a unei viziuni sau a unei concepții exprimată prin limbajul artei cinematografice de nonficțiune? „Doar cuvintele nu pot fi „ecranizate” – constată unii cinești astăzi, în toila performanțelor tehnicii și tehnologiilor digitale din epoca imaginii.

După o abordare tipologică, vom constata că cele șaptesprezece filme de nonficțiune dedicate lui Eminescu pot fi distribuite convențional în câteva categorii. Menționez, convențional, fiindcă toate aceste filme conțin o atitudine poetică mai pronunțată în unele, mai puțin pronunțată în altele, dar în toate se află acea substanță reflexivă, ce determină flexibilitatea apartenenței genuiste și de aceea e imposibil să vorbim de o puritate a genului sau a speciei acestor filme. Astfel:

- în categoria filmelor biografice cu tendințe monografice vor fi incluse cele trei filme cu titlul *Mihai Eminescu*, aparținând regizorilor Mircea Bunesu (1989), Vladimir Plămădeală (1989), Anatol Codru (1990);

- filme didactice cu tendințe ale filmului biografic: *Mihai Eminescu* (1972, regie Alexandru Drăgulescu), *Mihai Eminescu* (1978, regie Alexandru Matveev);

- filme-eseu: *Pașii poetului* (1966, regie Radu Hangu), *Manuscrisele eminesciene* (1972, regie Alexandru Sârbu), *Desenele scriitorilor* (1979, regie Alexandru Sârbu), *Închinare lui Eminescu* (1980, regie Vladimir Plămădeală), *Întâlnire imposibilă* (1992, regie Cornel Mihalache), *Eminescu – trudă intru cuvânt* (1993, regie Anca și Laurentiu Damian), *Călătorie virtuală în absolut* (2001, regie Anca Damian);

- filme-eseu create pe motivele unor opere eminesciene: *Vezi, rândunelele se duc* (1966, regie Constantin Budișteanu), *Dacă treci râul Selenei...* (1967, regie Paul Orza).

Aici am vrea să menționăm un fapt foarte regretabil: operatorul Paul Meniu, care în 1897, numai după opt ani de la moartea lui Eminescu, efectuând primele filmări pe teritoriul României, a fixat pe peliculă niște secvențe din cotidianul regelui Carol I, dar nu s-a gândit să filmeze și rudele lui Eminescu, locurile dragi poetului – pe atunci încă intacte. În plină viață erau și unele personalități notorii – Titu Maiorescu, Ion L. Caragiale, Ioan Slavici, Iacob Negruzzi, Theodor Rosetti, Vasile Pogor, Petre Carpo ș.a. – care nu numai că l-au cunoscut pe Eminescu, dar care au avut anumite contribuții în viața și creația poetului. Aceștia ar fi putut să-i sugereze operatorului Paul Meniu ideea imortalității a ceea ce ținea de existența telurică a lui Eminescu, dar și imaginea cinematografică a acestor literați și oameni de stat ar fi constituit astăzi o valoare inestimabilă, dar, ca întotdeauna, regii sunt mai importanți. . .

De aceea filmul *Eminescu, Veronica, Creangă* ocupă un loc aparte în cadrul relativei tipologii. Acesta este primul film dedicat lui Mihai Emi-

nescu, Veronicăi Micle și lui Ion Creangă, filmat la 1914 în cadrul Casei de filme Pathé și prezentat în premieră la 31 ianuarie 1915 la Ateneul Român, cu ocazia împlinirii a 65 ani de la nașterea lui Mihai Eminescu. Rămâne regretabil faptul că nu s-au păstrat luările de cuvânt la premiera acestui film ale unor personalități marcante ale culturii românești: Barbu Ștefănescu Delavrancea, George Enescu, M. Bârsan, Maria Ventura, Victor Eftimiu ș.a. Documentarul *Eminescu, Veronica, Creangă* a mai fost proiectat la cinematograful Palace, în unele școli și apoi totalmente dat uitării, ca mai târziu, după cum aflăm de la filmologul Tudor Caranfil¹, în 1965 o copie a filmului să fie redescoperită în Arhiva Națională de filme din București.

Meritul controversatului literat (hulit și blamat dur de George Călinescu și Șerban Cioculescu), cercetător al vieții lui Eminescu – Octav Minar, în calitate sa de regizor al acestui film, este incontestabil. Mai întâi, că este primul regizor care, împreună cu operatorul Victor de Bon, a cutezat să încerce de a se apropia prin film de titanul poeziei românești – Mihai Eminescu. În al doilea rând, el a reușit să filmeze locuri și personalități indispensabile de destinul lui Eminescu. Timpul demult a modificat sau a supus nemilos eroziei locurile dragi, s-au călătorit oamenii apropiați poetului și toate acestea rămânând doar pe peliculă: meleagurile natale cu Ipoteștii lui dragi, orașelul Iași în plină iarnă, casa lui Aron Pumnul din Cernăuți, școala în care a predat Eminescu, busturile poetului înălțate la Dumbrăveni (1902), Botoșani, în fața Ateneului, Teiul lui Eminescu, Grădina Copou, Mănăstirea Văratec, fotografiile inedite cu Veronica Micle, bojdeuca și rudele în viață ale lui Creangă, mormântul Veronicăi Micle, mormântul lui Eminescu de la cimitirul Belu din București și multe alte imagini pe care trecerea timpului le face tot mai valoroase.

Și în al treilea rând, filmul conține o serie de căutări al echivalentului cinematografic a unor imagini eminesciene, fiind utilizate, spre exemplu, cadre documentare despre Orient și Venetia pentru unele strofe din poemul *Egipetul* și sonetul *Venetia*. Lucrarea conține și versuri ilustrate cu scene din filme de ficțiune: pentru poemul *Venere și Madonă* regizorul introduce o secvență dintr-un film de Georges Méliès. Pentru alte poeme eminesciene Octav Minar recurge la scene lirice sau dramatice, jucate de actorii profesioniști Stacia Napierkowska și Aldo Fini.

Suntem tentați să afirmăm că selecția poemelor pentru a fi vizualizate cinematografic, s-a făcut reieșind mai mult din materialele ilustrative disponibile la moment, oferite, poate, de casa de filme Pathé. Astfel cum s-ar explica citarea strofelor din unele poeme mai puțin captivante precum *Egipetul*, *Venere și Madonă*, sonetul *Venetia*? Sau, poate, acestea pentru regizorul Octav Minar sunt mai cinematografice decât alte strofe din irepetabila lirică

eminesciană (*Făt Frumos din tei, Povestea teiului, Atât de fragedă, Diana, Lasă-ți lumea ta uitată, Pajul Cupidon* ș.a.), pe care le lasă la finalul filmului, dar fiind numai scrise pe ecran, lipsite de orice imagine filmică.

Din punctul nostru de vedere, aceasta este o închinare a regizorului în fața marelui talent al lui Eminescu și, totodată, o recunoaștere a neputinței sale de a găsi o formulă filmică adecvată imaginii eminesciene, filmul rămânând a fi unul important și prin faptul că aici se încearcă prima interpretare cinematografică a operei eminesciene. Fie încă banală, naivă această interpretare, dar i-a asigurat regizorului Octav Minar locul de pionierat în „eminescologia cinematografică”.

Capacitățile modeste ale limbajului cinematografic (un film mut despre frumusețea limbii, despre apogeul poeziei românești!) de la începutul secolului trecut, lipsa totală de experiență a autorului n-au permis abordarea celor mai importante aspecte și probleme, nici măcar elucidarea relațiilor celor trei prieteni Eminescu, Micle și Creangă. Regizorul s-a limitat doar la niște imagini și date aparte din destinul fiecărui protagonist, structurate în micro-nuvelle autonome, prevalând, totuși, cea dedicată lui Eminescu, celelalte două – despre Creangă și Veronica – rămân complementare la prima, și, ca niște sateliți, vin să lumineze câte ceva din lumea imensului univers eminescian.

Și, câtăr fi de paradoxal, aceste modalități de comunicare fără sonoritate, dar compusă din mai multe elemente eterogene (filmări „pe viu”, secvențe din filme de ficțiune și de nonficțiune, fotografii, inscripții și alte materiale iconografice) prezintă interes semiotic în accepția unui sistem de semne cu propriile lor semnificații directe sau asociative, doar guvernate fiind de spiritul eminescian. Acest tip de narațiune cinematografică, chiar dacă integrează mai mult semne funcționale cu caracter tranzitoriu, ne permite să vorbim despre cinesemantică, despre cadru-semn, despre secvență – semn, dar într-un spațiu mai limitat, fără ieșiri spectaculoase în alte dimensiuni, fie cognitive sau emotive.

După o pauză de mai mulți ani, tematica eminesciană este abordată de scriitorul Gheorghe Tomozei și regizorul Radu Hangu în filmul lor *Pașii poetului* (1966). Filmul se limitează doar la locurile din București legate de viața lui Eminescu, locurile pe unde a pășit și unde a locuit marele poet. După perindarea pe ecran a mai multor străzi și locuințe, în care își găsisese adăpost poetul în Bucureștiul sărac și aristocratic, vesel și trist, regizorul Radu Hangu ne prezintă imagini, comentate de scriitorul Gheorghe Tomozei, din ultimul drum al poetului, calea prin Bucureștiul de atunci plin de jale, pe unde s-a mișcat carul mortuar până la cimitirul Belu, la casa de vecie a marelui Poet.

Unul din meritele mari ale autorilor constă în faptul că au reușit ca tot acest material inert să

fie trecut prin ființa și viziunea scriitorului Tudor Arghezi care, după cum se știe, l-a cunoscut pe Eminescu. Numai pentru aceste secvențe cu bătrânul Arghezi în cadrul autorii merită cele mai mari onoruri, mai ales că l-au filmat mărturisind despre Eminescu: „L-am zărit pe Calea Victoriei... Trecea prin public un om grăbit, fără să ocolească, impetuos. Uite-l pe Eminescu, a spus cineva, cu un glas pe care-l țin minte. Se pare că poetul nu mai făcea parte din viața lui și că trăia o metempsihoză. Nu puteam ști atunci cine era să fie Eminescu și ar fi fost normal să-i uit numele auzit. E curios că nu l-am uitat. Mi-a rămas în ureche, odată cu tonul de stupefacție și de compătimire, probabil, cu care a fost rostit. Mi-a rămas animat ca o schiță de fum.”

Sub semnul acestor impresii ale lui Tudor Arghezi se desfășoară toată narațiunea cinematografică, provocând emoții, asociații și îndemnând spectatorul la meditații.

Poetul Gheorghe Tomozei continuă „eminescologia cinematografică”, colaborând în calitate de scenarist la filmul *Dacă treci râul Selenei...* (1976) al regizorului Paul Orza, ambii introducându-ne într-o lume de basm. Locurile copilăriei, Ipoteștii poetului filmați ca într-un vis, o lume fantastică de zăpadă imaculată a inundat tot ecranul. Un Eminescu ireal coboară din cerurile de gheață... Aceasta-i lumea de dincolo de Selene în viziunea acestor doi cineaști. Un exemplu reușit de interpretare a poemului eminescian *Dacă treci râul Selenei...*

O plastică aleasă a imaginii, o modalitate deosebită a creării coloanei sonore găsesc cineaștii Anca și Laurențiu Damian pentru a încerca să aducă pe ecran o stare Eminescu. Urmele eminesciene, casa de la Ipotești, obiectele ce țin de viața poetului sunt filmate în mișcare, din claritate în ireal, plutesc în haos, sugerând noi idei, noi dimensiuni. Autorii filmului *Eminescu – truda întru cuvânt* și-au structurat discursul poetic în patru compartimente: *Ordinea cuvintelor, Rostirea cuvintelor, Starea cuvintelor și Recviemul cuvintelor*. Din această materie, mai mult teoretică decât cinematografică, autorilor le reușește, prin posibilitățile limbajului cinematografic, să dea mișcare obiectelor, să le anime, creând un film cu largi semnificații, apelând și la imagini generate prin asociații, cum sunt cele înconfundabile din pictura lui Sabin Balașa. Astfel că filmul se înscrie în categoria unui reușit eseu cinematografic, dedicat chinuitoarei trude întru frumos a marelui Eminescu.

Tendința spre exhaustivitate și spre didacticism este pronunțată în filmul *Mihai Eminescu* (1972), semnat de cunoscutul eminescolog Augustin Z.N. Pop în calitate de scenarist și de regizorul Alexandru Drăgulescu. Aici se mai încearcă și o suprapunere a poemului eminescian *Ce-ți doresc eu ție, dulce Românie* pe imagini moderne, cu blocuri de beton, cu străzi aglomerate de transport, banalizând până la maximum ideea eminesciană.

Un alt scriitor – Vasile Nicolescu, împreună cu regizorul Jean Petrovici, lansează un alt film *Mihai Eminescu* (1976), cu caracter experimental, bazat pe efectele de solarizare și supraimpresiune, obținând, astfel, iluzia de geneză incandescentă a universului, a amestecului dintre pământ și cosmos, apă și soare, prin care se sugerează ideea eminesciană: „*Din haos, Doamne, - am apărut/ Și m-aș întoarce-n haos*” (*Luceafărul*).

Aici tendința autorilor de a cuprinde necuprinsul a minimalizat viziunea lor poetică, a distrus structura de eseu cinematografic, anunțată la începutul filmului, prin toate componentele sale de bază.

Cu cât e mai mare distanța dintre trecerea în neființă a poetului Mihai Eminescu și ziua de azi pentru noi tot ce e legat de marea lui personalitate obține noi conotații, noi valori. Acest fapt ni-l demonstrează regizorul Alexandru Sârbu în filmul său *Manuscrisele eminesciene* (1974), unde ideile, cuvintele, adică vestitele manuscrise ale poetului devin personaje importante ale narațiunii cinematografice reprezentând diverse teme, fonduri ideatice, perioade din viața zbuciumată a poetului, condiționează generarea unor relații dramatice între ele. Aceste manuscrise, în care regizorul face să se mai simtă încă mâna și pulsațiile cugetului eminescian, nu mai sunt niște simple materiale iconografice, ci niște veritabile documente de suflet ale omului de geniu. Manuscrisele divulgă pe ecran căutările poetului, momente din chinurile facerii operelor nemuritoare, date din modalitățile de gândire, din psihologia actului de creație, din evoluția destinului dramatic al unui geniu.

Prin manuscrise – acele probe originare ale înălțării operei eminesciene, regizorul Alexandru Sârbu încearcă să schițeze portretul poetului Eminescu, anume al poetului zbuciumat de căutarea cuvântului sau a expresiei ce ar cuprinde cel mai profund idea care îl frământa, de sculptarea în pergamentul timpului a nemărginitei sale dureri de dragoste, de nelegiuirile societății și de neliniștile întregii lumi. Filmul se vrea o încercare de a pătrunde prin manuscrise în laboratorul de creație al poetului. Răsfoite și comentate cu sufletul la gură, cele patruzeci și trei de manuscrise/caiete, purtate de poet în legendara sa ladă, prind viață. Ele se perindă pe ecran aidoma unor păsări obosite de grele călătorii peste timpuri și lumi...

Autorii filmului reușesc să personifice, să transforme prin limbaj cinematografic aceste manuscrise în niște martori vii, care ne destăinuiesc cum scria poetul, cum gândea versul, cum tăia în cuvinte, până îl găsea pe acel, ales plin de semnificații, forță și frumusețe, ajungând la varianta definitivă, la nemuritoarea variantă a poemului. Astfel, din truda întru cuvânt apare chipul poetului, stările psihologice prin care a trecut creând: cuvintele sunt scrise molcom, în ceasuri de răgaz, - va observa Laurențiu Damian – un alt cineast împătimit de Eminescu,

- cuvintele sunt scrise nervos, în momente dificile, cuvintele sunt așezate din cea mai mare goană a condeii, unde scrisul eminescian devine zbor de aripă înecat în geniu, în clipele de mare inspirație și tot așa, pagină după pagină, ecranul este invadat de versuri după care vin pagini goale, înșirate și ele unele după altele, semnificând sfârșitul sau poate, drumul altor posibile începuturi...

La apariția filmului s-a menționat, pe bună dreptate, că „a releva acest substrat, încă nedecantat în retortele analizelor de laborator literar, cuprinse în ample ediții critice și comparative, al relației intime între gând și forma lui materializată în semnul grafic; a-i explica inconsecvența formală nu printr-un simplu capriciu grafologic, ci prin determinări psihologice sau prin însuși conținutul ideatic care le-a generat; a vizualiza ritmul interior și cadența dictată de conținut a unor cuvinte prin degingolada și reducerea la esență a grafiei lor pe hârtie, sunt tot atâtea certe merite artistice și virtuți de documentarist, care dau filmului o forță emoțională maximă și o netăgăduită valoare culturală”². Materia conținută în film are o considerabilă valență cognitivă, accesibilă nu numai eminescologilor, ci și celor inițiați mai puțin în acest inepuizabil domeniu – creația eminesciană. Regizorul refuză categoric orice înzorzonări pseudopoetice, procedee cinematografice sofisticate, în intenția de „a da glas” înseși manuscriselor să vorbească despre autor, despre epoci, despre prieteni, dușmani și, desigur, despre prechinuitoarea, dar frumoasa până la durere creație a poetului... El evocă lucid valoarea polivalentă și inestimabilă a acestor documente. Despre încercarea de a evita stereotipurile de imagini filmice referitoare la activitatea de creație și viața lui Mihai Eminescu vorbea însuși regizorul Alexandru Sârbu în timpul filmărilor, menționând că s-a lansat cu un film despre manuscrisele eminesciene, fără a filma obișnuitul deal molcom de la Ipotești, fără crengi de tei, vor lipsi și plopii fără soț, fără imagini de epocă și fără alte imagini devenite deja banale din cauza frecvențelor utilizări de către mass-media, cu comentarii adesea mediocre, lipsite de sens. El mai preciza că face filmul cu gândul la ceea ce spunea Constantin Noica despre manuscrisele eminesciene: dacă le cercetăm și le prezentăm pe toate, așa cum sunt ele, cu toate caracteristicile lor, cu tot ceea ce trădează calitatea normală de om, de individ inconfundabil al autorului, inclusiv toate încercările nereușite și imensa cantitate de proiecte nerealizate, de abia în acest mod reușim să ne așezăm pe noi înșine într-o poziție de responsabilitate.

Reușita exprimare filmică a dragostei față de creația lui Eminescu, nivelul artistico-cognitiv (o sintagmă incompatibilă în alte contexte!) al filmului fac să ne dăm seama de gradul de responsabilitate a realizatorilor filmului *Manuscrisele eminesciene* în frunte cu regizorul Alexandru Sârbu.

La crearea acestui ciclu de filme dedicate lui

Eminescu, în majoritatea cazurilor, au colaborat scriitorii și criticii literari în calitate de autori de scenariu, consultanți sau chiar regizori: Gheorghe Tomozei, Anatol Codru, Vasile Nicolescu, Zoe Dimitrescu-Bușulenga, Mihai Cimpoi, Augustin Z.N.Pop, Octav Minar, Alexandru Conunov (Cunună) ș.a. Toți aceștia au o contribuție considerabilă la prezentarea și sistematizarea datelor biografice și a creației eminesciene, selectând tot ce-i mai emotiv, mai copleșitor, mai interesant pentru ecran. Dar de la ei se trag în unele filme tendințele spre o „mottomotizare / ecranizare” a imaginilor eminesciene, banalizându-le sau lipsindu-le de sensurile lor originare. Tot de la ei vine și tendința de a cuprinde într-un singur film necuprinsul univers eminescian. De aici apare uneori și fuga pe orizontală, și cantitatea exagerat de mare a substanței verbale, atât de consistentă în informații încât adesea atinge un nivel de suprasaturație, ce trece limitele asimilării normale de către mecanismele creierului uman, consumându-se în van valoroasa materie.

Sugestivă ni s-a părut ideea operatorului-regizor Mircea Bunescu de a concepe fenomenul Eminescu dintr-o perspectivă universală, de a găsi locul acestei personalități în contextul culturii mondiale, pornind de la opinia vestitului poet italian Giuseppe Ungaretti, pentru care Eminescu era „unul dintre cei mai mari poeți ai timpului său și ai tuturor timpurilor”. Spre regret, cineastul Mircea Bunescu treptat se dezice de această idee, elaborând o sinteză a filmelor anterioare – filmul său *Mihai Eminescu* (1989), fiind al zecelea lansat de documentariștii români dedicat poetului – cuprinde, ca și alte filme, cele mai importante momente din destinul lui Eminescu, cât și etapele definitorii din evoluția activității sale de creație. Totuși, acest film se deosebește de celelalte: un capitol aparte, de proporții, mai mari comparativ cu alte filme, i se acordă poetului la studii în străinătate. Camera de filmat a operatorului-regizor Mircea Bunescu ne face să simțim pașii studentului Eminescu prin Viena și Berlinul de astăzi, să ne dăm seama de vastele lecturi ale viitorului poet prin titlurile fixate pe ecran ale celebrelor opere din cultura universală, semnate de Kant, Hegel, Schopenhauer, Homer, Goethe, pe care le studiază și le traduce în limba română, cu gândul la prosperarea poporului său, dar acumulând concomitent și cunoștințe transfigurate ulterior în veritabile capodopere ale liricii moderne: *Mortua est*, *Înger de pază*, *Noaptea*, *Egiptul*, *Înger și demon* și alte poeme plătuite în acele timpuri.

Cu lux de date în imagini filmice, sistematizate riguros printr-un montaj elaborat reușit, regizorul evocă activitatea poetului după revenirea în țară de la studiile din Berlin. Spațioasele săli de lectură ale bibliotecii centrale de astăzi, pline cu cărți și tineri studiosi, contrapuntează asociativ cu biblioteca din Iașul de altădată, în care Eminescu își găsisese un loc ideal de lucru. Îl vedem apoi gazetar la *Curie-*

rul de Iași și la *Timpul*, concomitent cu anevoioasa, chinuitoarea, dar și fulminanta sa afirmare. Debaterile îndelungate și abordante la *Junimea* contrastează cu frumoasa prietenie dintre Eminescu și Ion Creangă, cu relațiile intime, dar adesea dificile, dintre poet și marea sa dragoste – Veronica Micle.

Dacă toate aceste idei sunt exprimate prin travelinguri lungi, elaborate minuțios, apoi pentru redarea celor ce urmează regizorul Mircea Bunescu încearcă un tip de montaj sacadat, un comentariu sobru și cu mai puține epitete.

Se publică tot mai des.... Apar poemele *Împărat și proletar*, *Povestea codrului*, *Singurătate*, *Povestea teiului*, *Departate sunt de tine*, *Atât de fragedă*, *Freamăt de codru*, *Despărțire* ș.a. Fiecare poezie publicată îl bucură, dar îl întristează invidia, critica tendențioasă, nemotivată și ipocrizia camarazilor de breaslă. Îl îngrozesc problemele sociale și politice. Se face activ în luări de atitudine. Tot mai des este nevoit să-și schimbe locul de muncă...

În 1882 Eminescu uimește junimiștii cu poemul său *Luceafărul*. Ediția poeziilor sale, sub îngrijirea lui Titu Maiorescu, produce o impresie extraordinară. Boala poetului se agravează. Este trimis la diverse tratamente. Apare o nouă ediție de poezii îngrijită de același Maiorescu. Eminescu este internat la ospiciul de la mănăstirea Neamț. Încep cele mai negre zile din viața poetului. La 15 iunie 1889 marele Mihai Eminescu urcă spre ceruri... Din comentariul filmului aflăm că, în afară de multele și profundele lecții de omenie, înțelepciune, frumusețe și dragoste, exprimate prin felul său de a supraviețui, de-a suferi și de-a iubi, ne-a lăsat 70 milioane de exemplare ale cărților sale, traduse în 60 de limbi ale popoarelor de pe toate meridianele lumii...

În tot traiectul filmului se evidențiază măiestria operatorului Mircea Bunescu atât la deschiderea picturală a peisajelor (compoziția cadrului, spectrul cromatic), cât și la animarea materialului imobil și a celui iconografic (prin unghiulății, prin dinamica mișcării aparatului de filmat, prin montaj și efecte muzicale) – factori importanți în constituirea nivelului artistic al filmului.

Exactitatea datelor biografice, corectitudinea comprehensiunii și interpretării creației eminesciene, consistența substanței cognitive se datorează, în mare parte, și consultantului filmului Zoe Dumitrescu – Bușulenga, care, în calitatea sa de cunoscut eminescolog, a determinat foarte exact rolul lui Eminescu în istoria și cultura națională, afirmând că: „...Eminescu a dorit, în chip deliberat, și a izbutit o fuziune unică în felul ei cu timpul și spațiul românesc, luând asupra sa grozavul destin al unei misiuni de o covârșitoare însemnătate, aceea de a ști și de a reprezenta adevărul integral al unei istorii și al unui spirit (...). Prea înalta-i discreție cu privire la sine nu lasă să se întrevadă nimic special în acest sens la nivel biografic, deși opera trădează atitudinile nebănuite de cunoaștere și metafizică, și artistică”⁷³.

De aceste ultimele idei ale savantei s-a condus într-o anumită măsură în filmul său și operatorul-regizor Mircea Bunescu.

Noile condiții socio-culturale au generat pentru cinești mari posibilități de a dezvălui în imagini filmice pagini mai ieri interzise sau inedite din creația și destinul lui Eminescu. Marea dorință de a expune cât mai multe aspecte și probleme într-o scurtă durată de timp-ecran a făcut ca în multe filme din acest ciclu să fie evidențiată tendința spre exhaustiv. Aici se integrează și cele două filme – *Mihai Eminescu* (1989) și *Închinare lui Eminescu* (1990), semnate de cunoscutul eminescolog Mihai Cimpoi și regizorul Vladimir Plămădeală. Aceștia, nefiind siguri de perspectiva posibilităților de noi abordări ale materiei eminesciene, au prezentat pe ecran tot ce au avut la acea oră mai „cinematografic”, mai important, mai expresiv. Dar toate acestea au fost uneori exagerat de mult pentru 10 sau 20 minute de timp-ecran, chiar dacă tendința aceasta era motivată prin acea cumplită sete de a spune lumii ceva important despre geniul poeziei românești, niște mari adevăruri despre noi, despre care mai nimic nu s-a spus decenii întregi... În viziunea lui Mihai Cimpoi, spre exemplu, numai drumul lui Eminescu spre *Luceafărul* ar dura un întreg film: „...de la omul pururea tânăr din legenda populară, la omul cel veșnic din *Sărmanul Dionis*, și de la umbra acestuia, permanentizată lângă omul romantic râvnitor de absolut, la Archaeusul din nuvela cu același titlu, ca, în cele din urmă, să se oprească la imaginea arheală a lui Hiperion, geniu și „cuvânt” al Demiurgului”⁴

Drept o continuare în mod crescendo a ciclului de filme dedicate acestei distinse personalități se impune filmul *Eminescu* (1991) al regizorului Anatol Codru, până în prezent ultimul lungmetraj consacrat tematicii eminesciene.

Obiectivele de investigație ale acestui film sunt foarte vaste: de la reflectarea multpătimatei vieți a omului la descifrarea operei celui care a fost și va rămâne fără de pereche – poetul Eminescu. De la reprezentarea trăirilor interioare ale artistului la configurarea istoriei zbuciumate a neamului, în care a creat și a luptat această complexă personalitate.

În film regizorul a găsit locul potrivit și pentru a evidenția cuprinderea lui Eminescu pentru valorile culturii universale, și capacitatea de a cânta dragostea cum nimeni n-a mai cântat-o. Asemenea frumoase idealuri sunt contrapuse condițiilor existențiale ale artistului și atacurilor contestatate din partea epigonilor și a mediocrităților de atunci. Toate acestea se cristalizează în structurile unui film care, prin modalitățile lui audiovizuale, contribuie la elucidarea contextului sociocultural în care a activat poetul, dar și la valorificarea operei eminesciene. Un film prin care autorul încearcă să sugereze miraculoasa geneză a universului poetic eminescian.

Sensibilitatea poetică a regizorului conferă o anumită rezonanță echivalentelor audiovizuale ale unor imagini eminesciene. Regizorul e mereu în căutarea semnificației poetice a lucrurilor și fenomenelor, a esenței contextului, a ceea ce a favorizat nașterea genialei creații.

Reprezentarea cinematografică a comentariului literar cu multiple trimeri la cei mai distinși eminescologi păstrează un caracter amplu și analitic. Aici esența operei eminesciene își găsește rezonanță în gândirea contemporană, formând o simbioză ce conferă profunzime și obiectivitate problematicii și motivelor care formează creația marelui poet.

O deosebită atenție regizorul a acordat obiectelor și locurilor ce caracterizează eroul filmului. Spectatorul percepe alura geniului din mijlocul manuscriselor, cărților, revistelor și scrisorilor. Îl însoțește pe „magul călător” în drumurile sale spre Iași, Ipotești, Odesa, Cernăuți, Viena și Berlin.

Printr-un mecanism poetic de înobilare a imaginii cinematografice cu valențe sugestive, regizorul încearcă să traducă aluziv construcțiile metaforice ale poetului. Dar chipul adevărat al lui Eminescu îl constituie totuși cuvintele sau ineditele lor îngemănări și conjugări – o realitate la care am ajuns după vizionarea aproape a tuturor filmelor create de cineștii români și basarabeni – dedicate genialului poet a cărui măreție și personalitate mi s-a părut că depășesc enorm orice încercare cinematografică și în filmul de ficțiune, și în cel de nonficțiune. Fiindcă a găsi echivalentul filmic al poeziei sau al metaforei eminesciene este cu certitudine foarte dificil sau chiar imposibil. Opera eminesciană conține stări „intraductibile” în alte limbaje. Cum a menționat cu exactitate esteticianul Petre Popescu Gogan, adevăratul artist *nu-l copiază pe Eminescu, ci creează, eminescianizează*. Există o „stare Eminescu”, o stare încă impenetrabilă pentru limbajul cinematografic. Aceste dificultăți sunt caracteristice și filmului *Eminescu*, la care regizorul Anatol Codru a muncit cu multă dăruire și cu mare dragoste, simțind mereu nesupunerea sau rezistența materialului trăit de spiritul unui geniu. În unele secvențe sesizăm că cineastul a încercat să găsească imaginea cinematografică adecvată, dar în majoritatea cazurilor regizorul s-a lăsat furat de materia faptologică plasată în imaginea filmică și adesea exagerat de multă, mai ales în forma verbală.

Într-un interviu TV despre filmul *Eminescu* cineastul A. Codru afirma că „un principiu al artei filmului documentar e respectarea gramaticii lui, care este însuși documentul, posibilitatea lui de a comunica cu lumea din perspectiva istoriei. Eu mă bizui pe aceste principii și pe aceste valențe ale documentului, precum și pe emoțiile derivate din puterea cognitivă a acestuia”. Cineastul, simțind o anumită teamă de profunzimea metaforei și simbolului eminescian, într-adevăr apelează la forța cognitivă a materialului, se lasă prea modest în lan-

sarea de imagini proprii, permițând adesea lungimi nemotivate și apariția în prim-plan a discursului cognitiv-didactic. De aceea filmul, într-o anumită măsură, este inconsecvent din punct de vedere stilistic, dar rămâne unul dintre cele mai serioase și mai documentate filme dedicate lui Eminescu.

La apariția controversatului film de ficțiune *Luceafărul* al regizorului Emil Loteanu s-au declanșat multe discuții, opinii desigur, tot cu caracter controversat. Au apărut diferite idei, sugestii, concepte despre eventuale sau posibile filme dedicate destinului acestei preneordine personalități – Mihai Eminescu. Personal m-a impresionat viziunea omului de teatru Cătălina Buzoianu despre un viitor film *Sărmanul Dionis*, publicată în timpul filmărilor *Luceafărului*. Propun doar câteva momente din acele note pentru un posibil scenariu de film: „Sărmanul Dionis ar putea fi un film nu după, ci despre Eminescu... Ar fi un film despre spiritul tânăr, nesățios, dionisiac, deopotrivă al monumentalului poet, al sărmanului Om, al ironicului Raționalist, al universalului Filosof, care se caută pe sine în oglinzile Timpului și Spațiului mitic”.⁵

Autoarea acestor idei nu propune o ecranizare a nuvelei *Sărmanul Dionis*, fiind chiar destul de „cinematografică”, ea vede un film creat pe motivele mai multor opere eminesciene ca *Geniu pustiu*, *Archaeus*, *Avatarii faraonului Tla* și ale altor creații eminesciene, care l-ar plasa pe Eminescu la intersecția curenților existențiale, filosofice, istorice și politice ale societății. Se propune, deci, un film total, în care „... cosmogoniile lui Eminescu amestecă planete, galaxii, drumuri stelare cu epoci, religii și revoluții, influențe filosofice și literare într-un astrolab universal și cultural, fără de complexe pedante ale eruditului, cu o adolescentină inocentă, cu o shakespeariană nonșalanță. Holderlin și Gauthier, Shakespeare și Novalis, budism și Schopenhauer, Egipt și anticii greci, Edgar Allan Poe și Cabala se îngrămădesc într-o bibliotecă labirintică a afinității electiv. În acest film, Cartea și Gândul ar trebui să fie cele mai concrete personaje...”

Pragmatism și metempsihoză, luptă și contemplație, umor și tragism, trivialitate și romantism, misoginism și iubire, doctrine și sentimente în devălmășie pe podelele murdare, în jurul saltelei pe care Sărmanul Dionis, Sărmanul Poet, Sărmanul Demiurg – Creator al Lumii cugetă sub raza Luceafărului de noapte și se substituie acestuia. Sau discută doctoral, faustic, cu Ruben-Satan, între literele somptuoase, solemne ale cărții lui Zoroastru. Aș vrea ca imaginea să descompună uneori aparența păstoasă a culorii. Aș vrea ca senzația de realitate să se topească, uneori scurgându-se în lacrimi grele imprevizibile”.⁶

Desigur, aceste sugestii conțin în complexitatea lor și multe idei interesante – ce-i drept ele sunt mai mult de ordin abstract sau literar și mai puțin cinematografic – apropiindu-se uneori de drama des-

tinului concret, de condițiile și contextul genezei creației eminesciene.

Cunoscând scenariul lui E. Loteanu la filmul *Luceafărul* și entuziasmat, totuși, de unele dintre aceste idei, i le-am arătat lui Loteanu în varianta integrală după ce vizionasem, împreună cu el, o parte din materialul brut pentru *Luceafărul*.

A afirmat și el că din punct de vedere teoretic e interesant, dar practic un astfel de film este irealizabil. Au urmat apoi o serie de argumente de ordin ideologic și tehnic, de condiții și capacități intelectuale și artistice, de necesitatea unui deosebit nivel profesionist. Și, apoi, mărturisindu-mi că el creează în cu totul alt diapazon și că fiecare muritor are un Eminescu al său... „Dar nu fiecare muritor este regizor ca să poată crea și impune lumii un Eminescu al său spre educarea și perfecționarea societății”, i-am replicat. „Fă-! Ai tot dreptul, Dolărescule (așa mă numea Loteanu în glumă)!” Și a ieșit din sala de proiecție. Se grăbea la filmări. Îl aștepta Eminescu...

Suntem conștienți de faptul că e necesară multă măiestrie și de nu mai puțină muncă din partea cineștilor aleși de însuși Dumnezeu pentru înălțarea pe ecran a destinului Eminescu, ca și a celor mari creatori de bunuri spirituale. Trecuți prin grele încercări, prin căderi spectaculoase și prin prea puține victorii, cineștii caută cele mai optime variante de apropiere prin arta filmului de drama Creatorului, de viața și creația acestor personalități absolut neobișnuite. *Hamlet*-ul lui Shakespeare, spre exemplu, a suportat până în prezent aproape șazeci de ecranizări și interpretări cinematografice. Astăzi în curcurile cinemafililor se vorbește doar de două-trei filme din această imensă epopee cinematografică shakespeariană.

Cu siguranță că o parte din ideile de mai sus pot fi asimilate atât în concepția unor filme de ficțiune, cât și în cele de nonficțiune, idei care au fost abordate numai parțial sau n-au existat în cinematografia de pe ambele maluri ale Prutului. Pentru mine, spre exemplu, un film despre Eminescu ar fi o interacțiune, o interferență organică între destinul dramatic al poetului și chinurile creației acestuia. Ar fi ceva similar cu filmele dedicate lui Rubliov (*Andrei Rubliov* al regizorului Andrei Tarkovski) lui Mozart (*Amadeus*, regie Milos Forman), lui Goya (*Goya sau anevoiasa cale a cunoașterii*, regie Wolf Konrad), lui Saat Nova (*Culoarea rodiei*, regie Serghei Pradjanov) și altor mari destine care, prin intermediul ecranului, ne conving cum dramele, problemele grave ale trecutului, prezentului și viitorului se răsfrâng până la durere în sufletele acestor ființe zbuciumate – Creatorii. Dar vreau să menționez că aceste filme sunt doar niște exemple și nicidecum modele. Aici modelele nu pot exista... Comune le sunt doar multiplele similitudini dintre destinele lor de Creatori. Ca și aceștia, Eminescu a fost condamnat de destin la sacrificarea sa în nu-

mele frumosului. Mereu bântuit de frica bolilor, a lipsurilor materiale și a morții, numai scufundarea în tainele poeziei era marele și divinul său refugiu de negrele simțăminte, mai ales, după sinuciderea fraților săi Nicolae și Iorgu, când Mihai avea numai douăzeci și doi de ani și boala îl încolțise deja pentru toată viața. De atunci începe Golgota destinului său, imensa sa suferință fiind amplificată de gravele probleme ale vieții lumii, dar și de munca istovitoare la ziare, ce nu-i mai producea o satisfacție sufletească, ci doar chin – fapt despre care el se exprima-se cu tristețe și indignare că scrie fiindcă asta îi este meseria, „...scrie-mi-ar numele pe mormânt și n-aș mai fi ajuns să trăiesc”. Câtă durere și disperare în sufletul acestei ființe... Atunci, în 1883, lumea avea să afle că poetul Eminescu, ajuns de abia la vârsta lui Cristos, a înnebunit...

Repercusiunile profunde și permanenței suferințe a poetului se poate ușor sesiza în toată opera sa, construită conform principiilor dramaturgice, pe o alternanță dramatică dintre disperare și speranță. Pentru a conferi operelor sale acea tensiune dramatică Eminescu se folosește și de efectul sau de produsul altor alternanțe, ajungând adesea la veritabile spectacole audiovizuale, de origine cinematografică. Mai mult decât atât, filmologul Grid Modorcea afirmă foarte argumentat că „...se poate lua la întâmplare orice poezie eminesciană pentru a se verifica natura ei teatrală, spectaculară, prin prezența obligatorie a unui element cinematografic, audiovizual, fie de natură epică, fie plastică sau orală, dar cel mai adesea prin prezența tuturor acestor elemente aflate la un loc. Din acest punct de vedere, creația lui Eminescu prevede cinematograful, știut fiind, de altfel, că el a fost receptiv la arta fotografiei, care cunoștea o mare înflorire în vremea sa, dovadă această însemnare manuscrisă de o rară valoare documentară, cel puțin pentru istoria cinematografului autohton: „Să-învăț arta fotografiei, pentru că nu știu a desemna (dintr-un Manuscris)”⁷

E un adevăr axiomatic ca lumea întotdeauna a dus lipsă de destine neordinare, de spectacole mari și de idealuri luminoase, dar, mai ales, astăzi, când trecem printr-o profundă criză a valorilor, când tot ce-i moral și spiritual degradează, ideile de frumos devin o necesitate stringentă. Filmologul Sabina Pop simțea mai demult această necesitate spirituală, propunând și ea o serie de sugestii pentru un

viitor film dedicat lui Eminescu. Vom nominaliza doar câteva dintre ele: „De ce Eminescu? Pentru că este un destin fascinant. Pentru că destinul său uman și artistic este exemplar și avem nevoie de modele exemplare! Pentru că Eminescu (...) înseamnă conștiință și deschidere europeană, cultură antică filtrată prin conștiința românească, filosofia veacului filtrată prin geniul artistic...

Pentru că un Eminescu pe ecran, ar trebuie să fie „înger și demon”. Ar trebui să fie un film despre condiția artistului, speranță și deznădejde, așa cum i-a fost viața, și ce stare e mai fecundă pentru artă decât lupta contrariilor? Pentru că un Eminescu, pe ecran, ar trebui să fie un destin profund, dramatic și din această luptă a contrariilor ar trebui să se nască ideea de limpezime simplă, perenă, nesfârșită frumusețe. Și ce poate fi mai sublim pentru artă decât nașterea zborului din cenușă?”⁸

Chiar dacă aceste idei sunt la un mod prea general pentru un film, ele conțin totuși niște orientări spre un Eminescu complex, dramatic, profund implicat în marile probleme existențiale și spirituale ale lumii. Și bucură faptul că se caută idei, concepte, diverse modalități de a găsi imaginea filmică a universului eminescian, de a-l înălța pe Eminescu pe marile ecrane ale acestei lumi de la început de secol XXI, o lume stresată, obosită, agresivă și bolnavă, dar care încă mai speră că frumosul va salva omenirea... Iar o componentă importantă a frumosului zilelor noastre este filmul, care în concepția filosofului Mircea Eliade „...este aproape un destin al omului; setea lui de alt spațiu, de o altă libertate, de o altă justiție; și, mai ales, setea lui de fantastic, de medieval (dacă mi-e îngăduit să folosesc acest cuvânt mult mai larg)”⁹

În acest studiu ne-am oprit doar la filmul de nonficțiune, dar creația, drama destinului marelui Eminescu conțin toate premisele pentru cele mai diverse abordări cinematografice, fie filmul de ficțiune, de nonficțiune, cel fantastic sau cel cu desene animate. Realiste, suprarrealiste sau postmoderniste, numai nu simpliste și mediocre. Mă duce gândul și la niște drepturi sau pregătiri deosebite de ordin profesional, intelectual, artistic și, poate, chiar moral, pentru a te apropia de aureola acestei personalități care este Eminescu. Pentru mine un lucru este cert că Filmul cel mare, Cel mai al lui Eminescu poate fi creat de către un cineast măcar aproape de nivelul lui Eminescu sau nu va fi creat niciodată...

Referințe bibliografice

¹ Caranfil, Tudor. *Istoria unei redescoperiri* // Almanah Cinema, 1985, București, p. 59.

² Popiță, Lidia. *Fotogenia manuscriselor eminesciene* // Almanah Cinema, București, 1985, p. 50.

³ Dumitrescu-Buşulenga, Zoe. *Eminescu. Viață. Operă. Cultură*. București: Editura Eminescu, 1989, p. 7.

⁴ Cimpoi, Mihai. *Narcis și Hiperion*. Iași: Editura Junimea, 1994, p. 23.

⁵ Buzoianu, Cătălina. *Sărmanul Dionis* // Almanah Cinema, 1985, p. 62.

⁶ Idem, p. 63.

⁷ Modorcea, Grid. *Magul călător*. București, Editura Eminescu, 1995, p. 135.

⁸ Pop, Sabina. *Lucașul* // Cinema, București, nr. 5, 1987, p. 5.

⁹ Eliade, Mircea. *Drumul spre centru*. București, Editura Univers, 1991, p. 20.

Televiziunea contemporană din perspectivă critică

Summary

Television contemporary critical perspective

Article addresses the problems of television and its effects on spiritual formation from the perspective of the young audience research in decades. Based on the results of several investigations of the audience consists of children and adolescents, scientists came to the idea that TV is forming identity, behavior, values, etc. universe. The researchers noted that in recent decades in the U.S., France, England, Germany etc. are alarmed by the situation and warns the effects of TV on preiorative emerging generation.

The consequences of prolonged viewing of TV programs produce the various changes both in the development of mental and physical to the child. Among the major issues looming quite evident in the violence and aggression research are more coming from the screen.

Keywords: television, culture, audiovisual, film, broadcast television, film war images fragmentation, violent television, gay videns, culturological television, pseudo values, universe value.

Cel de-al treilea mileniu s-a lansat sub semnul culturii audiovizuale, s-a impus cu mai multe tendințe pe plan social și spiritual. Perturbările din societate au fost condiționate, în primul rând, de dezvoltarea vertiginosă a tehnicilor moderne, ce s-au extins în toate domeniile de activitate. În mod special, tehnologiile performante s-au infiltrat în cotidian, devenind o parte indispensabilă a vieții noastre: televizorul, calculatorul personal conectat la Internet, telefonul mobil cu display polifuncțional, camera de luat vederi etc. Performanțele tehnicii ating hotarul fantasticului: ceea ce ieri era poveste (farfurioare și oglinjoare fermecate în care eroii puteau urmări ce se întâmplă peste mări și țări) astăzi a devenit realitate. Revoluția inițiată de televiziune la sfârșitul secolului al XX-lea, susținută de dezvoltarea TV prin cablu, prin satelit, a tehnologiilor digitale și a Internet-ului, a produs modificări și în natura umană. În acest context este sugestivă și teoria futurologului american Alvin Toffler referitoare la cel de *Al Treilea Val* al civilizației, invazia căruia produce schimbări radicale în societate, dar și în psihologia omului. Un rol determinativ i se acordă exploziei de informații audiovizuale, care produce o fragmentare a societății în segmente tot mai mici, iar divizarea auditoriului în mini-auditorii va fragmenta și conștiința umană. În viziunea lui A. Toffler: „*Al Treilea Val nu pur și simplu accelerează fluxul de informație, ea transformă structura de penetrare a informației, de care depind acțiunile noastre cotidiene*”.¹ Invazia unui mediu virtual cu o cultură specifică (preponderent cea a clipului) produce modificarea omului, a conștiinței lui. Tehnologiile informaționale supun individul unui ritm alert în recepționarea și

schimbului de mesaje audiovizuale, realizate în formatul și estetica videoclipului. Astfel, imaginea lumii înconjurătoare vine la om prin imagini fragmentare, rupte din context și îi formează în fine o viziune tipică, încadrată în noțiunea „cultură de o singură zi”. E cert faptul că producția în formă de clipuri (cu o durată de la 30 sec. până la 1.30 min.), cu noutăți, spoturi publicitare, clipuri muzicale, animație, colaj etc. modelează și conștiința omului. În această ordine de idei, Toffler scrie că fărâmițarea imaginilor video iau pământul de sub picioarele opiniilor noastre mai vechi și ne învăluie cu fragmente de clipuri lipsite de orice idei. Suntem prinși într-o cultură a clipului. Această nouă modalitate de comunicare mediatică, caracterizată printr-un schimb frecvent de imagini, de informații audiovizuale, sfidează vechile moduri de gândire și ne impun un schimb cât mai frecvent al modelului optic al realității.²

Modificările determinate de particularitățile estetice ale ecranului afectează cel mai mult copiii și adolescenții, care cresc și se formează într-un nou mediu. Acest mediu virtual al audiovizualului prefigurează un nou tip de ființă umană - *homo videns*. Termenul este propus de Giovanni Sartori în cartea sa *Homo videns: imbecilizarea prin televiziune și post-gândirea* (1997), iar teza fundamentală susținută de autor se referă la metamorfozele produse de TV nu numai în universul spiritual, ci și în psihologia umană. „Televiziunea nu este doar un instrument de comunicare; ea este, în același timp, și *paideia* (educarea copilului), un instrument „antropogenetic”, un mediu care generează un *anthropos* nou, un tip nou de ființă umană”.³

În ultimele decenii, atenția cercetătorilor se în-

dreaptă tot mai des spre problemele culturii media. În occident pentru prima dată problema televiziunii și efectele ei asupra formării noii generații s-a lansat în anii '50 ai secolului trecut. Majoritatea lucrărilor în acest domeniu, realizate de specialiștii americani, erau îndreptate spre analiza producției cinematografice și cea a televiziunilor americane, care în timp scurt a reușit să cucerească întreaga lume. Lucrările lui McLuhan au schițat un nou obiect de cercetare – mass-media, demonstrând că modernizarea mediilor de comunicare transformă realitatea: *mediul este mesajul*. Au urmat o serie de studii care s-au referit în mod direct la cultura „mediului invizibil” și a efectelor lui (Douglas Kellner, *Media Culture*, 1995 și altele), lucrări în care s-au confirmat tezele că mesajele audiovizuale sunt formatoare de identitate, comportament social etc.

Mărirea numărului de posturi TV, a producției audiovizuale au dus la impunerea fenomenului audiovizual ca unul dominant atât în viața societății, cât și în cea a individului uman. O influență formatoare o are, în mod special, asupra tinerei generații, pentru care cultura audiovizuală se înscrie ca una de bază în prefigurarea personalității. Inevitabil, fenomenul devine obiectul de cercetare al specialiștilor din mai multe domenii, dar dominant rămâne aria audiovizualului ca fenomen social și cultural. În acest context se înscrie lucrarea monografică a lui B. M. Sapunov, care propune cercetarea televiziunii prin prisma culturologică. Cercetătorul rus conține TV ca o *cameră a ecourilor* (după Roland Barthes), în care se sintetizează o diversitate mare de texte ce țin de trecut și de prezent, de întreaga noastră cultură.⁴ Iar cultura, în viziunea culturologului francez Jean Baudrillard, devine în epoca modernă un element al televiziunii.

Este evident că TV se include în sferile culturii contemporane, promovând prin intermediul ecranului diverse arte (de la cele inerente ecranului – filme de ficțiune, nonficțiune, de animație până la muzică, teatru și artele plastice). Pornind de la ideea că televiziunea se înscrie la nivelul unui subsistem al culturii, Sapunov propune inițierea unei ramuri specifice a științei, care s-ar ocupa de cercetarea TV ca parte componentă a culturii și, respectiv, a culturii promovate de ecranul TV. O astfel de știință ar fi culturologia televiziunii⁵.

În secolul al XXI-lea audiovizualul și, în primul rând, televiziunea, și-a întărit forțele sale atât în domeniul comunicării informaționale și al divertismentului (care azi ocupă un volum destul de impunător în grila de program), cât și ca un instrument de realizare a unei culturi, a unor modele de comportament, respectiv al unui stil de viață. În acest context, anume copiii și adolescenții sunt cei mai permeabili la imaginile TV, ce prin mesaje

sale informative / formatoare le modelează identitatea, comportamentul, universul valoric etc.

În prezent învățării din mai multe țări sunt îngrijorați de influența negativă a producției televizate asupra auditoriului infantil. Printre lucrările din ultimul deceniu, ce abordează problematica respectivă, se înscriu și investigațiile Dafnei Lemish, care timp de 25 de ani a cercetat problema influenței televiziunii asupra copiilor în diverse spații geografice (SUA, Europa, Israel), încercând să aducă la un numitor comun două universuri culturale specifice: cel american și cel european și să pună pe cântar două interpretări ale copilăriei și prezența televiziunii în viața copilului.

Dafna Lemish, în lucrarea sa *Children & Television. A Global Perspective*⁶, face o analiză critică a întregii literaturi editate în ultima jumătate de secol XX, referitoare la tema *TV și copilul*, la problemele recepționării infantile și mesajul TV. În rezultatul acestor cercetări, autoarea ajunge la concluzia că problemele de influență a TV asupra copilului sunt globale și deosebit de actuale pentru cercetătorii din domeniul psihologiei, media, sociologiei și învățământului. Grijă pentru calitatea influenței TV asupra copilului este o problemă la scară mondială și numai prin acțiuni comune poate fi rezolvată?⁷

Concomitent cu diversele aspecte din domeniul televiziunii: publicitatea și copiii, TV și procesul instructiv etc., Lemish se referă și la efectele agresivității. Copilul, în funcție de psihologia sa individuală, reacționează în cel mai divers mod. De cele mai dese ori, copiii mai sensibili și influențabili sunt stresați de mesajele sinistre, căzând într-un pesimism total, legat de pierderea oricărui scop în viață (ne demonstrează și numărul mare de suicid în rândurile adolescenților). Această stare de depresie ei încearcă s-o înăbușe tot în fața ecranului – a celui televizat sau al calculatorului, evadând într-o lume virtuală, pe care o construiește după fantezia și imaginația personală, dar reieșind tot din cele vizionate de el. Alți copii, mai puternici din punct de vedere psihic sunt afectați la fel, dar reacțiile lor față de cele vizionate se manifestă, de asemenea prin acte de agresivitate și violență.

Astfel, printre problemele cele mai arzătoare se înscrie abundența actelor de violență pe ecran, ce nu trec fără a lăsa amprente nefaste în psihicul labil al copilului. Agresivitatea și violența de la ecran sunt din ce în ce mai des un subiect al discuțiilor, iar violența este obiectul cercetărilor efectuate în mai multe țări.⁸

Problema violenței de la ecran și influența ei asupra copiilor a apărut încă în anii '20 ai secolului trecut. Atunci pentru prima dată societatea din SUA, Anglia, Franța și din alte țări a început să vorbească despre consecințele agresivității din

cinematografie asupra comportamentului copiilor și adolescenților. Odată cu dezvoltarea televiziunii această problemă a devenit și mai acută. Spre sfârșitul anilor '70 apare producția video – o nouă modalitate de răspândire a producției filmice și, în special, a celei cu un conținut mai dur (filme de acțiune, thrillere, filme de groază etc.) și pornografic. Altă invenție a timpului, care și mai mult a lărgit aria de răspândire a producțiilor audiovizuale, a fost apariția televiziunii prin cablu și apoi prin satelit, în prezent TV digitală. În anii '80 mai apare o problemă ce va face revoluție în conceptul de copilărie – provocată de apariția jocurilor de calculator, iar din anii '90 a Internet-ului, bulversând radical conștiința tinerei generații.

Drept argument despre importanța și actualitatea problemei vorbesc și cele peste 5000 de studii elaborate în întreaga lume și care se concentrează pe analiza mass-media și a violenței. Cercetările scot în evidență prezența scenelor de violență la ecran. În acest sens, se înregistrează o creștere impunătoare a programelor cu un mesaj agresiv, cu acte de violență atât fizică, cât și psihică. În ultimul deceniu pe ecran s-a mărit numărul de filme de acțiune, thrillere, horror etc., inclusiv seriale polițiste.

Pericolul constă în efectele cumulative ale violenței prezentate la televizor, la care se adaugă prezența actelor de violență în anturajul oamenilor. Pentru copil violența, fie prezentă în buletinele informative, fie în filmele de ficțiune, fie în cele de animație, rămâne aceeași violență. Și efectele ei sunt la fel de serioase. Ce efecte pozitive așteptăm de la viziunea zilnică a scenelor pline de agresivitate, de bătaie, de violență fizică și psihică? Ce poate să învețe copilul de la subiectele chiar de la programele de știri suprasaturate de omoruri, violuri, sânge etc., din filmele gen thriller, de acțiune, de groază? Numai denumirea lor te predispune la ceva sinistru și pesimist – *Războiul stelelor*, *Sărutul care ucide*, *Asasinii* etc. În SUA filmele gen thriller, acțiune sunt supuse unor stricte delimitări de vârstă. Astfel, peliculele *Rambo*, *Tango & Cash* (regia Andrei Konchalovsky), *Leon* al lui Luc Besson, *Assassins* al lui Richard Donner și altele sunt incluse în programele cinematografulor și ale televiziunii cu titlatura PG (Parental Guidance) sau R (Restricted), cum ar fi filmul *Highlander* (Russell Mulcahy). Nu putem nega faptul că tehnologiile omorurilor de la ecran sunt foarte diverse și prezentate destul de spectaculos. Or, ecranul se transformă într-un manual de violență, de unde ar avea ce să învețe chiar și ucigașii profesionali. Iar moartea la ecran apare nu atât de sinistru și este deja privită fără emoții. Individul se obișnuiește cu violența, încât chiar și criminalitatea o concepe ca pe un fenomen tradițional nu numai la ecran, dar și în viața cotidiană. La acest fenomen se referă în

mod special cercetătorul rus Alexandr Fedorov în monografia *Права ребенка и проблема насилия на российском экране*.⁹

Promovând pe ecranele noastre o producție străină (cu preponderență americană) de o valoare artistico-estetică dubioasă, suprasolicitată de violență, suntem ferm convinși că am atins culmile democrației și ale libertății de exprimare. Totodată, nu observăm faptul sau nici nu ne interesează că aceste „opere” – surrogat, ce au inundat marile/micile noastre ecrane, sunt o producție net-comercială, realizată, în special, pentru țările lumii a treia. Or, spectatorul american a fost și este cu mai multă grijă protejat de producțiile pline de violență și agresivitate. Deși în SUA nu există cenzură oficială, aici este deosebit de dezvoltată cenzura neoficială, ce include legi, coduri etice, asociații, horții profesionale, biserica catolică, care pun limite și restricții în formula mesajelor de transmitere la TV. Codul Televiziunii stipulează toate momentele de activitate a posturilor TV și este urmat cu strictețe, chiar dacă trebuie tăiate scene întregi din film, nimeni nu protestează.¹⁰ Producțiile televizate sunt supravegheate, în special, când este vorba despre copii. Inclusiv și îndrăgitul serial de animație *Tom și Jerry*, până a ajunge pe ecranul american, a trecut prin foarfecele cenzurii. *Studiile comparative arată că la televiziunea britanică violența este prezentă în proporție de 50-60% în comparație cu televiziunea americană*.¹¹ De asemenea, în SUA sunt realizate cele mai multe cercetări în domeniul televiziunii și efectele lui asupra copiilor.

În spațiul ex-sovietic, violența și agresivitatea valorificate în filmele de război sau despre revoluție erau trecute sub semnul patriotismului și al educației patriotice. La începutul anilor '80, criticul de arte Manuela Cernat își propune să analizeze evoluția temei păcii și a războiului în filmul de ficțiune european. În opinia autoarei: „*nicăieri nu este cea de-a șaptea artă mai puternică și mai vulnerabilă, mai utilă și mai primejdioasă, decât pe terenul lunecos de sânge al filmului de război*”.¹² Conștientizând faptul că: „*filmele de război pot fi o școală a violenței*”, istoricul și criticul român de film, atenționează și asupra unor probleme: „*Cinematograful și televiziunea trebuie să răspundă în mare parte, pentru configurarea morală a tinerilor. Din această perspectivă, filmul nu mai are un efect cathartic, ci unul formativ, îndeosebi în cazul adolescenților*”.¹³

Astfel, după căderea ideologiei comuniste în Europa și liberalizarea spațiului audiovizual, acesta este deschis pentru cele mai diverse producții, dar, în special, pentru cele de nonvaloare și mesajul căruia tot mai mult derivă spre superficialitate, spre estetica kitchi-ului. Avalanșa diverselor mesaje a bulversat grila de program nu doar în planul

diversificării stilistice / conceptuale și ideatice, dar și în cel valorico-conceptual, s-a mărit numărul de programe, dar s-au micșorat cele instructiv-didactice și, în mod special, cele pentru copii și adolescenți. Anume acest segment de telespectatori a rămas în afara programului, el raliindu-se la mesaje mai puțin adecvate vârstei și intereselor sale.

În Rusia cercetările în domeniul producției audiovizuale au început în deceniul nouă al secolului trecut. Astfel, pe parcurs s-au realizat o serie de investigații ale auditoriului școlar și efectelor venite din partea ecranului. Problema TV și copilul au devenit deja obiectul cercetărilor din cele mai diverse unghiuri ale sociologilor, pedagogilor, psihologilor etc. În acest context, se înscriu și conferințele științifice la tema respectivă, organizate în ultimul deceniu.¹⁴

Cercetătorul K. A. Tarasov, în monografia sa *Насилие в зеркале аудиовизуальной культуры*¹⁵, în continuarea studiilor realizate pe parcursul mai multor decenii în SUA, propune o analiză substanțială a violenței în cultura audiovizualului în spațiul rusesc, inclusiv efectele negative ale acestei influențe asupra tinerei generații. Deja în anii '90 ai secolului al XX-lea s-au înregistrat modificări esențiale în audiovizual și în efectele de pe urma actelor de violență și agresivității propagate de ecran. Tarasov menționează că în condițiile de trecere la economia de piață cultul agresivității audiovizuale și-a întărit rădăcinile și în producția rusească¹⁶. Anume către sfârșitul secolului al XX-lea „violența devine o formulă prioritară în realizarea chipului eroului, inclusiv a imaginii eroului social în conștiința copilului”¹⁷.

În Rusia problema violenței de la ecran a început să fie promovată în anii '90 sub alt aspect valoric – drept o modalitate de afirmare în societate, de impunere în plan social și individual. „Autorii producției de ecran se străduiesc să prezinte violența atrăgătoare din punct de vedere estetic și glamuroasă. Actori simpatici sunt invitați la roluri de gangsteri și prietenele lor – amazoane desfătate, iar „băieții răi” se delectează/desfată cu limuzine luxoase, cazinouri, restaurante...”¹⁸.

Respectiv acest stil monden de viață este susținut și în programele televizate (știri, divertisment etc.), unde accentul se pune pe valorile materiale (bani, apartamente, vile, limuzine).

Efectele negative produse de TV se referă atât la dezvoltarea psihică, cât și la cea fizică a copilului. Acest aspect ține, în special, de medicină, fiind studiat destul de minuțios de specialiștii în domeniu din SUA, Anglia, Franța, Germania, Rusia ș.a. Numeroase lucrări încearcă să atenționeze, în special, părinții asupra maladiilor ce pot apărea ca rezultat al aflării îndelungate în fața ecranului: defecte ale vorbirii, blocarea mișcărilor spontane, la pasivita-

tea musculară, scăderea activității fizice și psihice etc. TV aduce la oprirea procesului de acomodare a ochiului și, în fine, la degradarea personalității. Aceste și multe alte efecte, ce au loc în organismul plâpând al copilului, sunt descrise și analizate în monografia doctorului german Rainer Patzlaff: *Der gefrorene Blick / Privirea încremenită. Influența fiziologică a televiziunii asupra dezvoltării copiilor*¹⁹ și în multe alte lucrări.

În România un prim semnal de alarmă îl face Virgil Gheorghe în *Efectele televiziunii asupra minții umane* (și despre creșterea copiilor în lumea de azi, 2005)²⁰, în care prezintă o analiză temeinică a fenomenului, o sinteză referitoare la influența mediului modern de comunicare asupra minții umane. Cercetătorul român pune în discuție doar problemele care creează expunerea îndelungată la mediul audio-video, fără a ține seama de natura programelor TV. Demersul său științific despre efectele TV asupra minții umane, prin prisma transformărilor ce au loc în creier, se bazează pe experimentele și rezultatele medicilor neurologi din diverse țări (Dr. Erich Peper, Universitatea San Francisco), care au demonstrat apariția unor anomalii neurologice în timpul vizionării emisiunilor TV și anume, o inhibare a activității emisferei stânga a creierului, care și reduce extrem de mult activitatea. În timpul vizionării TV activitatea corticală este complet modificată: Herbert Krugman, cercetător din domeniul neuropsihologiei, ajunge la concluzia că „răspunsul electric al creierului este în mod evident dependent de mediu, și nu de conținut”.²¹ Răspunsul la TV este foarte diferit de cel de la materialul tipărit. Activitatea creierului încetinește până când undele alfa și teta devin preponderente. Aceasta înseamnă că în timp ce copiii privesc TV ei nu reacționează, nu se orientează, nu se concentrează, se află într-o stare pe care autorul o numește *în afara spațiului*.²²

O premieră în România este studiul media *Reprezentarea violenței televizuale și protecția copilului* (2010), coordonat de prof. dr. Ioan Drăgan, directorul Centrului de Studii Media și Noi Tehnologii de Comunicare al Universității din București, cu sprijinul UNICEF România. *Proiectul analizează (timp de o săptămână: 5-11 ianuarie 2009, pe șase genuri și categorii de programe/emisiuni), prin metode cantitative și calitative, conținuturile violente din programele a 11 canale TV – dintre care trei pentru copii. Analiza celor trei canale pentru copii: Cartoon Network, Jetix și Minimax a demonstrat că cel mai violent canal, din punct de vedere al frecvenței pure, este Jetix-ul cu 852 de acte de violență, urmat de Cartoon Network (815 acte) și de Minimax cu 338 de acte. (...) În ceea ce privește frecvența medie a violenței per unitate de timp (oră), Jetix-ul este cel mai violent canal (37 de scene pe oră de emisie), urmat de Cartoon Network, cu 31 de acte, și de Minimax cu 20 de acte de violență pe oră. (...) Din punc-*

mul de vedere al tipurilor de violență televizuală, la nivelul tuturor canalelor; cea mai mare cantitate de violență este de tip fizic, 52% dintre acte, fiind de acest tip, urmată de violența verbală, cu 29% dintre acte, de cea psihologică, 13%, cea economică (4%) și socială (2%) etc²³. Rezultatele acestor investigații nu pot fi neglijate, căci posturile puse în discuție – Jetix, Cartoon Notwerk, Minimax – sunt accesibile și spectatorului din Republica Moldova.

Problemele televiziunii și efectele ei asupra tineretului, inclusiv problema agresivității și violenței din partea ecranului în ultimul timp au devenit actuale și pentru Republica Moldova. Dar, spre deosebire de marile state dezvoltate, unde acest domeniu este demult în atenția sociologilor, psihologilor, pedagogilor, culturologilor etc., în țara noastră el a rămas în umbră. Posibil, totala indiferență față de formarea spirituală a copiilor și adolescenților sub influența mediilor electronice rezidă în conceptul fals al libertății și independenței naționale. Or, în avalanșa de liberalizare a peței și înțetirea concurenței în spațiul audiovizual toate pârgھیile de susținere a unor mesaje valorice, inclusiv cele instructiv-cognitive au fost lichidate, nefiind înlocuite cu alte concepte ideatice, care ar supraveghea valorile promovate de TV.

Referințe bibliografice

¹ Тоффлер, Элвин. *Третья волна*. Москва, Фирма Издательство АСТ, 1999.

² Ibidem.

³ Sartori, Giovanni. *Номо виденс: Imbecilizarea prin televiziune și post-gândirea*. București, Humanitas, 2006, p. 26.

⁴ Сапунов, Б.М.. *Культурология телевидения. Основы истории мировой и российской культуры*. Москва: Айыына, 2001, p.47. (Сапунов Б.М. *Телевидение и культура*. Москва, 1988).

⁵ Сапунов, Б.М., p. 59.

⁶ Лемиш, Дафна. *Жертвы экрана. Влияние телевидения на развитие детей*. Перевод с английского С.Д. Тереховой. Москва, Поколение, 2007.

⁷ Idem, p.18.

⁸ *Children and Violence* / edited by Davis Reiss, New York: Guilford Press, 1993; *Children and Violence: report of the Gulbenkian Foundation commission*, 1995; *News on Children and Violence on the Screen*, 1997-1999, vol.1-3. etc.

⁹ Федоров, А. В. *Права ребенка и проблема насилия на российском экране*. Таганрог, Кучма, 2004.

¹⁰ Atunci cat NBC a cumpărat filmul *Nașul* (The Godfather), însuși regizorul Francis Ford Coppola a fost invitat pentru a elimina cele mai dure scene, încât filmul s-a scurtat cu 30 de minute.

¹¹ Fiske, John, Hartley, John. *Semnele televiziunii*. Iași, Institutul European, 2002, p. 32.

¹² Cernat, Manuela. *Filmul și armele*. București,

Abia spre sfârșitul primului deceniu al secolului al XXI-lea, și în Republica Moldova a început să se atragă atenția asupra unor aspecte ale problemelor ce țin de efectele televiziunii asupra copilului, în general, și ale fenomenului violenței televizuale, în special. Deși abordat încă destul de modest și cu multă precauție, totuși, se inițiază cercetări în domeniu din perspectiva psihologiei, medicinei, sociologiei etc. Cu regret, studiile sunt fragmentare, nefiind popularizate de mass-media care se află la polul opus, cointerată de a transmite cat mai multă producție ieftină și de o calitate proastă, neglijând orice atenționări din partea criticii de specialitate.

Scopul studiului nostru este de a scoate în evidență tendințele actuale în cercetarea problemelor televiziunii: de la politica de manipulare a individului în albia unor pseudovalori până la formarea unor noi identități bazate pe concepte și modele străine de viață. Situația creată în societatea noastră este departe de a se ocupa de problemele instruirii culturale și formării unei atmosfere sănătoase, în vederea purificării fondului artistico-estetic de impediamentele care s-au infiltrat în mediu dintr-un spațiu străin, cu modele de viață departe de spiritul și psihologia autohtonă.

Editura Meridiane, 1983, p. 12.

¹³ Idem, p. 308.

¹⁴ *Дети и насилие на экране: российский социологический проект*, 1999, p. 74: *Взгляд социолога*.

¹⁵ Тарасов, К.А. *Насилие в зеркале аудиовизуальной культуры*. Москва, Белый берег, 2005.

¹⁶ Тарасов, К.А. *Op. cit.*, p. 8.

¹⁷ Тарасов, К.А. *Op. cit.*, p. 9.

¹⁸ Федоров, Александр: *Права ребенка и проблемы насилия на российском экране*. Москва, 2004, p. 37.

¹⁹ Пацлаф, Райнер. *Застывший взгляд. Физиологическое воздействие телевидения на развитие детей*. Перевод с немецкого В. Бакусева. Москва, Evidentis, 2002.

²⁰ Gheorghe, Virgil. *Efectele televiziunii asupra minții umane* (și despre creșterea copiilor în lumea de azi). București, 2005.

²¹ Gheorghe, Virgil, *Op. cit.*, p. 21.

²² Ibidem, 23.

²³ Datele au fost preluate din Rezumatul studiului *Reprezentarea violenței televizuale și protecția copilului*, plasat pe site-ul UNICEF România: <http://www.unicef.ro/publicatii/general/reprezentarea-violentei-televizuale-si-protectia-copilului.html>.

Textul scenariului în contextul filmului (Repere metodologice pentru o eventuală istorie a dramaturgiei filmului de ficțiune)

Summary

TEXT of script in the CONTEXT of film (Guidelines for a possible history of drama feature film)

The author of a history of the feature film script must answer an essential question:

What is the object of study of the investigation: literary scripts in their pre-production form, or the scripts on which the final versions of produced films are based on? Despite (and thanks to) the fact that the authors of the cinematic text concept and film specialist who study the cinematic language overlook the organizational and narrative contribution of the script to the development of the cinematic discourse, the history of the feature film script in Moldova would need to be based on the following benchmarks:

- Historical, social, ideological and aesthetic factors, which influenced the development of the feature film in Moldova;
- The circumstances in which the contingent of script writers who collaborated with “Moldova-film” studio was formed;
- The correlation between topics, characters and conflicts from films and problems faced by society at various stages of development;
- The aesthetic test vis-a-vis history (the reevaluation of achievements in the national cinematography in a new historic and aesthetic context).

Keywords: scenario of fiction, film language, cinetext, creolizat text, narrative levels, verbal and nonverbal, structural features of the film’s setting dimensions, temporal and spatial coordinates of the subject, addressing textocentristă scenocentristă dramatic text, cinematic context and non-film script.

Abordarea scenariului de ficțiune dintr-o perspectivă istorică necesită să fie precedată de câteva precizări de ordin metodologic. Autorul unei astfel de investigații este dator, în primul rând, să răspundă la o întrebare de principiu: care este obiectul de studiu al respectivei abordări? Întrebarea nu este nici atât de naivă, nici atât de absurdă, cum pare la prima vedere.

Pentru filmologi, obiectul de studiu este filmul, iar textul literar urmează să fie perceput și abordat doar în calitate de element subordonat conceptului general și integrat iremediabil în structura operei cinematografice. De regulă, „meritele” scenariului sunt atribuite filmului, iar critica semnalează doar stângăciile dramatice stridente, care, evident, sunt puse pe seama scenaristului. Nici criticii literari nu manifestă interes pentru suportul literar-dramatic al filmelor, ei considerând, probabil, că e mai prejos de demnitatea lor să coboare de pe olimpul estetic pentru a analiza scenariile, deoarece, în opinia lor, acestea nu întrunesc calitățile unei literaturi „veritabile”.

Dacă ne-am conforma doleanțelor dramatur-

gilor, ar trebui să examinăm scenariile literare, adică textele dramatice în varianta lor prefilmică (înainte de lansarea în producție), deoarece anume la această etapă scenariul exprimă plener personalitatea creatoare a autorului, el fiind pe deplin responsabil de valoarea textului sub toate aspectele lui profesionale și artistice. Dacă însă am ține seama de sugestiile regizorilor, ar trebui să analizăm scenariile depistate din variantele finale ale filmelor, deoarece investigația noastră ar fi concepută ca parte integrantă a istoriei cinematografiei (nu a literaturii) și deci, am putea aborda scenariile doar în calitatea lor de componente ale unor opere cinematografice finalizate.

Așadar, scenariștii vor își vor argumenta opinia prin suficiente exemple care vor demonstra că textele lor dramatice au fost „mutilate”, „schimonosite”, „denaturate”, „cenzurate” etc., iar regizorii își vor justifica intervențiile în textele scenariilor prin necesitatea de a le vizualiza, de a transpune „literatura” într-un limbaj cinematografic. Scenariștii vor susține că un scenariu „bine construit” nu poate fi compromis, și, prin calitatea lui, asigurat

un nivel satisfăcător al viitorului film, fie regizorul și unul mediocru, iar regizorii, la rândul lor, vor afirma că textul scenariului este doar un pretext pentru viitorul film și că succesul lui depinde în exclusivitate de regie. Practica cinematografică abundă de exemple care le dau dreptate atât scenariștilor, cât și regizorilor, dar, în virtutea misiunii pe care ne-am asuma-o, ar trebui să renunțăm la rolul de „arbitru” al acestei eventuale polemici și să ne conducem de principiul *finis coronat opus*, cu alte cuvinte să reconstituim cu fidelitate traseul istoric al evoluției dramaturgiei de ficțiune în Moldova, evidențiind atât operele cinematografice în care scenariile au avut o contribuție complementară, cât și filmele în care acestea au avut un rol decisiv (fie că a fost un succes sau un eșec). Și într-un caz, și în altul scenariile și-au încheiat existența autonomă în ziua în care directorul studioului a semnat ordinul de lansare în producție. Dacă l-am parafraza pe Stanislavski, am putea spune că scenariile au murit în filme. Rămâne de văzut dacă în urma acestui „sacrificiu” s-au născut opere cinematografice de certă valoare artistică sau dacă renunțarea benevolă la propria identitate (literar-dramatică) a fost inutilă, iar rezultatul i-a dezamăgit atât pe autorii filmului, cât și pe spectatorii lui.

Este tentantă metafora sugerată de Stanislavski, dar oricât de expresivă ar fi, ea ne întinde o cursă, din care un cercetător al istoriei dramaturgiei cinematografice nu are scăpare, fiindcă decesul scenariului este fatal pentru un filmolog - „moare” și obiectul lui de studiu. Iată de ce este necesar să ne lăsăm o porțiță de retragere spre un alt mod de abordare, mai puțin categoric, mai puțin metaforic, dar mai productiv. Spre norocul nostru, la o analiză mai atentă vom observa că în urma transformării scenariului în film „moare” doar un element al acestuia – remarca (partea descriptivă)-, care, odată vizualizată, încetează să mai fie text și devine decor, mizanscenă, caracteristică a personajului, element al coloanei sonore etc. Încetează să mai fie text și dialogul, dar transformarea lui nu este atât de radicală și univocă – replicile, fiind sonorizate (roștite de actori), își mențin integritatea, semnificația și funcțiile dramatice. Supraviețuirea dialogului este confirmată și de părtașii conceptului de cinetext. Dacă am încerca să aducem la un numitor comun numeroasele definiții ale acestei noțiuni, am obține următorul rezultat: cinetextul este o comunicare compusă din semne verbale (lingvistice) și non-verbale (iconice), exprimată prin intermediul unor coduri cinematografice de către un colectiv funcțional diferențiat, pentru a fi reprodusă pe ecran și recepționată audiovizual de spectatori.

În definiția de mai sus semnele verbale ar urma să reprezinte dialogurile, iar cele nonverbale se referă la imagine și reprezintă, conform lui Andre Ba-

zin, „plastica imaginii și resursele montajului (ceea ce nu este altceva decât organizarea imaginilor în timp)”¹. Același A. Bazin precizează că „prin plastică trebuie înțeles stilul decorului, al machiajului și, într-o anumită măsură, chiar și al jocului actoricesc, la care se adaugă, bineînțeles, eclerajul și cadrulajul care desăvârșesc compoziția”².

Am mai putea „extrage” din această ecuație a cinetextului și personalitatea dramaturgului, care s-a ascuns în „colectivul funcțional diferențiat”, dar rezultatul nu va fi relevant pentru investigația noastră, deoarece filmul, deși este un act comunicativ și „textul” lui este elaborat de mai mulți autori, adresatul este totuși doar unul și nici un coautor al operei cinematografice nu comunică în mod separat cu destinatarul. În cazul dat, ne-ar interesa nu atât destinele autorilor, cât rezultatele creației lor, adică componentele cinetextului, iar ele, precum am văzut, sunt împărțite implacabil în două categorii: semne verbale (lingvistice) și nonverbale (iconice).

Rămâne de văzut dacă definiția cinetextului i-ar satisface pe regizori și pe membrii echipei de creație, responsabili de „semnele iconice” ale operei cinematografice, dar putem afirma cu certitudine că dramaturgii și filmologii specializați în dramaturgia filmului de ficțiune se vor arăta nedumeriți de faptul că doar *dialogului* i se recunoaște dreptul la viză de reședință în varianta finală a filmului. Dar ce s-a întâmplat cu celelalte componente ale scenariului? Unde au dispărut situațiile dramatice, conflictele, caracterele, unde a dispărut subiectul - suportul narativ al filmului? Precum vedem, scenaristul unui film de ficțiune ar avea suficiente motive să fie nu numai nedumerit, ci chiar revoltat de o asemenea apreciere a muncii și creației lui.

Și mai nedreptățit s-ar simți scenaristul unui muzical. Facem această afirmație luându-l drept părtaș pe celebrul lingvist Roman Jakobson care precizează că printre cele mai complexe texte policonice (noțiune la care vom reveni) sunt muzicalurile, îndeosebi cele cinematografice, „reprezentări sincretice, care încorporează un șir întreg de mijloace semantice auditive și vizuale”³. Complexitatea muzicalului este determinată de interacțiunea a trei niveluri narrative: dramaturgia, muzica și coregrafia, toate trei generate de conceptul structural-discursiv elaborat de scenarist. Dar componenta narativă rămâne în afara atenției promotorilor noțiunii de cinetext.

Să nu uităm că chiar și după ce D.W. Griffith a descoperit (și a aplicat în practică) prim-planul și montajul paralel, după ce s-a produs „efectul Kuleșov”, după exploziile revoluționare generate de „Potiomkin” și „montajul atracțiilor” ale titanului Eisenstein, filmul a continuat să fie o formă de relatare a unor istorii prin intermediul imaginilor.

Ulterior, limbajul filmic a evoluat, s-a diversificat, dar nu vom greși dacă vom afirma că și după un secol de cinematografie filmul a rămas (și a devenit), în primul rând, o narațiune. Chiar vom risca să presupunem că filmul ori va rămâne o narațiune ori va înceta să mai existe. Și asta în virtutea faptului că este o artă temporală. Deși cinetextul reprezintă o sinteză a două tendințe narative - vizuală și verbală, sincretismul artei cinematografice nu garantează „drepturi egale” tuturor componentelor pe care le întrunește, ci favorizează doar sursele care asigură dinamică și spectaculozitatea discursului audiovizual. Atât elementele statice, cât și elementele dinamice ale imaginii (inclusiv cele animate de montaj sau de mișcarea camerei) capătă semnificație și valoare artistică doar în funcție de randamentul participării lor la desfășurarea captivantă a unei narațiuni, pe care o fac mai expresivă și mai emoționantă, dar raportul este unul de subordonare: imaginea fotografică în serviciul narațiunii. Observați: nu afirmăm că imaginea ar fi în serviciul scenariului sau că regia ar fi subordonată dramaturgiei, ci semnalăm doar o relație conexă a imaginii în raport cu narațiunea, indiferent dacă narațiunea este concepută de scenarist, regizor sau (în anumite cazuri) de producător.

De ce totuși conceptul de cinetext a neglijat componentele nonverbale și noniconice ale discursului audiovizual? Cu alte cuvinte, de ce s-a limitat doar la examinarea elementelor vizibile și „auzibile”, fără a lua în „calcul” și componentele invizibile ale filmului. Fără a ne lansa într-o analiză a cauzelor care au determinat o astfel de abordare, vom stăruii asupra faptului că preocuparea exagerată pentru segmentarea și descompunerea filmului în elemente atomizate a fost în detrimentul întregului. Filmul a fost divizat în episoade, cadre, fotograme... Ulterior cercetătorii au ajuns să opereze cu *moneme, cineme, videme, cademe, edeme, iconeme*... Nu încercăm să descifrăm respectivele noțiuni, deoarece nu sunt relevante pentru investigația noastră. Vom menționa doar că această tendință își are începutul în epoca filmului mut. Anume atunci s-au constituit principiile de bază ale poeziei cinematografice și a fost identificată unitatea primară (indivizibilă) a limbajului cinematografic – CADRUL (secvență dintr-un film cuprinzând o succesiune continuă de imagini, înregistrate fără oprirea aparatului de filmat). Noțiunea de cadru i-a servit cu fidelitate pe cercetători atâta timp cât filmul a reprezentat o construcție „orizontală”, formată, practic, dintr-un singur strat semantic – imaginea, dar odată cu apariția filmului sonor și-au revendicat dreptul de a fi luate

în calcul și raporturile verticale, deoarece construcția filmului a integrat treptat alte câteva straturi semantice: muzica, zgomotele și, nu în ultimul rând, vorbirea personajelor. Astfel, monopolul semantic și expresiv al cadrului-imagine a fost subminat de elemente intruse. Poetica cinematografică constituită în epoca filmului mut s-a dovedit a fi inadecvată noilor realități estetice.

Această neregulă a fost semnalată de cercetătorii care au preluat ștafeta de la autorii conceptului de cinetext, pentru a-l aprofunda și a-i preciza frontierele. Astfel, au fost propuși termeni noi pentru a desemna produsul final al creației cinematografice – „text filmic”, „mediatext” și chiar „text creolizat”, o noțiune cu conotații metaforice, care, suntem siguri, ulterior va îmbrăca o expresie mai riguroasă din punct de vedere științific, dar deocamdată ne oferă o definiție suficient de realistă a operei audiovizuale. Această noțiune a apărut datorită interesului tot mai activ pentru studiile consacrate lingvisticii textelor videoverbale, multicodale, polifonice și polisemantice. Așadar, „Textul creolizat este constituit din elemente verbale și nonverbale, întrunite organic într-o formațiune vizuală, structurală, semantică și funcțională, în scopul exercitării unei influențe complexe asupra adresatului”⁴. Au fost alcătuite și scheme, diagrame și alte elemente grafice care să ilustreze fenomenul respectiv.

Definiția de mai sus, spre deosebire de tabelul alăturat, reabilitează dramaturgia și repune în drepturi legitime misiunea organizatorică și responsabilitatea narativă a scenariului, acestea fiind „ascunse” în caracteristicile *structurale și funcționale* ale filmului. Chiar și în cazurile în care unii regizori sunt coautorii (autorii) scenariului sau își pot permite luxul de a-l alege în funcție de predilecțiile lor „iconice”, textul dramatic oricum precede și determină actul creativ-regizoral. Din păcate, mulți regizori consideră că scenariul este doar un pretext pentru filmele pe care le realizează, ei acceptând doar semnificația cuvântului „pretext” pe care o oferă dicționarul explicativ școlar: un „motiv (neîntemeiat sau neadevărat) invocat ca justificare a unei acțiuni sau pentru a escamota un motiv real”. Însă în contextul unui proiect cinematografic, noțiunea de PREtext își revendică, pe bună dreptate, o altă interpretare, cu o semnificație diferită și o importanță decisivă, aceasta fiind determinată de elementul de compunere „pre” cu sensul „înainte”, „anterior”. Această interpretare presupune nu doar niște raporturi temporale, calificând scenariul drept un text care a existat anterior filmului și a precedat demararea procesului de producere a operei

Informație	Vizuală	Auditivă
Verbală	Titre, inscripții statice/dinamice	Vorbirea personajelor
Nonverbală	Imagini statice/dinamice	Pista muzical-sonoră

cinematografice. Sunt mult mai relevante relațiile cauzale, scenariul fiind nu numai preexistent, ci și predeterminant în raport cu filmul.

Iată doar câteva tipuri de construcții dramatice care pot schimba radical conceptul și limbajul unui film: final închis sau deschis? conflict interior sau exterior? unul sau câțiva protagoniști? protagonist activ sau pasiv? timp linear sau nonlinear? narațiune bazată pe cauzalitate sau pe coincidențe? realitate constantă sau variabilă? Precum vedem, aceste repere ale scenariului nu vizează nemijlocit dialogul, dar ele determină în mod hotărâtor atât configurația componentelor cinetextului, cât și valențele estetice ale operei cinematografice.

Conform lui Robert McKee, limbajul plastic al filmului este determinat și de cele patru dimensiuni ale Setting-ului – *perioada, durata, locația și nivelul conflictului*.⁵ Vom insista, mai ales, asupra a două componente. Prima dimensiune (temporală) stabilește perioada istorică în care se desfășoară acțiunea (trecut, prezent sau viitor) și îl determină pe pictorul scenograf să reconstituie cadrul material al epocii (arhitectură, recuzită, armament, mijloace de locomotie etc.) sau să inventeze o realitate inexistentă (în cazul unui film de anticipație). Costumele, recuzita, coloana sonoră vor fi și ele concepute în parametrii istorici descriși de scenarist. Cea de a doua dimensiune a setting-ului este locația (unde se filmează filmul), care reprezintă „dimensiunea fizică a istoriei” și „geografia narațiunii”.

Pentru a demonstra gradul de determinare la care este expus filmul, în funcție de locațiile alese de scenarist, ne vom referi doar la câteva exemple. Acțiunea filmului *12 oameni înfuriați* (12 Angry Men),⁶ realizat de Sidney Lumet după scenariul lui Reginald Rose, se desfășoară într-o singură locație (cu excepția scenei finale) – o cameră a juraților, unde aceștia dezbate o crimă de gradul unu. Un interior cazon și auster, doisprezece bărbați (și nici o actriță!) care vorbesc timp de o oră și 36 de minute, nici o împușcătură, nici un cadavru... Mai mult decât atât, după prima jumătate de oră finalul deja poate fi ghicit, dar diversitatea caracterelor, răsturnările de situații și motivațiile psihologice sunt gestionate de autor cu atâta ingeniozitate și dexteritate încât spectatorul este implicat într-un act empatic de o profunzime mai rar întâlnită. Este salutabilă și perspicacitatea debutantului Sidney Lumet care a intuit potențialul spectacular ascuns al textului dramatic conceput de Reginald Rose și a găsit mijloace de expresie adecvate pentru a-l pune în valoare.

Și acțiunea filmului muzical *Balul* de Ettore Scola are loc într-o singură încăpere (o sală de dans), ceea ce nu-l împiedică să devină o capodoperă absolută, care reușește să comprime în 107 minute jumătate de secol din istoria Franței. În timp ce filmul lui Lumet abundă în dialoguri, deoarece

scenariul a fost scris în baza unei piese televizate, în filmul lui Scola dialogurile lipsesc cu desăvârșire. *Balul* e un film în care istoria este... dansată, un film care a avut la bază nu un scenariu, ci un spectacol muzical montat de Jean-Claude Penchenat în „Théâtre du Campagnol”, dar, cu toate acestea, nici lipsa dialogurilor, nici lipsa scenariului nu ne-ar îndreptăți să afirmăm că în „cinetextul” lui lipsește... dramaturgia.

Drept locații pentru alte două filme *Duel de autostradă* (Duel)⁸ de Steven Spielberg și *Cursa infernală* (Speed)⁹ de Jan de Bont servesc niște... mijloace de transport. În primul asistăm la un duel pe autostradă (un camion de mare tonaj terorizează un autoturism), care capătă dimensiunile unei megametafore, iar acțiunea celui de al doilea începe într-un ascensor, continuă în salonul unui autobuz și sfârșește într-un vagon de metro. În filmul *Inner-space* realizat de Joe Dante după scenariul semnat de Chip Proser și Jeffrey Boam, locația este și mai neașteptată. Eroul central, după ce este miniaturizat, împreună cu capsula în care se află, până la dimensiunile unei molecule, este constrâns de autori să săvârșească un voiaj plin de peripeții prin... organismul personajului interpretat de Dennis Quaid.

Precum observăm, coordonatele temporale și spațiale ale istoriei vizează și determină în mod direct plastica imaginii, ritmul narațiunii și mediul în care acționează personajele, iar în consecință diversifică și aprofundează parametrii discursului unei opere cinematografice. Nu vom absolutiza rolul scenariului. Ba mai mult, apreciind contribuția celorlalți membri ai echipei de creație, vom semnală că adeseori destinul filmului este determinat și de circumstanțe non estetice, care se manifestă atât la etapa elaborării scenariului cât și în perioada de producție a filmului propriu-zis. Presupunem că cercetătorii preocupați de misterele textelor „video-verbale, multicodale, polifonice și polisemantice” vor propune și o tipologie a factorilor extraestetici, care, prin contribuția lor constructivă sau distructivă, participă la definitivarea filmului de ficțiune.

În ceea ce ne privește, dacă ne referim la exemplele de mai sus (șirul cărora ar putea fi prelungit), suntem tentați să ne lăsăm ademeniți de concluzia că arta cinematografică este atât de diversă prin manifestările, stilurile, școlile care s-au perindat timp de un secol, încât o definiție universală a cinetextului, una general acceptată și valabilă pentru tot spectrul producției cinematografice este nu numai imposibilă, dar și inutilă, deoarece ar fi inaplicabilă atâta timp cât nu satisface toate „cazurile particulare”.

Raporturile dintre componenta dramaturgică și celelalte elemente constitutive diferă de la un film la altul, „cota de participare” a scenariului la configurarea discursului final al filmului are un caracter

flotant și, în acest context, ar fi necesară o tipologizare a filmelor în funcție de conlucrarea și ierarhia elementelor structurale ale operei cinematografice. Ne-ar putea servi drept „sursă de inspirație” cercetările din zona artelor sincretice învecinate. Dacă am arunca o privire „peste gard”, am vedea că teatrul, spre exemplu, se confruntă cu probleme similare.

După ce hegemonia textului literar a fost zdruncinată, iar apoi strâmtorată și limitată de teatrul postmodernist, piesa de teatru și-a pierdut funcția centrală, ajungând a fi una din componentele „de rând” ale spectacolului de teatru. Pe de o parte, s-a produs interferența dintre teatru, performans, artele plastice, dans, muzică, film, video, tv și media. Pe de altă parte, regizorii de teatru, în căutarea unor noi mijloace de expresie, au fost atrași tot mai mult de simultaneitate, parataxă, muzicalizare, corporalizare, dramaturgie vizuală, pentru a renunța, treptat, la formele antropocentrice și a se detașa de modelul narativ în favoarea celui deliberativ. Spectacologia contemporană a reacționat operativ și a dezbătut pe larg această problemă. În consecință, s-au format trei tabere și s-au conturat trei viziuni asupra textului dramatic, dintre care primele două sunt diametral opuse (viziunea *textocentristă* a semiologilor și viziunea *scenocentristă* a esteticianului Hans-Thies Lemann, autorul cărții *Teatrul postdramatic*, 1999), iar a treia viziune își asumă o misiune conciliantă și e susținută de Patrice Pavis.

Precum vedem, în mediul teatral modalitățile de abordare a problemei textului dramatic și a raporturilor acestuia cu celelalte elemente ale actului spectral sunt mult mai evoluate. Putem presupune că și filmologia își va diversifica instrumentarul analitic și va reconsidera locul și rolul textului dramatic în contextul filmului. Dar până atunci ne tot dă ghes o întrebare: este oare necesară o istorie a scenariului? Nu ar fi oare suficientă o istorie a filmului de ficțiune, care ar îngloba contribuția tuturor elementelor limbajului filmic la istoria artei cinematografice din Moldova, inclusiv a textelor literar-dramatice în baza cărora au fost realizate respectivele filme? Această soluție nu ar fi lipsită de sens, deoarece istoria filmului este de neconceput în afara istoriei dramaturgiei. Nu am risca să afirmăm că teoria și istoria filmului parazitează pe seama scenariilor ce stau la baza filmelor, dar nu am greși prea mult dacă am susține că aceste două discipline, în mare parte, „joacă pe terenul” dramaturgiei. Nu este un reproș, ci o constatare firească, deoarece reproducerea subiectelor, depistarea tematicii și mesajului operelor analizate reprezintă nu doar unica posibilitate de a identifica un film și de a-l deosebi de altele, ci și o modalitate inevitabilă de a stabili raporturile referențiale ale operei cinematografice cu mediul social-istoric pe care îl vizează sau în care a fost creată.

Nu ar fi de neglijat nici opinia unor eventuali oponenți care ne-ar aminti că atât în spațiul românofon, cât și în cel rusofon deocamdată nu există o istorie a scenaristicii și nici nu i se resimte lipsa (de altfel, nici în alte țări nu a fost remarcată apariția unor astfel de studii).

S-ar părea că ar trebui să le dăm dreptate oponenților noștri și poate chiar să renunțăm la ideea de a scrie acest articol. Cu bună dreptate, ce rost ar avea să ne căznim cu niște repere metodologice ale unei istorii, de care nu este nevoie și, deci, nu va fi scrisă niciodată. Ne-am conforma acestor sugestii, dar nu ne permite... istoria filmului. Mai bine zis, a cinematografiei. Evident, ne referim la cinematografia din Moldova, care, în virtutea unor circumstanțe de ordin cultural-istoric, și-a configurat o geneză și o istorie cu un caracter specific. Vorba e că cinematografia națională moldovenească s-a născut datorită contribuției oamenilor scrisului și nu este pentru nimeni un secret că cei mai de vază cineaști moldoveni au fost și au rămas ... scriitorii. ”Ei au adus în film tematică, personaje, colorit, mentalitate, simțire, viziune. Scriitorii i-au dat filmului identitate națională și estetică, au transformat jucăria tehnică în factor cultural. Toate filmele care au făcut istorie în cinematografia Moldovei (atât cele de ficțiune, cât și cele documentare) au în generic cel puțin numele unui scriitor: Ion Druță (*Ultima lună de toamnă și A iubi*), Emil Loteanu (*Poienile roșii și Lăutarii*), Vlad Ioviță și Gheorghe Vodă (*Se caută un paznic*), Valeriu Găgiu (*Omul merge după soare și Gustul pâinii*), Aureliu Busuioc (*Singur în fața dragostei*), Iacob Burghiu (*Colinda*), Serafim Saca (*Fântâna și Piatră-piatră*). Au mai colaborat cu studioul ”Moldova-film” Vasile Vasilache, Gheorghe Malarciuc, George Meniuc, Constantin Condrea, Andrei Strâmbeanu, Andrei Burac, Spiridon Vangheli, Vladimir Beșleagă și alții, cu o contribuție mai modestă, dar nu mai puțin importantă.”¹⁰

Iată de ce ne vedem nevoiți „să spulberăm mitul, conform căruia istoria cinematografiei moldovenești a început odată cu fondarea studioului „Moldova-film”. Am fi de acord, dacă nu ar exista un „dar”... Cu patru ani înainte de primul film realizat la ”Moldova-film” (1958, *Când omul nu-i la locul lui*), la studioul „Dovjenko” din Kiev, celebrul regizor Serghei Parajanov debutează cu filmul *Andrieș*, după poemul omonim al lui Em. Bucov. Iar cu un secol și ceva mai devreme (1844) este publicată pentru întâia oară în revista „Propășirea” *Istoria unui galben și a unei pale*, după care, în 1983, Valeriu Găgiu va realiza un film cu același titlu. Deși V. Alecsandri nu a trecut niciodată pragul studioului „Moldova-film”, el poate fi considerat unul din primii noștri cineaști. Datorită filmului *Se caută un paznic*, a devenit cineaș și Ion Creangă, autorul poveștii *Ivan Turbincă*, care a fost adaptată pentru ecran de Vlad Ioviță”. Iată de ce

avem temeiul să afirmăm că din punctul de vedere al unei eventuale istorii a scenariului de ficțiune, cinematografia moldovenească a început cu mult înainte de apariția studioului „Moldova-film” și chiar înainte de 1885, când frații Lumière și-au brevetat „aparatură servind la obținerea și vizionarea probelor cronofotografice”.¹¹

Unii au fost tentați de onorarii mai mari decât ofereau editurile, pentru alții filmul a fost o provocare creatoare, pentru ceilalți o ambiție de a demonstra, vorba lui Loteanu, că „moldovenii sunt o națiune cinematografică”, dar oricare ar fi fost mobilul care i-a determinat pe scriitori să intre în curtea de pe strada Micurin 26, implicarea lor în procesul cinematografic a fost (și ar fi trebuit să fie) un lucru firesc, deoarece în caz contrar, Moldova ar fi avut studio, ar fi avut filme, dar nu ar fi avut cinematografie.

Pentru a demonstra logica și iminența celor întâmplate în Moldova, ne vom permite să demonstrăm că fenomene similare s-au produs și în alte țări, chiar și în Statele Unite. Ne-o confirmă remarcabilul regizor, scenarist și producător american Elia Cazan. Referindu-se la pericolul care s-a abătut asupra teatrului în urma invaziei filmului, el scrie: „Teatrul trebuia să devină mai bun ori să dispară”. A supraviețuit datorită unei noi dramaturgii, a renăscut deoarece, precum afirmă E.Cazan, teatrul „a acceptat experimentele lui Eugene O’Neil, subiectele sale fără precedent, pasiunea și forța sa”¹². Ulterior, în situația teatrului a ajuns și filmul, strămtorat, la rândul lui, de invazia televiziunii. „Acum noi, cineăștii, trebuie să devenim mai buni ori să dispărem”, scrie E.Kazan în 1957. Și tot el recunoaște: „S-a încercat până în prezent absolut totul (ecranul de format mare, tridimensionalitatea, stereofonia și alte invenții tehnice – n.n. M.P.), cu o singură excepție: subiecte tridimensionale, povestiri noi și mai bune”¹³.

Iar „povestirile noi” aduc în film personaje noi, conflicte noi, probleme noi și, în consecință, stabilesc noi raporturi referențiale cu realitatea pe care o abordează. Aname „povestirile noi” trebuie să fie în atenția unei istorii a dramaturgiei filmului de ficțiune. „Într-un film, oricare i-ar fi intenția (să descrie, să distreze, să critice, să denunțe, să militeze), societatea nu este de-a dreptul arătată, este pusă în scenă. Cu alte cuvinte, filmul operează alegeri, organizează elemente între ele, decupează în real și în imaginar, construiește o lume posibilă care întretine cu lumea reală relații complexe: el poate să-i fie în parte reflexul, dar poate să-i fie și refuzul (ocultând aspecte importante din lumea reală, idealizând, amplificând anumite defecte, propunând o „contra-lume” etc.). Reflex sau refuz, filmul constituie un punct de vedere asupra unui aspect al lumii contemporane. El structurează reprezentarea soci-

etății în spectacol, în dramă (în sensul general al termenului) și această structurare este cea care face obiectul grijilor analistului”.¹⁴

O astfel de abordare a scenariului depășește cadrul strict al limbajului cinematografic, dar anume acesta ar fi unul din obiectivele majore ale unei eventuale istorii a scenariului de ficțiune – să analizeze filmul în contextul social-istoric și cultural în care a fost creat, să identifice conexiunile (și sursele) care l-au alimentat și care... s-au alimentat și se mai alimentează din filmul devenit parte componentă a istoriei. În felul acesta, vor fi semnalate și argumentate (sau contestate) circumstanțele care au configurat limbajul pur cinematografic al filmului.

Pentru a detalia (sau pentru a tipologiza) aceste corelații, istoricul ar putea să se bazeze pe următoarele repere:

- sistemele de roluri ficționale și sociale (raporturile dintre ele – M.P.)

- tipurile de lupte sau de sfidări descrise în scenariu, rolurile sau grupurile sociale implicate în aceste acțiuni - felul în care apar: organizarea socială, ierarhiile, raporturile sociale;

- felul pozitiv sau negativ-selectiv de a percepe și de a lăsa percepute locuri, fapte, evenimente, tipuri sociale, relații;

- maniera de a concepe timpul (individual, istoric, social);

- ceea ce se solicită din partea spectatorului: identificări, simpatie, emoție față de cutare rol sau cutare grup social sau cutare acțiune, refuz față de altele; reflecție, acțiune etc.¹⁵

Reperetele de mai sus vor fi utile, dar insuficiente, deoarece creatorii filmului moldovenesc (în special, scenariștii) s-au aflat mereu sub povara unei dileme: să organizeze haosul existenței REALE, să propună modele de interpretare ale acestei realități sau să descifreze și să ambaleză în niște istorii (narațiuni) acceptabile (și acceptate de autorități) ”haosul” ideologiei, al sugestiilor provenite din instanțele superioare, adică al unei existențe VIRTUALE (dorite de protipendada regimului autoritar).

A existat și o a treia categorie de cinești, care a încercat să împacă lupul și oaia (autoritățile și autorul), strecurând în filmele din prima categorie elemente ”dorite” de autorități, pentru a *mima loialitatea* sau intercalând în filme din a doua categorie elemente care le-ar fi permis să poată *mima autenticitatea*. Unii au făcut-o conștient, alții inconștient, dar rezultatul a fost același: degradarea morală și profesională, limitarea potențialului de investigare artistică și filme care nu au mulțumit nici autorii, nici autoritățile, nici critica de specialitate, nici spectatorul.

O istorie a scenariului de ficțiune ar trebui să mai aibă în vizor o problemă – genul, dar autorul ei nu va întâmpina prea multe dificultăți, deoarece,

spre deosebire de cinematografia occidentală (în special, cea americană), care timp de un secol de cinematografie a ajuns la o diversitate impresionantă a genurilor practicate, în cinematografia sovietică (cea din Moldova nefiind o excepție) au prevalat doar două genuri: filmul istorico-revoluționar și filmul militaro-patriotic, celelalte fiind o raritate.

De altfel, nici ”genul” nu este recunoscut drept element ”cu acte în regulă” de către promotorii conceptului de cinetext, dar autorul unei eventuale istorii a dramaturgiei filmului de ficțiune nu ar trebui să fie intimidat de faptul că teoria filmului a rămas în urma practicii cinematografice. Există suficiente repere care i-ar permite să analizeze procesul cinematografic în raport cu dramaturgia filmului și să depisteze elementele scenariului care determină în mod direct (și indirect) plastica, limbajul și discursul filmului.

În primul rând, va identifica în contextul operei cinematografice ceea ce unii cercetători numesc ”invariant”, adică elementele care în procesul de transpunere a scenariului în imagine și sunet nu sunt supuse modificărilor și rămân intacte. Aceste ”invariante” au fost identificate de mai mulți cercetători, dar cel care a dat dovadă de mai multă imparțialitate și subtilitate în analiza metamorfozelor textului dramatic în procesul de vizualizare a acestuia este André Bazin. În primul rând, ar trebui consultat articolul *Pentru un cinematograf impur (În apărarea adaptării)*. Vom reproduce câteva pasaje care se referă la ecranizări din literatura clasică, dar vizează în mod direct problema abordată de noi:

„Alexandre Dumas sau Victor Hugo au furnizat cineaștilor doar niște personaje și niște întâmplări a căror expresie literară este în mare măsură independentă”.¹⁶

„Cineastul îi cere romancierului personaje, o intrigă și, în cazul că ne aflăm pe o treaptă mai înaltă, o atmosferă ca la Simenon, sau un climat poetic ca la Pierre Véry”.¹⁷

„Ca și romanul, literatura dramatică a cedat numai cu forța cinematografului... Dacă repertoriul dramatic boulevardier, de exemplu, a fost totuși la originea unor filme rareori suportabile, aceasta se datorează faptului că regizorul și-a permis uneori cu piesa libertăți analoge aceluia pe care și le-a permis cu romanul, reținând în esență doar personajele și acțiunea” (sublinierile ne aparțin – M.P.).¹⁸

Dacă rezumăm, obținem: ”personaje”, ”intrigă”, ”întâmplări”, ”acțiune”. Anume acestea sunt ”invariantele” care, devenind componente ale filmului, asigură coerența și cauzalitatea narațiunii, fiind premisa indispensabilă a impactului emoțional asupra spectatorului. Cât privește ”atmosfera” și ”climatul poetic”, acestea, în opinia noastră, nu fac parte din categoria ”invariantelor”, ele nu sunt obligatorii și, precum menționează și André Bazin,

pot fi transpuse în limbaj cinematografic doar de regizorii care se află ”pe o treaptă mai înaltă.” S-ar mai cere menționat că despre ”atmosferă” și ”climat poetic” putem vorbi mai mult în cazul unor opere literare supuse ecranizării și mai puțin (sau deloc) în cazul scenariilor.

În cazul ecranizărilor unor opere literare de valoare am putea evidenția și efecte (atât indirecte, cât și directe) care, deși depășesc cadrul ”invariantelor”, obligă regia să-și extindă arsenalul artistic și să caute mijloace de expresie noi. Acestor ”efecte” André Bazin le acordă o atenție deosebită:

„Mult mai evoluat, adresându-se unui public relativ cult și exigent, romanul propune cinematografului personaje mai complexe și, în raportul între fond și formă, o rigoare și o subtilitate cu care ecranul este neobișnuit”.¹⁹

„...cinematograful nivelează totul. Când însă, dimpotrivă, grație unui concurs fericit de împrejurări, cineastul își poate propune să trateze cartea altfel decât un scenariu de serie, este oarecum ca și când întregul cinematograf s-ar înălța spre literatură”.²⁰

„...tocmai deosebirile de structură estetică fac și mai delicată căutarea echivalențelor; pretinzând cu atât mai multă invenție și imaginație din partea cineastului care tinde realmente spre asemănare”.²¹

„Cu cât calitățile literare ale operei sunt mai importante și mai hotărâtoare, cu atât adaptarea răstoarnă echilibrul și solicită talentul creator pentru a reconstrui conform unui echilibru nou, nu identic, dar în același timp echivalent celui vechi. A considera adaptarea romanelor drept un procedeu lenș, de la care adevăratul cinematograf, „cinematograful pur”, n-ar avea ce câștiga, este deci un contrasens critic dezmințit prin toate adaptările valoroase. Tocmai cei care se preocupă cel mai puțin de fidelitate, în numele pretinselor exigențe ale ecranului, trădează concomitent și literatura și cinematograful”.²²

Ne-am permis să reproducem aceste citate, deoarece printre filmele de valoare create la ”Moldova-film” avem și câteva ecranizări. Pe de altă parte, au existat și scenarii care le-au pretins regizorilor ”mai multă invenție și imaginație”, determinându-i să se ”înălțe spre literatură”. Considerăm că aceste ”efecte” vor constitui deliciul celui care va precede la scrierea istoriei dramaturgiei de ficțiune din Moldova.

Dacă acest modest studiu ar fi încorporat într-o istorie a dramaturgiei filmului de ficțiune din Republica Moldova și dacă am compara această istorie cu structura unui scenariu de ficțiune, am putea considera că, până la momentul actual, am parcurs expoziția, intriga și debutul conflictului. În continuare ar trebui să urmărim desfășurarea conflictului (sau cum i se mai spune - progresia

complicațiilor), culminația și deznodământul.

Din lipsă de spațiu, vom fi nevoiți să trecem peste cele mai palpabile componente (desfășurarea conflictului și culminația) și să punctăm doar deznodământul, adică două-trei concluzii.

Considerăm că o eventuală istorie a dramaturgiei filmului de ficțiune din Moldova ar trebuie să aibă, cel puțin, patru compartimente și acestea ar fi:

1. *dramele societății și drama filmului de ficțiune* (sistemul de coordonate istorice, sociale, ideologice și estetice care au determinat destinul filmului de ficțiune din Moldova);

2. *drama dramaturgilor* (cum s-a format și

s-a... deformat contingentul de dramaturgi care au activat în cinematografia moldovenească);

3. *dramele protagoniștilor și dramele eroilor* (geneza subiectelor, personajelor, conflictelor din filme în raport cu problemele care au animat societatea în diferite perioade de dezvoltare a cinematografului din Moldova);

4. *Drama valorilor*: examen estetic în fața istoriei (reevaluarea realizărilor cinematografului național într-un nou context istoric și estetic).

Din aceste patru categorii de drame va rezulta și drama care ne interesează, în primul rând, *drama dramaturgiei de ficțiune*.

Referințe bibliografice și filmografice

¹ Bazin, Andre. *Evoluția limbajului cinematografic*. În vol. *Ce este cinematograful*, București, Meridiane, 1968, p. 27.

² Ibidem.

³ Якобсон, Р.О. *Язык в отношении к другим системам коммуникации* / Р.О. Якобсон. *Избранные работы*. – Москва, 1985. p. 321.

⁴ Бодрова, А.А. *Невербальные элементы конструирования контекста интерпретации в кинотексте* // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского, 2009, № 1, с. 209.

⁵ McKee Robert. *Story: Substance, Structure, Style and The Principles of Screenwriting*, ReganBooks, New York, 1997, p. 68.

⁶ „12 Angry Men”, Scenariul Reginald Rose, regia Sidney Lumet, producători Henry Fonda și Reginald Rose, Imaginea Boris Kaufman, compozitor Kenyon Hopkins, „United Artists”, 1957, durata 96 min.

⁷ „Balul”. Scenariul Ruggero Maccari, Jean-Claude Penchenat, Furio Scarpelli, Ettore Scola, Regia Ettore Scola, imaginea Ricardo Aronovich, compozitor Vladimir Cosma, coproducție Franța-Italia-Algeria, 1983, durata 107 min.

⁸ *Duel pe autorstradă* (Duel) Scenariul Richard Matheson, regia Steven Spielberg, Muzica Billy Goldenberg, Producator: Universal TV, 1971, durata 90 min.

⁹ „Speed” („Cursa infernală”) Scenariul Graham Yost, regia Jan de Bont, compozitor Mark Mancina, imaginea Andrzej Bartkowiak, Producția 20th Century Fox, 1994, durata 116 min.

¹⁰ Poiată, M.Ș. *Cinematografia națională în... ilegalitate* // revista „Moldova”, nr. 3-4, 2011.

¹¹ Idem.

¹² Kazan, Elia. „*Scriitorul și filmul*”, vol. „A șaptea artă vol. 2”, editura „Meridiane”, București, 1967, p. 127.

¹³ Idem, p. 128.

¹⁴ Vanoye, Francis. *Goliot-Lété Anne, Scurt tratat de analiză filmică*, București, Editura All educational, 1995, p. 39.

¹⁵ Sorlin, Pierre. *Analises de films, analyse de societes*, Hachette, 1976, citat după Francis Vanoye, Anne Goliot-Lété. *Scurt tratat de analiză filmică*, București, Editura ALL EDUCATIONAL, 1995, p. 40.

¹⁶ Bazin, Andre. *Pentru un cinematograf impur (În apărarea adaptării)*” din vol. *Ce este cinematograful?*. București, Ed. Meridiane, 1968, p. 62.

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ Idem, p. 63-64.

¹⁹ Idem, p. 73.

²⁰ Idem, p. 74.

²¹ Idem, p. 75.

²² Idem, p. 76.

Театр. Синергические рефлексии

Summary

Theatre. Synergique reflexion

It is analyzed the conduct of the theatre and art culture in radically new, topical, *postnonclassical* space of the culture at the close of the XXth and the beginning of the XXIst century in the article. It's proposed to consider the existence of contemporary theatre by the synergy basis. Therefore there is a question about new format and new sense of drama and art study.

Keywords: synergy, radicalization of art versions, postnonclassical conduct of the culture, *another* drama and art study.

Театроведение: *иное* мышление

Прежде чем перейти к предмету заинтересованности, скажу о практически тотальной неточности глоссария, господствующего в том, что мы называем театроведением. Правы те, кто чувствует неадекватность самого понятия «театроведение» (может, все-таки «театровИдение»?). Термин «театрология», избранный западной наукой, сдвигает научную нишу в слишком линейную зависимость от логоса как такового. Это не игра в термины или слова – это индикатор инфляции культуры научной мысли. Нам хотелось бы вынести этот вопрос на повестку дня. Он основательно связан со скрытой, но от того не менее болезненной полемикой в украинском театроведении, которое, за исключением буквально нескольких имен, предпочитает эмпирический ход познания. Нередко это аргументируется *историческим* подходом или ракурсом: так сказать, мы собираем, реконструируем нужные истории факты, события, рефлексии как они есть. Своеобразный «натурализм» или «акынизм» (от акын – «что вижу, то пою»). Тогда стоило бы быть последовательным – пойти дальше, и накапливать тотально все, без исключения, феномены и артефакты художественной вселенной всех времен и народов в ожидании некоего кумулятивного эффекта в некоем обозримом будущем, что обнажает свою абсурдность уже на уровне самой постановки проблемы.

Наука именно потому и отдифференцировалась, чтобы общественно-культурная мысль не оказалась под обломками очередной Помпеи. (Тени Козьмы Пруткова я не касаюсь из вежливости к читателю). Собственно, наука начинается с того, что получило название *метода* – именно он является ключом к распаковке смыслов мирового континуума текстов культуры.

Еще хуже с понятием *теории* – тут зияю-

щий пробел в национальной научной мысли (опять-таки, за немногими исключениями). Да и не только в национальной. То, что в нашем театроведении называется теорией, беспощадно эксплуатирует вкусовую «аксиологию» и столь же произвольную логику произвольного же анализа в качестве указателя, путеводителя по театру. Это скорее журналистика, выдающая себя за критику. В этих условиях талантливый человек, естественно, будет талантливо писать о театре, и объективно это будет интересно – происходит не что иное как *знакомство с интересным человеком*. Не с театром. Театр самоустраивается. Известно, 90% (!) интерпретации привносится контекстами эмоционального опыта воспринимающего, толкователя, *независимо* от предмета толкования. Не ощущаете ли вы здесь опасности? И не настаивает ли коварный вопрос: а где же, собственно, теория? Подмены, «слова, слова, слова», личные эмоции уводят в тень понятие теории, как и собственно теорию, которая, по нашему глубокому убеждению, призвана прежде всего открывать *законы* возникновения и бытия объекта исследования.

Поэтому начну с главного – с понятия метода.

1970-1990-е годы наглядно обнажили ситуацию, когда это понятие наконец “изменило” контексту бинарности ради контекста открытой тринитарной методологии. Что имеется в виду? Соблазнюсь мнением академика Рэма Баранцева, которое разделяю. Развернутая цитата не будет здесь излишней: “Доныне господствуют методы, непригодные для творческого изучения открытых, жизнеспособных, саморазвивающихся систем. Их закрытость обеспечивается требованиями определенности, объективности, закрытости... Таковы строгие критерии традиционной парадигмы, которая

заводит науку в безжалостный тупик. Для открытых систем методы, соответствующие предмету, должны отвечать качествам неопределенности, условности, дополнительности. Эти качества не могли возникнуть в условиях жесткой бинарной методологии, где господствует формула одномерного мышления или/или. Для решения противоречия всегда нужна сторонняя позиция, определяющая меру жизнеспособного компромисса. Чтобы подняться по диалектической спирали развития, сначала нужно выйти из антитезы в боковое измерение, найти фундамент, заданный тремя опорами одного уровня. Такая триада имеет системные свойства и является самым простым структурным элементом открытой методологии.

Совмещая аналитический (рацио), качественный (эмоция) и субстанциальный (интуиция) аспекты в целостное единство, системная триада обнаруживает качества неопределенности-рачительности-совместимости, обобщающие принцип, хорошо известный физикам. Тут каждая пара соотносится по принципу дополнительности, а третий элемент закладывает меру неопределенности... Самоорганизующиеся системы должны выработать и меру самоограничения, заявив тем самым свободу воли. Мирогенез претендует на роль одной из ведущих тем синергетики.”¹

Отметим сразу, что проблема пребывания театра в синергетическом пространстве донные практически не подпадала под аналитический скальпель исследователей. Театроведение переживает инерцию консервативности – особого доверия к во многом уже исчерпавшим себя методам. Об этом мы писали неоднократно. У такого состояния достаточно причин. Коротко остановимся на одной из них – на, так сказать, самой «объективной» и «последней». (Хотя, безусловно, не следует недооценивать и фактор субъективный, особенно сегодня - на данном этапе эволюции он становится доминантным)².

Имеем в виду пребывание методологической базы исключительно в парадигме Модерна³. Линеарность этой парадигмы, ориентация на стабильные, классические, равновесные, консервативные системы, особое доверие к причинно-следственной логике и недоверие к художественной витальности - непредсказуемости, вероятности, к хаотическим движениям культуры, особый статус линеарной этики – хочу подчеркнуть отдельно - когда эксперт театра (художественной культуры) убежден, что в его руках - «окончательная» истина, - привели к тому, что театроведение оказалось на крайне опасных маргиналах гуманитарного ландшафта. Оно теряет зрение, вкус, чувство

плодотворного риска, разрушает собственные креативные ресурсы – ведь этика «окончательной истины» опасна тем, что свертывает самые продуктивные системы поиска.

Было бы неверным сказать, что все без исключения театроведы-исследователи не чувствуют новой гуманитарной актуальности. Однако откровенными сталкерами оказываются поисковые зоны современного театроведения, традиционалисты же держатся за добытые во времена линеарной парадигмы методы смертной хваткой.

Однако, в высшей степени некорректным было бы и недооценивать роль этой парадигмы и собственно базы методов Модерна – в конечном счете, всем серьезным достижениям донные, до последних 20-30 лет, мы обязаны именно им. Да и «визит» этих методов в последующую историю не вызывает сомнений – непрерывность научной эволюции, механизмы преемственности это предусматривают. (Будущие материи никогда тотально не отменяют предшествующих).

Однако умное театроведение, сохраняя эффективность методов Модерна в отношении определенных типов систем (там, где они остаются работающими), - не может не реагировать на радикальные изменения в поведении культуры, происшедшие в последнее время. Переносы неработающих методов на чуждые им объекты, сплошь и рядом наблюдаемые сегодня, запускают в плоть гуманитарной науки, и в том числе в театроведение, импульс энтропии. Угроза не требует комментария. Тем более, что нельзя уже избавиться от подозрения о нашем пребывании в опасной близости к этому состоянию.

Мы должны изменить этику нашего научного мировоззрения. Прежде всего - довериться поведению самого объекта исследования. Именно это мы и попытаемся сделать.

... Еще в начале 1970-х в рамках докладов и свободных дискуссий на Секторе социологии художественной культуры в Институте истории и теории искусств (Москва) автор этих строк высказала предположение о намного более высоком, чем считалось, уровне *автономии и независимости* театра и художественной культуры от типа организации его среды - общества и государства: исследовались конституционная монархия, республика, империя, тоталитарные уклады (критерий – совпадение государства и общества), некоторые восточные модели и тому подобное. Это предположение впоследствии трансформировалось в ряд гипотез, подпочвой которых и было упомянутое предположение. Многолетние исследования - тео-

ретические и эмпирические – привели автора к мысли о принципиально иных, чем считалось, эвристических возможностях театра, которые и отодвинули его «отражательные» функции на глубокую периферию. (Вы помните, нас учили, что искусство прежде всего «отражает» действительность – помните Белинского?). Так, результатом признания высокой степени независимости театра стала следующая гипотеза, в последствии нашедшая свое подтверждение, - о *диагностической* и *прогностической, страхующей* и *эвристической* функциях театра относительно его обществ. О конструктивной, *субъектной* роли театра в отношении собственной социокультурной среды. О его (художественной культуры) возможностях влиять на серьезные процессы в этой среде. За счет запуска механизмов самоорганизации⁴.

У автора не вызывает сомнения тот факт, что именно художественная культура стала локомотивом, возглавившим в наших пенатах «проект» по разделению сиамских близнецов, – государства и общества – формулы тотальности (вспомним Мераба Мамардашвили). Неопровержимым для автора является и тот факт, что *ни одна идеология*, независимо от вброшенных в нее ресурсов, принципиально не в состоянии овладеть умами до тех пор, пока она не окупит свои идеологемы, слоганы, лозунги - в слое культуры, прежде всего художественной. Без этого механизма идеология остается лишь хилым «поплавком» на поверхности массового сознания с угрозой скоропостижно «скончаться». Интуитивно это безошибочно чувствовали диктаторы: костры из книг, рукописей, в широком понимании текстов культуры – лишь самый невинный аргумент.

Когда в свое время Г. Федотов обвинял новое искусство в создании кризиса и надвигающейся катастрофы, он позволил себе уравнивать Ленина и Муссолини. Написал: «Искусство не отображает эту гибель, оно ее организует и вдохновляет... Пикассо и Стравинский в духовном мире значат то же, что в социальном Ленин и Муссолини. Но... пионеры - именно они, а не политические вожди, делающие окончательные выводы в самой последней, то есть в более низкой, сфере деятельности»⁵. Конечно, Федотов был неправ, обвинив в факте кризиса искусство. Но своим утверждением он безоговорочно признал за искусством именно фундаментальные возможности. Признал его свободу в сценариях превращений «партнеров» и среды. Что же касается его заявления о политике как «низшей сфере деятельности», то, по нашему мнению, он тонко засвидетельствовал роль «линейности» уже тогда. Однако и он остановился перед

сложными культурными «контекстами» - тогда еще не догадываясь о социологической «специфике» внекультурных сфер.

Синергетика, возникшая на базе естественных наук, именно в гуманитарной сфере актуализировала проблему смены парадигмы. (Нобелевский лауреат бельгиец И. Пригожин неслучайно отмечал, что самое адекватное познание действительности доступно не естественным и точным наукам или традиционной философии, а интуитивному “поэтическому мышлению”, с его ассоциативностью, метафорической образностью и мгновенными откровениями инсайта⁶). Не останавливаясь на процессе детально, заметим, что изменения предопределили стратегическую линию поиска методов исследования неравновесных, нестабильных, открытых систем, с вероятностной составляющей, с доверием к конструктивной роли Хаоса, - исследования нелинейных систем.

Проблема стабильности, понятно, существует и в этом пространстве-времени. В значительной степени она является коррелятом к проблеме целостности, как ее верифицируют в новых условиях.

Начну с того, что понятие целостности в современном дискурсе кое-кто считает не работающим. Такой обструкции удостоили его Лиотар, Вельш, в какой-то степени Хайдеггер. И не только они. Если упростить до разумного минимализма, - они, с разными версиями аргументаций, настаивают на том, что перед нами ситуация множественности и гетероморфичности, “которые уже не имеют ничего общего с классическими формами единства и целостности”⁷.

Разделяю эти позицию и мотивацию. Действительно, классические системы изменили свои программы и дрейфуют по другому компасу. Вышеупомянутые авторы работают в постмодерном и постметафизическом философском пространстве - тут понятия единства и целостности, ощутив под собой сильные тектонические толчки, тем не менее остались в той же “географии”, правда, на ролях золушек.

Для автора понятие целостности по определению является синергетическим – целостность связана с постоянным возобновлением стабильности системы, обеспечением баланса по линии трех составляющих: *энергии, информации и вещества*⁸. Но поскольку эта проблема в гуманитарной сфере практически не исследована⁹, а в искусствоведении тем более - нас будет интересовать не весь спектр синергетических примет целостности, а лишь некоторые репрезентативные ее приметы и механизмы ее обеспечения в новейшем пространстве-времени.

Системный кризис, который охватил Европу и не только ее, глобализация мира, появление принципиально новых технологий, изменения в сознании, проблемные сдвиги в вопросах ноосферы, тип новых религиозных поисков - засвидетельствовали интенсификацию энтропийных процессов. В такие исторические периоды радикально изменяются структура и функции глобальных бытийных моделей.

В этих условиях нас прежде всего будут интересовать механизмы саморегуляции художественной культуры по упорядочению близлежащей среды. Среда в данном случае – это общество, его социокультурные контексты, государство как одна из форм упорядочивания форм социума, наконец, планетарная цивилизация как общая глобальная среда.

Мы пребываем именно в том времени, о котором мудрые китайцы сказали: “Не дай вам Бог жить в эпоху перемен”. Но не менее чуткая мудрость настаивает, что, скажем, Ренессанс – тоже переходный период. Существует и мнение, что вся история человечества является эпохой перехода к чему-то другому. Много мнений существует и по поводу понятия переходности. Нередко эти позиции заангажированы на принципиально разные критерии – из разных логико-семантических рядов, и воспроизводят нерелевантные материи.

Для автора этих строк понятие переходности связано как минимум с несколькими фиксированными обстоятельствами:

1. этап переходности отмечен интенсивной *генерацией идей*;

2. традиционные и инновационные (или альтернативные) модели вступают в *интенсивное перераспределение функций, энергий и элементов*;

3. *центр и маргинальные зоны склонны взаимозаменяться*, что изобличает потребность в новой конфигурации энергий, в их новых траекториях и *особой роли маргинальных моделей*; на этом этапе именно маргинальные системы перебирают на себя роль своеобразного локомотива, лидера процесса - ведь именно они удерживали в активе зону эксперимента, поиска, риска;

4. переходный период остро обнажает *эффективность симультанного бытия культуры*, он предлагает «отменить» поэтапную модель в поведении культуры как «обветшалую» и «утомленную». Последнее имеет прямое отношение к понятиям “линейности” и “нелинейности” – это ничто иное как предложение сменить первую на вторую.

Акцентируем важное.

Возможны как минимум два пути исследо-

вания переходного этапа в жизни общества и его художественной культуры. Один предусматривает максимальную (достаточную) полноту характеристик *собственно исторического пространства-времени*. Другой - ту же полноту характеристик, но, так сказать, *воспроизведенных в субъективном переживании* общественным и художественным «переходным» сознанием. Прекрасный образец второго пути - исследование И.Г. Яковенко, посвященное эсхатологической доминанте российского сознания.¹⁰

Нас будет интересовать по возможности все двустороннее движение.

Радикализация версий как механизм поиска стабильности и как знак „конструктивного хаоса”

Среди тектонических сдвигов в европейской культуре конца XX ст. одной из самых существенных оказалась радикализация интерпретаций практически во всех сферах художественной культуры. Прежде всего это коснулось диалога “традиционная (классическая) культура / культура новейшая”. Остановилось на проблеме новейших отношений с классикой, являющейся частью культуры традиционной. В частности, на отношении к классике и на эстетических инструментах его обеспечения.

Конфликт с классикой начался на театре с радикального *недоверия Слову* (я много об этом писала). Иначе - с *потери приоритета логоцентризма*. Практически вся художественная культура в той или иной мере выразительно демонстрирует это.

Инфляция „документального слова” даже в драме *verbatim*, жесткая полемика „новой драмы” с классическими кодами ее постановок (назову лишь М. Угарова, М. Дурненкова или В. Леванова в России, Д. Богомазова в Украине, Остермайера в Германии и др.) неоспоримо доказывают право на сомнение в святая святых классической культуры – Слове. Факт приобретения новой энергии несловесными искусствами (живописью, музыкой), нередко сведение тезауруса вербального искусства до словаря элочки-людоедки, введение ненормативной лексики как заменителя чувства или настроения, создание Театров звука - все это лишь дополнительные аргументы в пользу сомнения в потребностях тысячелетнего опыта логоцентризма.

Спектакль В. Бильченко „Восточный марш” (нач. 1990-х) подчеркнуто фиксирует невнимание к высоким текстам культуры – к Томасу Манну, Мандельштаму, даже к Библии. Эти тексты демонстративно «забалтываются» - так, чтобы они не были услышаны. Наше внимание остановится лишь на словах о черном пуде-

ле (помните Гете?), который окажется дороже всех мировых текстов...

У Някрошюса во “Временах года” по Доне-лайтису сценическое действие разворачивается тоже не в соответствии слову, хотя здесь и присутствует высокий стиль древнего литовского языка. „Строки полузабытой старинной литовской звучат у актеров Някрошюса как высокий запев, как голос высшего Образа, возможно, Природы, а может, Бога. Вот почему покушение на высоту стиля предстает дьявольской затеей, нечистой игрой” (О. Тучинская).

Примеров подобных новых самооценок - множество.

Художественная культура засвидетельствовала сущностные сдвиги в макропроцессах саморегуляции.

Радикализация на театре идет и по линии *изменений мотиваций событий*, и даже *замены внутренних сюжетов* классической драмы. Этот процесс в Европе – повсеместен. Так, стиль спектакля Томаса Остермайера «Нора» в «Шаубюне» трансформирован - тут современная одежда и современные темпоритмы. Трагедия нынешней Норы в этой версии, похоже, – в ее принадлежности к касте женщин олигархов, банкиров. Тема кукольного домика возникает, актуализированная именно этим обстоятельством. Пластическим фокусом пространства становится огромный аквариум с настоящими рыбками, который центрирует подвижную трехэтажную конструкцию. Современный рок-танец (а не тарантелла), который Нора танцует агрессивно и незастенчиво, сдвигает внутренний сюжет к финальной точке. Жуткий секс-танец. Танец отчаяния. Критика фиксирует даже такую краску, как осатанение. Осатанение женского начала. Финал тоже радикально изменен: здесь Нора стреляет в мужа и убивает его... Он падает в огромный, бездонный аквариум. Она вытирает пистолет жестом настоящего киллера, ничуть не хуже голливудской Никиты (пистолет появился тут тоже вопреки сюжету - ей подарил его на Рождество Торвальд).

Отныне мужчина и женщина, согласно этой версии, - враги навсегда. Впервые в истории интерпретации пьесы театр, радикально отступив от классика, так жестко настаивает на окончательном разрыве между полами.

Не подсказка ли это сменить саму онтологию вопроса?

Отдельным элементом современного кода новейшего культурного текста становится попытка включения бытового события или факта классического сюжета в бытийные, высшие системы означивания, на что сразу обратила внимание критика.

На театре-фестивале „Балтийский дом” (2003) режиссер И.Коняев, поставивший пьесу М. Угарова “Смерть Ильи Ильича” по роману Гончарова „Обломов”, – в финале вталкивает Обломова в огромный стеклянный шкаф, где тот пребывает „в позе то ли арлекина то ли святого, одним словом, режиссер пытался привести бытовое действие к бытийному смыслу” (Е. Ефремова).

Контекстом, сменившим предыдущий контекст апокалипсиса, - становится среда больницы, чаще всего психиатрической. Глобальная „Палата № 6” – еще одна частотная характеристика, радикализующая, сдвигающая все контексты. Режиссерская концепция того же “Обломова” воспроизводит именно эту картину мира: весь мир – больница, люди здесь – пациенты. Сцена задернута белыми больничными занавесами, шесть кроватей, сверху – шесть белых плафонов, рояль. Персонажей – шестеро. Больные, придуманные, „несуществующие” события и такие же люди представляют это классическое произведение.

Еще пример. Действие оперы Чайковского “Пиковая дама” (ко-продукция Амстердама, Флоренции и парижской Оперы Бастий, сценограф Давид Боровский, драматург М. Стронин, постановщик Лев Додин) перенесена в обуховскую клинику. Герман окружен лишь фантомами своего болезненного воображения; все страсти – и любовь к Лизе, к игре – все те же миражи. Граница галлюцинации и реальности хрупка и почти невидима. Герман – пациент. Россия – клиника. Безумие мира...

Отдельной тактической акцией культуры становится наложение *мифа* - в качестве „архетипа” - на классический сюжет. Складывается стихийная типология отношения к классике (Чехов, Шекспир, Пушкин, Леся Украинка, Франко, Клодель, Мольер), провоцирующая ее использование в формате “ситуативной пьесы” или либретто. С другой стороны, современные “картины мира” могут сами инициировать воспроизводство механизмов мифа. Так готовится будущий архетип.

В связи с взаимоотношениями в триаде *миф – классика – актуальный контекст* я обращаюсь к Жолдаку и еще раз к Някрошюсу – безусловно, репрезентативным представителям цеха европейской режиссуры.

Жолдак - один из самых радикальных режиссеров Европы. Жорж Бану называет его театр „театром риска”¹¹. Позволю себе не согласиться с французским критиком. Риск – это всего лишь один из атрибутов, предоставляющий возможность критике управляться в остроумии. По сути же он подтверждает факт

самоперестройки культуры на ее переднем, поисковом, разведывательном плане. Жолдак - точный сейсмограф современных процессов.

Правда, жолдаки сопровождают всю историю культуры. Изменяются лишь масштабы, смыслы и составляющие рисков. Традиция модифицировать классиков, в частности, Шекспира - весьма давняя.

В XVII веке отношение к тексту было, так сказать, прагматичным – его использовали в качестве материала, непременно предполагающего трансформацию. Подобным образом относился к тексту и сам Шекспир. Шекспировские драмы только в период 1660 - 1777 годов переделывались, адаптировались свыше 50 раз (Marsden J. *The Re-Imagined Text* . – Kentucky UP, 1995). Исследователь Т. Михед указывает на обязательную тогда стилистическую адаптацию, “поскольку язык Шекспира с ходом времени начал восприниматься как „варварский” (Драйден), как побочный продукт гения, по-настоящему раскрывшего себя в сюжетах и характерах. Поэтому тексты Шекспира сокращают и упрощают, проясняют метафоры и уточняют сравнения, модернизируют орфографию и фразеологию. [...] Потребность прозрачности и точности языка со всей остротой обнаружилась с распространением пуританства, отразив свойственное пуританскому сознанию почтительное отношение к любому слову как аналогу Первослова. С другой стороны, возрождаемая монархия нуждалась в контроле за словом, языком как средством формирования общественных идеалов и настроений”.¹² Переработки Шекспира, осуществленные, в частности, Томасом Отвеем, лишали Шекспира имеющейся в его пьесах глубины и сложности, мотивационной разнообразности, на что указывает исследователь. Но именно адаптация приближала Шекспира к современному ему зрителю.

Подобные трансформации коснулись и пьес О.Островского, и драм Чехова, Стриндберга и почти всех популярных текстов, позже признанных классическими. В каком-то смысле собственно факт переработки и оказывался своеобразным тестом на жизнеспособность и на право остаться в золотом фонде культуры. Здесь нет никакого парадокса – ведь возможность трансформации текста подтверждает его художественные ресурсы, и можно, вспомнив Барта, рискнуть согласиться: чем больше интерпретаций порождает текст, тем он „более художествен”.

Жолдак, как и другие режиссеры-радикалы, вовсе не является исключением. Подобные художники появляются в культуре

по закону своеобразной статистической презентации. Как культурные тесты.

Спектакли Жолдака “Женитьба”, “Чайка”, “Отелло?!”, “Гамлет”, “Один день Ивана Денисовича” и “Месяц любви” и другие – образцы интенсивной радикализации взаимоотношений с классической культурой, или, точнее, с традиционной - начатой постмодернизмом. Семантика этих спектаклей активно вытесняет слово, доверяя прежде всего невербальным материям – ритму, жесту, музыке, пластике пространства, монтажу предметов.

Полемика с классической культурой – в данном случае с Гоголем, Чеховым, Шекспиром, Тургеневым – идет по линии *нового героя*, которым все чаще становится сам автор версии – режиссер. Он берет на себя ответственность за авторитет нового театра.

Театральная семантика активно субъективизируется. Режиссер предстает перед самим собой и Фрейдом, и Прустом, и Арто. Поток сознания, галлюцинация, медитация, еще не так давно свойственные преимущественно литературе и музыке, покоряют театральное сюжетостроение. Парадокс в том, что, пользуясь прихотями сознания, открытыми литературой, - современный театр в визиях, в частности, Жолдака, отбрасывая собственно вербальное, существует тем не менее “на иждивенчестве” поэтики литературы. Не слово, а целостный шлейф ассоциаций, новый смыслообраз, за которым уже стоит приобретенный веками опыт слова, решают субъективные сюжеты.

„Отелло?!” (Театр в Сибири, Румыния, 2000-2001) – это сны-комментарии современной культуры в отношении культуры классической (традиционной).

Опорой субъективизации становится тут освобождение подсознания. Жанр галлюцинации, сюрра обладает собственной иерархией. Постклассической (скорее даже постнеклассической). Сущность трагедии разворачивается через внезапные тексты-повреждения (семиотич.), которые даже не намереваются воссоединиться в гармонию. Материя такой трагедии - обнажение пси-энергий. Однако было бы ошибочным утверждать, что Жолдак отдается вполне их свободному течению. Во все нет. Режиссер следует достаточно точному (иногда даже прямолинейному), жесткому внутреннему синтаксису спектакля. Только вот гармония в этом случае мыслится не традиционно и принадлежит не столько объекту – спектаклю, сколько его субъекту - режиссеру. Потребность в психологической гармонии словно упреждает гармонию эстетическую, первая становится психотерапевтическим механизмом обретения второй.

Главным структуротворческим элементом “Отелло?!” становятся субъективные самопроекции-миражи, с властью в них иррационального, сновидческого, создающие на кону капризные конфигурации современного логоса и новейшей эмоции.

Поэтика кинематографа, истоки которой отсылают еще к его „Кармен”, усиливает лексику хаоса. Симультанность действия на нескольких площадках. Напряженность ритмов. Провокация «клипового» или «монтажного» восприятия. Принципиальное разрушение какой бы то ни было возможности прочесть что-либо однозначно („как у настоящего Шекспира”). Подчеркнута актуализация в зоне мотивов, на что мы уже указывали выше. Сокращение вербального текста ровно настолько, сколько нужно для вспоминания сюжета. Наконец, *магия* как способ организации материи спектакля. Под магией мы понимаем сознательную (или внесознательную) установку на *архаичные* слои сознания, с использованием специфических звуков, ритмов, предметной среды, запахов, движений, внутренних художественных „ритуалов”, символики, которые ассоциируются с давними моделями¹³. Архаичный миф о Птице-душе, присутствующей в спектакле цитатой, усиливает ее магический импульс. К архаике отсылают и предпочитаемые Жолдаком стихии – Вода, Молоко, Огонь. (Существует крайне интересная связь между архаикой и постмодернизмом).

Все это способно переструктурировать, сдвинуть внутренние сюжеты первоисточника. Текст классика продолжает использоваться в качестве „ситуативной пьесы”.

...Четыре рамы дверей на глубоком заднем плане. Зеркало - как магический предмет. Трое часов на стене показывают реальное время в зрительном зале. Позже, после шока-открытия об „измене” Дездемоны, часы сместят течение времени и будут показывать каждый – свое собственное. Фиксируется хаос. Еще одна вариация на тему – «распалась связь времен»...

Справа – Мадонна (актриса Corduta Vasii) с обнаженной грудью, готовится кормить Дитя. Мадонна и ее безмолвные действия (она - то занимается обычной, будничной работой - перетирает посуду, а то – неожиданно - проникается жизнью на сцене и вступает в безмолвный диалог с кем-то из персонажей, она же вдруг неожиданно сжигает „донос” на Дездемону) будут главным контекстуальным фоном спектакля. Знаком стабильности и гармонии. Других персонажей мы видим то глазами визионера Жолдака, то, похоже, глазами Отелло или Дездемоны. Принципиальной роли это

не играет. Главное - странствия сознания. Сквозь историческое время, с остановкой в начале XXI века.

Здесь кого угодно из персонажей и что угодно - ну хотя бы все тот же зловещий платок, которому мы обязаны историческим скандалом в классическом королевстве, - можно вдруг „вырезать” ножницами, „оживить”, „поиграть” с ним. Игра. Скрытые желания. Сны.

Символическое тождество судеб очерчивается в сюжете о двух Дездемонах. Одна – еще девочка, в неуклюжих очках и смешных косичках, делающих ее такой хрупкой и беззащитной (актриса Tania Anastasof). Ее неловкий тревожный ломкий смех сопровождает главный сюжет спектакля, сообщая ему постоянное предчувствие трагедии. Фабула с девочкой – это своеобразный *ритуал инициации*. Будущая Дездемона собственной судьбой упредит - это именно с ней случится “первый” сюжет смерти, - но не сможет отменить его неотвратимости для Дездемоны. Именно рука девочки разложит на маленьких красных подушечках, по которым будет идти Дездемона к Отелло, знак начала жизни и вечности – яйцо. И такое же яйцо немного спустя Яго с наслаждением садиста раздавит в руке. Красные подушечки повторяют цвет и конфигурацию зловещего для судьбы Дездемоны платка...

Эмилию (арт. Diana Vacaru Lazar) режиссер увидит гротескной фигурой из химерного сна, история которой станет словно “изворотом”, “вывихом” истории Дездемоны. Инверсионной линией сюжета.

Сущность нового, современного Отелло строится на системе смыслов, наработанных историей в течение веков, отделяющих нас от Шекспира. За пятьсот лет классик успел стать мифом, и уже тем самым „позволил” (если не настоял) поиграть с новыми мотивациями поступков, с судьбами своих героев, в конце концов – с оценками, которые обрели его персонажи на новых исторических перекрестках. Классическая культура за это время утратила стабильность собственных нормативов. Ну, разве не фольклорным персонажем кажется нам сегодня *тот* Отелло, *тот* Яго, даже Дездемона?! И сегодня их страсти тревожат душу лишь наивными и чистыми, почти “мифологическими” знаками любви, верности и коварства. В нынешней цивилизации герои эти выглядят разве что инфантильными, а средневековые Шекспира времен этой пьесы¹⁴ - особо уязвимым для жесткого нынешнего сознания.

В современных Отелло, века XXI-го, уже живет опыт самых кровавых убийств и геноцидов – целых народов и наций. И по мо-

тивам настолько цинично изысканным, что Яго выглядит сегодня едва ли не сказочным Карабасом-Барабасом. Страшилкой „для бедных”. И любимых сегодня убивают обыденно и просто, как выпивают стакан воды. Убивают словом и ножом. А слеза ребенка, которой был так озабочен классик всего сто лет тому назад, остается нынче лишь благой иллюзией.

Поэтому Жолдак предоставляет слово современному средневековью¹⁵. Варварству XXI-го столетия.

И мы уже не удивляемся, когда видим, как гротескно иронически, в стиле “рэп” братаются Отелло и Яго, одетые в военные формы, то ли где-то в Афганистане, то ли в Ираке, то ли еще в какой-то причудливой „географии” земного шара. А почему бы и нет? Разве Яго – атрибут лишь дворцов дождей? А интрига его – неужели утратила свою привлекательность в современных коридорах власти?

...И вот перед нами женщины – одна из них Дездемона, – ожидающие своего любимого из ниоткуда. Скорее всего, с моря. А оно гнетуще и тревожно шумит за их спинами (высокое, алое, во все зеркало сцены полотнище трепещет, будто под девятибальным штормом), тревогу подхватывают жалостливые всхлипы чаек. И на каждый телефонный звонок, оглушительно раздающийся в пустоте сцены, женщины бросаются наперегонки, как за спасением. А „контактер” молчит... И с каждым звонком тревога нарастает. И когда ожидание становится нестерпимым, в одном из дверных проемов вдруг появляется Он, Кто-то, кто пока остается неизвестным. И сквозь бесконечную вязкую тишину, столь же внезапно отделяется от других женщин и идет на Неизвестного, как кролик на удава, маленькая Дездемона. Неизвестный откидывает с лица огромный капюшон – и мы узнаем Отелло...

Последующие события страшны и просты в своей фатальной неотвратимости. Подчиняясь взгляду Отелло, маленькая Дездемона сбрасывает с себя – сначала кофточку, потом – юбочку и носки, оставаясь в незащитном лоскуте купальника. Может, он зовет ее к морю? – так вот и спасательный круг. Она цепляет его на себя. Берутся за руки. И медленно входят в горизонт волн. Вдруг – в одно мгновение – всхлип чайки сольется с пронзительно коротким вскриком, и маленькие ручки прощально блеснут над волнами. Движение подхватит одинокая бумажная лодочка. Спасательный круг мы увидим в руках Отелло.

Следующий сюжет, уже предрешенный предчувствием конца, происходит с апокалиптической достоверностью.

Дездемона в белом – ее разделяет с Отелло длинная диагональ сцены. Между ними – разложенные на полу-столе сотни тарелок, еще несколько минут назад бывшие знаками гостеприимства. Стремительно возникает между Дездемоной и Отелло смертельная, неуступчивая дуэль снарядов-тарелок. Это – аргументы сторон. Вопрос – ответ. Сотни выстрелов. И когда “аргументы” исчерпаются, и обессиленная Дездемона, приблизившись к Отелло, упадет у его ног как подкошенная – он, будто не замечая ее, в какой-то нечеловеческой, безумной, садомазохистской эйфории возьмет аккорды сильной и высокой музыки, набирая клавиши в воздухе, и будет неустанно, безостановочно играть...играть. Безумный музыкант, который убил свой роляль.

И тут произойдет нечто удивительное и непредсказуемое.

Птица (душа? память? чья? чьи?), до сих пор ломким силуэтом возвышавшаяся на раме двери, неожиданно рванется с высоты к полу, и раненое существо, теперь скорее похожее не то на собаку, не то на химеру, приблизится к Дездемоне. Возьмет за руку, будто слушая пульс. Еще живая, поднимает голову. (Возможно, птица – и есть душа Дездемоны, готовая вот-вот отлететь от нас?..).

Мизансцена повторяется вновь. Но пульс уже остановлен... И тут, словно подчиняясь законам какой-то неведомой черной магии, Птица вынесет из-за кулис неподъемный камень – смертельный якорь и грубой бечевой привяжет его к ногам Дездемоны. А потом, судорожно дыша, снимет с Дездемоны ее светлые одежды, и она останется такой же беззащитной в своем черном купальнике, как и предыдущая жертва. Ритуал инициации завершил свой круг. И дальше, подчиняясь логике все той же магии, Птица – чья же ты душа? – нежностью и волей заставит Отелло отдать бездыханное тело Дездемоны волнам.

У этого трагедийного универсума финал чист и печален.

Портреты Отелло, Дездемоны, маленькой Дездемоны, Яго, Птицы – каждый выделен светом. Стоп-кадры. Дальше – их групповой портрет. Портрет зла-добра. Вины-безвинности. Один из финалов.

Есть и второй. Он построен на медитативных движениях и состояниях – „групповой портрет” медленно «перетекает-движется» в глубь сцены, к зеркалу (на этот новый ритуал уходит почти пять минут). Оно – еще один персонаж, это канал, который отнимает Зло. (Не случайно именно перед зеркалом, под мигающими янтарными огнями свечей, разжигал свою интри-

гу и произносил главный монолог Яго. Он брал силу у зеркала. Согласно магии, оно способно и отдавать и поглощать энергию). Тема зеркала, зеркальных двойников – метафора модерна и материя магии – выступают в финале как знак высшей реальности. Зеркало „пропускает” сквозь себя и отпускает на волю Дездемону и Птицу, и оставляет нам отраженным светом последний поединок Отелло и Яго.

Зеркало всматривается в нас...

Этот трансформ, с опорой на подсознательное, на шоковый режим субъективного – только один из наиболее радикальных примеров актуальных процессов, происходящих в художественной культуре Европы и мира.

Если древний миф является „инструментом демонстрации универсальных принципов социальной организации” (по Дюркгейму), то отношение к Шекспиру (Лесе Украинке, Чехову, Клоделю, Ибсену, Друце и т.д.) как к мифу можно интерпретировать как своеобразный поиск универсального поля стабильности (Шекспир же, который „просто хрестоматийный классик”, и иже с ним остаются в локальной зоне).

Отличительной чертой процесса интенсивной субъективизации, иначе – нового уровня свободы, стали и более адекватные ему *технологии*, теперь все чаще выступающие *в роли смыслообразующих*.

Роль *зеркал* как магико-энергетических феноменов (диалог с модерном) становится просто статистической: выдающийся польский режиссер Кристиан Лупа использует зеркало как механизм удвоения, и фотоаппарат как метафору отраженного и размноженного образа; Жолдак и Някрошюс используют зеркало для суггестивного внушения. *Галлюцинация*, бред присутствуют – у поляка Лупы, у канадо-украинца Г. Гладия, у евро-россиянина Л. Додина. *Сон* – у Жолдака; в спектакле «Тиль» Г. Горина Ровенского театра (режиссер-постановщик О. Мосийчук). *Психоанализ* – у Гладия, в Бутусовом «Ричарде» (Россия); *компьютерная матрица* как образ суицида, смерти – у Гжегожа Яжины в «Психозе 4.48» по Саре Кейн – одним из самых знаковых спектаклей современной Европы.

Подобные процессы прослеживаются и в европейском оперном театре. Исследователь М. Черкашина, анализируя «Луизу Миллер» Дж. Верди в Баварской опере и «Вертер» Жюля Массне (обе в 2007 г.), обращает внимание на новое для романтических опер прочтение психологии времени. Мотивации событий и переживаний в интерпретациях этих опер испытывают на себе глубокий новаторский опыт литературы, живописи, театрального искусства XX

века и наук о человеке, увлеченных его сложным внутренним миром. Визуализируют эти версии модели двойников, формулы зеркала как метафизической стихии и подобные «эстетические» технологии: двойниками предстают Луиза и ее мертвое тело – одинаково «ответственные» свидетели и участники сюжета; Вертер – поэт-романтик переживает жизнь и одновременно описывает ее, пребывая в фантастических интерьерах зеркальных горизонтов, «преображения-отражения становятся истинной стихией очарованной души Вертера и открытой, внезапной стихии чувства Шарлотты»¹⁶

Язык театра, мы убедились, серьезно меняется. И рассмотреть этот процесс с помощью старых «уловок» и старого инструментария решительно невозможно. В продолжение недоверия к Слову и логоцентризму театр в своих лучших поисковых решениях вписывается в традицию невербальных искусств, движется в сторону поэтики *интеллектуальной прозы и поэзии, авангардистской музыки, новых медиатехнологий*. Отмечу отдельно, что поэтика музыки играет в этом процессе особую роль.

Театральные тексты нередко строятся по законам музыкальной партитуры, музыкальных алгоритмов. «Пьеса Америки» Сьюзен Лори Паркс построена на таком важном элементе ее эстетики, как «повторение с просмотром» («Rep & Rev»), заимствованном из джаза, утверждают ее исследователи¹⁷. Сама Паркс считает – обратим на это особое внимание, – что таким образом тексты драматические «отходят от традиционных линейных структур».

Современные исследователи прозы, поэзии, драматургии, живописи нередко апеллируют к музыкальным явлениям и феноменам как к структурообразующим началам (с этих позиций исследуются Курбас, Някрошюс, А.Чехов, Пушкин и др.).

Потомок Ибсена, современный норвежский драматург, пишущий на новонорвежском (на нем говорят лишь 20% норвежцев), – Ион Фоссе, работая над созданием оперы по своему роману «Меланхолия», пишет: «Для меня творчество писателя чрезвычайно близко к творчеству композитора. Я тоже использую «музыкальный» подход к работе, komponую движения, эмоции, логику в одно целое».¹⁸ Фоссе, признанный классиком уже сегодня, трансформирует роль современной литературы в измерения сакральные, словно цитируя смыслы модерна.

Эффект подобного пересечения поэтик, придя с модернизмом (вспомним хотя бы драматурга Миколу Кулиша), продолжает свой путь и в постмодернизм и далее.

«Нелинейный синтез», перед которым нынешняя культура уже успела засвидетельствовать свой пиетет, тоже говорит на языке музыкальной дирижерской палочки...

Подобное перекодирование происходит в истории культуры регулярно. Так, живопись П. Клее 1920-х годов была более близка языку поэтических исканий А. Рембо, С. Малларме, А. Крученых, Г. Аполлинера, П. Элюара и В.

Referințe bibliografice și note

¹ Рэм, Баранцев. *Открытость тринитарной методологии* // Доповіді Міжнародного конвенту тринитарних знань №1'97/ №1'98, с. 112.

Дополнительно см.: Р. Баранцев. *Имманентные проблемы синергетики. // Новое в синергетике. Взгляд в третье тысячелетие.* М. «Наука», 2002 и др.

² Можно выдвинуть гипотезу об очередном приближении такого типа ученого, когда - на уровне мировоззрения, психологии и психически-энергетических перспектив - субъект познания продемонстрирует собственный метод как синтез естественно-рационального и художественного. Мы уже сегодня можем назвать в естественно-научном спектре В. Налимова, Н. Моисеева, Е.Фейнберга, Казначеева, И. Пригожина и др. В гуманитарном - хотя бы Л. Гумилева и Г. Гачева. Настанет час, когда метафора и другие тропы не будут жестко закреплены за исключительно художественно-эстетическим пространством, а будут работать как сжатая, емкая формула научного.

³ Мы останавливались на этом в своих работах; дополнительно см.: *Світоглядні імплікації науки.* - К. - 2004 и др.

⁴ Термином «самоорганизация» на первом этапе автор не пользовался, однако продемонстрированные: тип диагностики, механизмы «улавливания» общественных дефицитов через интерпретации, демонстрация высокого уровня независимости системы «театр» - предъявляли именно процессы саморегуляции и автоперестройки. На базе этих подходов автором написана монография *«Театр сегодня – Театр завтра»* (1986). На этапе докторской диссертации автор вынес непосредственно в название именно диагностику театром своего общества через механизмы самоорганизации, которые были продемонстрированы и доказаны еще на предыдущем этапе, задолго до названного термина.

⁵ Федотов, Г.П. Четверодневный Лазарь. - Круг. Альманах. К.н. 1. Берлин, 1936, с.140. Цит. по *Искусство и наука об искусстве в переходные периоды истории культуры.* М. 2000, с. 388.

⁶ См.: Пригожин И., *Стенгерс И. Время. Хаос. Квант. К решению парадокса времени.* – М. - 2005.

⁷ Вольфганг, Вельш. *Наши постмодерный модерн.* К. Альтерпрес 2004 с. 186.

Хлебникова. Безусловным апперцептивным указателем некоторых театральных опытов 1920-30-х годов являются произведения Филонова.

...Мы коснулись лишь фрагмента проблем, связанных с новым, постнеклассическим бытием театра и художественной культуры. И с необходимостью *иного* teatro- и искусствоведения.

⁸ Мы будем пользоваться и термином синергетики - «вещественно-информационные потоки».

⁹ Следует провести исследования на тему корректности определений, дефиниций понятий «вещество», «энергия», информация» (тут уже отмечены первые попытки) относительно художественной культуры.

¹⁰ Яковенко, И.Г. *Эсхатологическая доминанта российского сознания* // Искусство и наука об искусстве в переходные периоды истории культуры. ГИИ- М.- 2000.

¹¹ Banu, Georges. *Le Risque georges.banu@wanadoo.fr*: Mercredi, 13 fevrier, 2002.

¹² Михед, Т. *Реценція творчості Шекспіра в добу Реставрації: випадок Томаса Отвея* // Література – театр – суспільство (Збірник наукових праць у 2-х томах). Том II. Херсон - 2007, с. 128-129.

¹³ В глубине, справа, сидит персонаж, которому «подчинены» все звуки и ритмы, шорохи и мелодии, весь звукоряд спектакля, включая и натуралистические его краски. Это своего рода универсальный тапер спектакля.

¹⁴ Мы не говорим о других драмах Шекспира. Да в общем каждая его пьеса опирается на всякий раз иные эстетико-коммуникативные нормы.

¹⁵ Правда, хочется защитить старое доброе Средневековье от его современного аналога, в котором совсем утрачено милосердие, а его «гуманисты» не стыдятся не замечать потоков крови – ведь пока эта кровь - не твоя. И бледнеют старые сюжеты о хворосте, подкладываемом сердешной старушкой в костер Гусу или Жанне д'Арк.

¹⁷ Висоцька, Н. *Постмодерне «вічне теперішнє» чи етнічне «корисне минуле»? Історія і пам'ять у «П'есі Америки» С.-Л. Парке* // «Література – Театр – Суспільство» (Збірник наукових праць у 2-х томах. Том I. Херсон – 2007, с. 47

¹⁸ Цит. Просцениум 2003 №3 с.109. В 2003 году 112 пьес Фоссе было поставлено на европейских сценах («Имя», «Кто-то должен прийти», «Ночные песни», «Однажды летом», «Осенний сон»). Переведен на 30 языков.

¹⁹ Сценограф – С.Рыдванецкий. Использованы: «Сон», «Разрытая могила», «Катерина» и монолог захмелевшего Хлестакова из «Ревизора» (в редакции Ивана Дзюбы и Микола Жулинского)...

Les conditions d'apparition de la nouvelle mise en scène en France

Rezumat

Condițiile apariției noii regii în Franța

„Din ce punct de vedere și din ce moment trebuie trasată panorama regiei contemporane?”, este întrebarea la care răspunde criticul dramatic Jean-Pierre Han, subliniind perspectivele și problemele punerii în scenă și ale celorlalți participanți la dialogul teatral: dramaturgul, scenograful, tehnicianul, jurnalistul teatral, criticul de teatru și... publicul.

Cuvinte-cheie: regie, regizor, dramaturg, teatru postdramatic, actor, tradiție, clasicism, modernitate, continuitate, ruptură, „generație de orfani”, școală de teatru.

L'histoire du théâtre s'est longtemps confondue, en France tout particulièrement, avec l'histoire de la littérature dramatique et, au mieux, avec celle des lieux et institutions dans lesquels les pièces étaient représentées et mises en valeur. Avec la naissance, le développement et la reconnaissance de la mise en scène c'est une histoire d'un autre type qu'il convient d'écrire. Une histoire non pas séparée en deux branches distinctes – l'une toujours littéraire et l'autre d'un ordre spectaculaire ou formel, comme c'est encore trop souvent le cas dans les rares tentatives qui existent dans ce domaine – mais en un seul mouvement reprenant intimement et dialectiquement ces deux composantes. En tenant compte aujourd'hui d'un troisième élément qui est, comme l'indique Jean-Loup Rivière, la relation au spectateur. „*De là, ajoute-t-il, vient également que l'art du théâtre entretient des rapports profonds et complexes avec la politique*”.

Cette histoire du théâtre reste à écrire et l'on comprendra aisément qu'en donner un aperçu, ici et maintenant, relève d'une véritable gageure. Quel tableau brosser? Quel bilan établir? Sur une matière en perpétuelle mouvance et sans retour en arrière possible: les nouveaux supports techniques, films, vidéos, enregistrement sonores, etc., s'ils sont utiles, demeurent encore et toujours incomplets. La valeur du théâtre est liée, par essence, à son caractère éphémère et vivant.

Quiconque écrit sur le théâtre est donc confronté à un problème quasiment insoluble. „*Je ne peins pas l'être, je peins le passage*”, disait Montaigne dans un chapitre de ses *Essais*, *De la vanité*, un titre qui convient plutôt bien à notre propos; il nous faut tenter ici de peindre et l'être et le passage.

Comment établir l'être-là d'un paysage théâtral aussi instable que proliférant?

Constituer une matière, un corpus permettant l'étude et l'analyse de ce paysage demande aussi un certain recul que nous n'avons pas. Reste donc à tenter d'œuvrer avec notre „imaginaire”, avec cette précision concernant l'explosion du nombre de spectacles qui va croissant d'année en année.

Le point d'observation

De quel lieu tenter de dresser un panorama de la mise en scène d'aujourd'hui? Et en quel moment précis? Questions loin d'être anodines dans la mesure où toute la logique de la presse consiste, dans l'immense choix qui est désormais régulièrement proposé, à ne parler que des spectacles qui sortent de la sphère strictement théâtrale pour entrer dans celle des événements de la vie quotidienne „grand public”. Dans ces conditions il ne sera pratiquement jamais question du jeune théâtre en train de s'élaborer dans des lieux improbables. Or, si l'on entend discerner les voix émergentes, c'est bien là qu'il nous faudrait être présents et jouer notre rôle de témoin. C'est bien sûr tout un système de reconnaissance de ces équipes émergentes qu'il faudrait tenter de mettre au point, et ceci ne concerne bien évidemment pas seulement la presse dont ce n'est pas le lieu ici de dire la décrépitude en matière de découverte théâtrale.

Un autre phénomène rend la tâche du journaliste théâtral encore plus délicate. Dans la presse française les secteurs artistiques sont extrêmement cloisonnés. Le journaliste qui rend compte des spectacles de théâtre au sens traditionnel du terme n'est pas en charge des spectacles de théâtre de la rue, de la marionnette, du cirque ou de la danse...

Ceci au moment même où l'on ne cesse de parler de transversalité entre les arts et alors qu'effectivement bon nombre de spectacles explorent simultanément tous ces domaines et les mixe. Hans-Thies Lehmann dans *Le théâtre postdramatique* parle de „*transgression des catégories*” et affirme que „*depuis longtemps déjà, le théâtre s'inscrit davantage dans une dynamique de crossover où la chorégraphie, les arts plastiques, le cinéma, la vidéo, la télévision et les nouveaux médias (demain sûrement les techniques numériques), mais aussi les cultures et musiques pop, ont laissé des traces indélébiles.*”¹

Une génération d'orphelins

Metteur en scène n'ayant pas encore atteint la quarantaine, Frédéric Maragnani dans un texte inédit fait le constat suivant: „*Je m'interroge sur l'absence de la transmission dans la nouvelle génération d'artistes dont je fais partie. Il est évident que la génération précédente (Chéreau, Vincent, Mesguich, etc.) a totalement occulté cette notion, ne travaillant que pour elle-même, avec certainement de belles réalisations qui ont marqué l'histoire du théâtre, mais des réalisations sans lendemains pour les générations futures. Je décèle souvent un cynisme chez les jeunes artistes et me demande si ce cynisme ne provient pas de cet état d'orphelins dans lequel nous sommes. Orphelins d'une transmission des savoirs et techniques du théâtre, de la lecture, de la dramaturgie, de la scénographie, etc. et en premier lieu sur les lois fondamentales qui fondent une pièce de théâtre. De cet abandon de la transmission proviennent aussi beaucoup de formes d'écriture dramatique que nous trouvons aujourd'hui,*.. La citation est parlante à plus d'un titre et emblématique de la situation (et de la pensée) d'une génération, celle de l'auteur donc, que l'on pourrait qualifier de „perdue” ou d'orpheline. Et pourtant, pour en rester sur le cas de Maragnani, celui-ci a tout de même bel et bien surmonté son état d'orphelin pour intégrer le monde du théâtre; c'est un metteur en scène désormais reconnu. Son amertume est néanmoins palpable, sa recherche de paternités artistiques certainement pas achevée. On pourra toutefois être surpris de le voir s'en prendre à la „génération précédente”: il semble ignorer une génération intermédiaire, celle des Éric Vigner, Robert Cantarella, Christian Schiaretti, Stéphane Braunschweig, lesquels ont tous aujourd'hui pignon sur rue, mais qui furent eux aussi „orphelins”. Par ailleurs les trois metteurs en scène cités par Maragnani, pour ne parler que d'eux, ont œuvré dans la formation. Le

premier, Chéreau, en créant l'école du théâtre des Amandiers de Nanterre, du temps où il dirigeait ce lieu, ne dédaignant pas d'intervenir au CNSAD, célèbre et vénérée institution dans laquelle Vincent et Mesguich ont enseigné des années durant. Jean-Pierre Vincent continuant aujourd'hui à enseigner à l'ÉRAC, et montant dans le circuit „normal” de nombreux spectacles avec ses élèves... Alors erreur d'appréciation et fausse querelle de la part de Maragnani? Certainement pas, et c'est bien là où se loge le paradoxe. Si effectivement Chéreau, Vincent et Mesguich ont formé des artistes, ce n'étaient essentiellement que des acteurs. Modèles semble-t-il à leur style. Pour ce qui est de leur propre métier, celui de la mise en scène, Maragnani a raison, ils ont délibérément coupé les ponts. Les „savoirs et techniques du théâtre, de la lecture, de la dramaturgie, de la scénographie” sont restés leur propriété (celle du pouvoir sans doute; on remarquera que la hiérarchie, ainsi, demeure, du metteur en scène au comédien puis au technicien, etc.). Après eux, le déluge dont ont pâti les quadragénaires venus d'autres horizons, celui des Beaux-Arts en particulier, ou, pour certains d'entre eux, plus chanceux, passés quand même entre les mains d'un Antoine Vitez à Chaillot (heureuse exception), grand maître en pédagogie, pas seulement actoriale.

Pourquoi la transmission ne s'est-elle pas faite à un moment donné de l'histoire de la mise en scène? Il faut bien se résoudre à constater que la chaîne de la transmission du savoir a été rompue, qu'il ne restait plus à chacun qu'à se débrouiller, seul, comme il le pouvait. Chacun pour soi. Avec „cynisme” sans doute, et c'est ce cynisme qui tient lieu de savoir. C'est peut-être l'ultime attitude que la nouvelle génération peut encore adopter. Faut-il s'étonner, dans ces conditions, de rencontrer des metteurs en scène (futurs directeurs d'institutions) ne connaissant pas les rudiments de leur métier? Il leur restera à apprendre „sur le tas”. Au rebours, faut-il s'étonner d'en voir d'autres rester dans une technicité de bon aloi, n'osant pas prendre le moindre risque artistique avec des mises en scène bouclées sans une seule bavure? On comprendra mieux la difficulté, voire l'impossibilité de tracer aujourd'hui de grandes lignes de force de l'art de la mise en scène. Le tableau est singulièrement éclaté.

Reste que l'interrogation première de Maragnani demeure: pourquoi cette absence de transmission de la part des glorieux aînés? Il serait même plus juste de parler, non pas d'absence, mais de refus de transmission. Qu'est-ce qui, à ce niveau, se joue ou ne s'est pas joué? Question de pouvoir,

d'idéologie, celle qui consiste à penser que l'art ne s'enseigne pas. L'observation et la plus ou moins lointaine fréquentation des maîtres suffirait-elle à établir le relais par un subtil effet d'imprégnation?

„Ce qu'il y a d'indescriptible dans notre paysage est en réalité une interrogation de notre héritage” nous dit Jean-Loup Rivière. Voilà une explication noble à ce „moment de remaniements” que nous vivons aujourd'hui en matière théâtrale. Mais la réponse à la question concernant notre héritage reste toujours en suspens...

Antoine Vitez, en 1985, faisait part d'un bel optimisme. Il affirmait dans l'éditorial du premier numéro de sa revue, *L'Art du théâtre*: „Quand tout sera passé, on regardera ce temps-ci – ces trente ou quarante années – comme un âge d'or du théâtre.”² Admettons pour ces années-là, mais nous sommes désormais en 2011, l'âge d'or est révolu semble-t-il... Sans doute les grands „aînés”, les Chéreau et autres Mnouchkine, ont-ils fait culminer leur art à son zénith; c'était dans les années '70-80. Ils n'ont guère entraîné d'autres „étoiles” dans leur sillage. Était-ce d'ailleurs leur préoccupation? Se contenteraient-ils aujourd'hui de se survivre, même avec talent? Le premier, Chéreau, retrouve les plateaux de théâtre après avoir longtemps préféré ceux du cinéma. La seconde, Mnouchkine, continue à creuser le même sillon. Mais ni elle, ni Chéreau (pour en rester à ces artistes) ne sont des „phares” comme avaient pu l'être en leur temps Brecht, Vilar, Strehler ou encore Vitez. Plus de ligne, plus d'orientation pour structurer l'ensemble de la vie théâtrale. Mention particulière étant toutefois faite pour Claude Régy dont l'influence (au sens fort du terme) sur ses disciples (stagiaires, assistants, etc.) est plus que prégnante.

Navigation à l'estime

Sans phares ni repères, sans formation, ne reste plus à nos jeunes metteurs en scènes, le plus souvent auto-proclamés, qu'à naviguer à l'estime. Auto-proclamation et assistanat, voilà les deux voies qu'empruntaient il y a encore peu tous les aspirants metteurs en scène. Une troisième voie faisant un détour par la formation d'acteur. Stanislas Nordey et Frédéric Fisbach, pour citer deux exemples connus, sont ainsi passés par le CNSAD avant de prendre leurs destins de metteurs en scène en mains... De la masse des acteurs l'un se lève, quitte le plateau pour voir ce qui s'y passe, donne son point de vue critique et se désigne pour diriger ses camarades: ainsi naît le metteur en scène selon Peter Brook... Tout cela est en train de changer parce que certains artistes de la génération „in-

termédiaire” comme Robert Cantarella ont initié des stages de formation à la mise en scène contre vents et marées, parce qu'aussi de jeunes artistes sont sortis d'une autre filière, celle de l'Université. Benoît Lambert, Irène Bonnaud, David Lescot ont brillamment suivi cette filière avant de se lancer dans la profession et de compléter leur formation sur „le tas”.

Reste aux non-privilegiés à observer le travail des grands de la profession, chose devenue plus facile aujourd'hui grâce à la circulation des spectacles, grâce aussi au phénomène de „festivalisation” généralisée de la production et de la diffusion. Ce phénomène induisant par ailleurs une certaine esthétique, celle d'une „excellence artistique” passe-partout qui a pu faire dire à Jean Jourdeuil qu'„il n'est pas sûr que cette ouverture de l'esprit, cette intégration (un peu superficielle il est vrai) d'identités diverses ne soit pas l'occasion d'une abolition des identités dans un relativisme généralisé et que les spectacles en question ne nous procurent qu'un dépaysement routinier...”. Juste critique qui n'empêche pas l'„ouverture de l'esprit” des uns et des autres, qui interdit un état d'innocence lié à la méconnaissance. Impossible désormais de ne pas connaître, pour qui entend pratiquer ce métier, le travail d'un Grüber, d'un Fomenko, lequel a travaillé à la Comédie-Française, d'un Stein ou d'un Ronconi, ce dont, bien sûr, tout le monde se félicitera. La France, de ce point de vue, est particulièrement efficace. Hans-Thies Lehmann le souligne: „Le „milieu du théâtre” français surprend depuis toujours par son hospitalité cosmopolite particulièrement prononcée. Qu'il s'agisse de Tadeusz Kantor ou de Robert Wilson, de Heiner Müller ou de Hans-Jürgen Syberberg, de Klaus-Michael Grüber ou de Matthias Langhoff, de Pina Bausch ou de Carolyn Carlson...”.

Ce qui, autrefois, n'était que de l'ordre de l'exception – Patrice Chéreau affirmant que sa formation avait consisté pour l'essentiel à observer et à s'imprégner du travail de Strehler – est devenu pratique courante, grâce notamment à la prolifération des stages, jusqu'à devenir officielle.

Les institutions en France sont largement ouvertes aux productions et aux interventions extérieures à l'hexagone. Le CNSAD, dont on a vu qu'elle avait déjà invité Grüber et qui a eu comme directeur le suisse Claude Stratz, a tissé des liens avec d'autres organismes de formation à l'étranger, l'ENSATT a fait appel au prestigieux Vassiliev pour diriger son module de formation à la mise en scène avant de s'en séparer, la Comédie-Française qui du temps de Vitez avait établi des liens privilé-

giés avec la Russie, demande régulièrement à des artistes comme Krejca, Vassilev ou Fomenko de venir travailler chez elle. D'autres théâtres comme le Théâtre de l'Europe programment régulièrement des spectacles en langue étrangère. Voyez encore Chaillot, le TNS, la MC 93 de Bobigny et quelques autres... Quant au festival d'Avignon, nouvelle formule, ses trois premiers artistes associés ont pour nom Thomas Ostermeier, Jan Fabre et Josef Nadj. Ne parlons même pas du festival d'automne ni du fait que c'est le roumain Silvio Purcarete qui dirigea pendant quelques années le CDN de Limoges...

Quelles traces de tout cela dans la nouvelle création française? Difficile de le déceler d'autant qu'il n'entre pas dans nos habitudes, par honte sans doute, de faire dans la citation ou le „copiage” intentionnel. Obligation étant presque faite d'être dans une soi-disant originalité... Notre tradition n'est pas celle du recyclage, un art dans lequel excelle un Matthias Langhoff. Ce que déplore Irène Bonnaud ou encore Benoît Lambert qui affirme que copier est formateur et précise: „*Quand j'ai monté Les Fourberies de Scapin j'avais des notes de Jacques Copeau, et d'autres de Jean-Pierre Vincent; je les ai copiées. J'ai fait ce qu'ils avaient dit qu'ils avaient fait, ce qu'ils avaient décrit, pour le tester et aussi apprendre*”. Le geste d'imitation peut lui aussi être formateur.

Continuité et rupture

Il est paradoxal de constater que l'attitude de Benoît Lambert renvoie à une sorte de continuité dans l'art de la mise en scène alors même que tout nous porte à penser qu'une rupture a eu lieu. Si tout le monde s'accorde pour dire que la grande révolution en matière théâtrale durant le 20^e siècle aura été l'avènement de la mise en scène, il n'est pas sûr qu'elle ait été aussi facilement acceptée comme art nouveau et indépendant. Ceci pour la simple raison que très vite la mise en scène est devenue hégémonique et qu'en France tout particulièrement dont le primat du texte est historique elle a été perçue comme un véritable danger. Lutte de pouvoir impitoyable entre le texte et la mise en scène qu'illustre ironiquement un titre de spectacle de Roger Planchon: *La Contestation et la mise en pièce de la plus illustre des tragédies, Le Cid de Pierre Corneille, suivies d'une mise à mort de l'auteur et d'une distribution gracieuse de diverses conserves culturelles*. Nous étions au lendemain de mai'68, période pendant laquelle Planchon fut très actif. Planchon qui, il n'est pas inutile de le rappeler, a toujours été un fidèle serviteur des classiques français...

On s'interroge encore aujourd'hui sur la définition même du metteur en scène, sa fonction n'étant pas la même selon que l'on se trouve en Angleterre, en Allemagne ou en France. La bataille pour sa reconnaissance définitive n'est peut-être pas tout à fait terminée. L'écart est considérable entre les gardiens de la tradition et les praticiens d'aujourd'hui lesquels ne remettent pas seulement en question la place du texte dans le processus de création théâtrale, mais la place même et la fonction du... metteur en scène! C'est en effet toute la hiérarchie et la définition des tâches et des responsabilités de chacun au sein des groupes théâtraux, des collectifs qui se constituent, qui est redéfinie.

La structure traditionnelle des pièces a éclaté, la théâtralité ne se trouvant pas forcément dans les seules pièces de théâtre, et l'on comprend mieux de mot de Vitez disant que l'on peut faire théâtre de tout (texte), ce que bien sûr d'aucuns se sont empressés de prendre au pied de la lettre... Les notions de fable, de personnages ont changé, des textes sont écrits pour la scène en faisant fi de tout dialogue. Les didascalies se mêlent au corps du texte et l'on est instamment prié de les dire...

Les temps ont changé et le théâtre avec, ainsi que la manière de pratiquer cet art. Il est vrai surtout que la mise en scène désormais n'est plus un dispositif uniquement ordonné au texte. Ce n'est plus tant la définition du metteur en scène qu'il faut tenter de revisiter que celle du théâtre lui-même.

Tradition et classicisme

Reste que dans l'immense masse des spectacles créés chaque saison dans tout l'hexagone – il n'y a jamais eu autant de créations, la programmation du festival off d'Avignon en est la dérisoire et caricaturale illustration – une majeure partie fonctionne encore et toujours d'une manière traditionnelle selon la formule hiérarchique, un auteur, un metteur en scène, des interprètes. Quelques jeunes metteurs en scène évoluent dans ce registre avec des habits de notre temps. Force est de reconnaître d'ailleurs – mais c'est vrai d'une manière générale pour d'autres catégories d'artistes – qu'ils maîtrisent admirablement leur outil de travail. Affirmation qui pourra sembler paradoxale dans la mesure où, nous l'avons déjà souligné, il n'existait aucune formation d'apprentissage à la maîtrise de ces outils.

Cette maîtrise est patente chez Emmanuel Demarcy-Mota dont les réalisations sont d'un grand classicisme même si elles nous sont offertes dans des emballages et un langage modernes, même s'il sait faire siennes des technologies d'aujourd'hui comme la vidéo utilisée après mûre réflexion dans

Ma vie de chandelle de Fabrice Melquiot, un compagnon de route de longue date.

Cet indéniable savoir-faire on le retrouve chez bien d'autres metteurs en scène aux parcours différents. Tous présentent la caractéristique de pouvoir passer aisément, et sans état d'âme, d'un répertoire classique, même „moderne”, à des écritures contemporaines, la fréquentation des uns nourrissant leurs réflexions sur les autres. Leurs lectures très personnelles éclaircissent souvent la complexité dramaturgique des pièces qu'ils mettent en scène. Ainsi Guillaume Delaveau œuvrant sur *La vie est un songe* de Calderon parvient à rendre compte des différents niveaux de lecture de la pièce se situant dans un perpétuel va-et-vient entre le réel et l'imaginaire, dans un langage théâtral de son temps...

Même cas de figure pour Benoît Lambert qui a bien compris que pour pouvoir être produit et diffusé correctement il lui fallait rester dans le classique; il a donc monté du Molière, du Musset et du Brecht (*Maître Puntila et son valet Matti*), donnant libre cours à son imaginaire le plus débridé et à ses pensées intimes dans des spectacles réjouissants réalisés dans des petites formes dans lesquelles il n'hésite pas à affirmer ses convictions politiques. C'est bien sûr vers ces derniers spectacles que vont ses préférences, mais il sait (ou croit savoir) que ce ne sont pas ceux-là qui, pour l'heure, pourront être programmés dans des institutions reconnues. C'est là, on s'en doute, un cas extrême, tout le monde n'ayant pas le désir ni la capacité de vivre cet état de schizophrénie absolue! Cet exemple, en tout cas, marque bien la coupure entre deux formes de réalisations théâtrales d'aujourd'hui. La „tradition” sous une forme renouvelée, avec parfois ses réussites ou ses fausses audaces, est bien là. Rien d'étonnant si on considère que les jeunes metteurs en scène connaissent bien leurs classiques.

Une autre pratique théâtrale

C'est donc en parfaite connaissance de cause que certains opèrent en totale rupture avec cette fameuse „tradition”. Mais ni attitude, ni posture volontariste, simplement les temps ont changé, le théâtre et la manière de le pratiquer aussi. Il n'est plus question de prendre un texte de théâtre quel qu'il soit et de le mettre en scène. Toutes les matières textuelles sont bonnes à saisir quitte à être bricolées, trafiquées; textes de philosophes (Gramsci, Toni Negri...), de sociologues (Bourdieu), simples témoignages de gens ordinaires, scénario de films (*Hofmanniana* de Tarkovski monté par Dietrich Sagert) etc.; tout y passe pour alimenter la machine. Quant aux textes théâtraux, ils sont découpés,

charcutés, décomposés, recomposés. Au fond la grande leçon de Heiner Müller à propos de la déconstruction, du collage, aura été parfaitement entendue. Dans tous les cas de figures il s'agit de se saisir de matériau, quel qu'il soit, pour alimenter un discours qui se veut sinon éminemment politique, du moins directement connecté sur la réalité politique et sociale dans laquelle nous vivons.

L'écriture théâtrale a aussi évolué; même dans son schéma traditionnel, avec structure dramatique charpentée, personnages et dialogues bien campés, elle a parfois été superbement revisitée, comme chez Michel Vinaver (et sans parler de Bernard-Marie Koltès qui demeure éminemment classique). Le va-et-vient de certains auteurs avec le plateau se fait plus fréquent, les relations avec des équipes théâtrales plus étroites. Que l'on songe aux grands disparus, Jean-Luc Lagarce et Didier-Georges Gabily, aux grands d'aujourd'hui, Philippe Minyana, Olivier Py, Eugène Durif... ou encore à un auteur comme Joël Pommerat metteur en scène de ses propres textes, un autre comme Noëlle Renaude faisant sur le vif une expérience très particulière avec l'acteur Christophe Brault pour la création de *Ma Solange*... Alors bien sûr les jeunes auteurs suivent le même chemin. La constitution de compagnonnages entre metteurs en scène et auteurs comme autrefois Chèreau avec Koltès, Lavaudant avec Jean-Christophe Bailly, Cantarella avec Minyana, Vinaver avec Françon, se poursuit. Les incidences sur le travail du metteur en scène sont évidentes.

C'est une autre pratique du travail théâtral qui est en train de se mettre en place. Avec (re)constitution de groupes, de collectifs dans lesquels les fonctions des uns et des autres, leur hiérarchie, est remise en cause. Ce qui n'était pas tout à fait le cas du groupe T'chan'G créé et dirigé par Didier-Georges Gabily, véritable chef de troupe, auteur, metteur en scène. Dans son fonctionnement même ce groupe fut (demeure) emblématique d'une certaine manière de concevoir et de pratiquer le théâtre. De ce point de vue les propos de Gabily sont sans ambiguïté: „*Que peut faire le théâtre? Simplement peut-être retrouver une toute petite fonction qui serait d'être l'endroit où les choses impossibles à faire ailleurs pourraient se manifester. Qu'est-ce que le théâtre peut encore manifester? Poser la question de savoir s'il peut encore témoigner du monde ou de quoi que ce soit qui y ressemblerait*”³. Seuls, bien sûr, des groupes dont les membres sont animés du même désir seront en capacité de réaliser un tel programme impulsant une nouvelle dynamique au travail de plateau.

Pour émettre une parole politique, faire entendre la rumeur du monde, toutes les techniques, tous les moyens sont bons, comme justement de ne prélever d'un texte initial (*Chimure* de Gabily par exemple) que les fragments qui vous intéressent et servent votre propos constitutif du matériau à partir duquel l'imaginaire du spectateur pourra prendre son élan, sa pensée, son appui. Les techniques empruntées à d'autres disciplines artistiques sont visitées, intégrées. Le jeu, sous forme de séquences, sur les cadres, le champ et le hors-champs renvoyant bien évidemment au cinéma dont les nouvelles générations sont nourries, peut-être même plus que de théâtre. L'image photographique, cinématographique, de vidéo encore plus, de synthèse se retrouve au centre du plateau, l'envahit, le dévore. La vidéo, en particulier, est devenue un passage presque obligé. Et il ne sera pas interdit, il sera même recommandé, de sortir d'un autre cadre, celui de la scène des théâtres traditionnels. De nouveaux lieux seront donc investis.

Contrastant avec la volonté d'ouverture au monde, bon nombre de spectacles, évoquent avec nostalgie, dans une sorte d'étrange repli sur soi, l'heureuse époque de l'enfance et de... l'enfermement.

Néanmoins dans cet univers, et ceci n'est pas le moindre des paradoxes, une place prééminente est faite au corps. Influence, bien sûr, avouée et montrée, de l'art chorégraphique; les frontières entre la

danse et le théâtre n'étant plus guère perceptibles. La ferveur pour les artistes flamands Alain Platel, Jan Lauwers, Jan Fabre (sans parler de celle pour Pina Bausch) est un signe. Le théâtre d'objets, les marionnettes, le cirque, la musique font désormais partie intégrante du spectacle théâtral.

Entre les deux voies que nous avons décrites, la traditionnelle et celle ouverte à toutes les expérimentations, voies qui ne sont pas toujours aussi antithétiques que l'on pourrait le croire (la novation par exemple n'est pas forcément là où on l'attendrait), naviguent un certain nombre d'artistes difficilement classables. Des „marginiaux” donc? Où classer un metteur en scène comme Alexis Forestier, architecte et musicien de formation? Il travaille toujours au plus près des textes, dans un respect absolu, si absolu même qu'il nous a intégralement restitué en un seul et même spectacle les quatre versions de *Woyzeck* (*Woyzeck, fragments complets*) de Büchner, jouant délibérément de la répétition dans une sorte de ritournelle infernale, le tout dans une configuration spatiale qui jouait à merveille avec les notions du vide et du plein, du cadre et du hors cadres... Ils sont nombreux, et on ne pourra que s'en réjouir, à être ainsi hors „normes”. Mais c'est bien en ses marges que tout tableau prend véritablement son sens.

*Ce texte est issu d'une longue étude parue dans *Théâtre d'Aujourd'hui*, n° 10, 2005.

Références bibliographiques

¹ Liehmann, Hans-Thies. *Le Théâtre postdramatique*. L'Arche, 2002.

² Vitez, Antoine. *L'Art du théâtre*, n°1. Printemps, 1985.

³ Gabily, Didier-Georges. in *Entretien avec Jean-Pierre Han*. *Cripure*, n° 9, juillet-août 1993.

Sigles:

CNSAD: Conservatoire national supérieur d'art dramatique.

ENSATT: Ecole nationale supérieure des art et techniques du théâtre.

ÉRAC: École régionale d'acteurs de Cannes.

CDN: Centre dramatique national.

TNS: Théâtre national de Strasbourg.

Cercul și fluviul

Summary

Circle and River

This study requires an explanation of the „great friendship” between Brook and Grotowski renowned directors based on their complementarity vision about theater and about the world.

Brook’s theater wants to be just as dramatic action circle that promotes concentration. The Grotowski has become a passion for fluidity, the supreme expression of life. Brook seek organic unity of life, a high level incandescent, while Grotowski remove the theater, trying to find the „actions” river its mobility. Influenced by the circle symbol or River, Brook and Grotowski were obtained, therefore, a „theater of unity”.

Keywords: Brook, Grotowski, theater, ring, river, really theatrical, theater naïve, naïve artist, degree of concentration, people.

Să cauți originile

La Brook, ca și la Grotowski, recunoaștem aceeași căutare a originilor, origini ale teatrului și ale vieții, și aceasta presupune o atracție fundamentală pentru viziunea organică a lumii. La ei ceea ce contează e unitatea lumii, unitatea dinaintea separării. Aici artificul este exclus, căci prin recunoașterea în celălalt, dincolo de diferențe, se afirmă tocmai nevoia de unitate, ca în nopțile în care ne confundăm cu bolta cerului sau ne pierdem în pădurea întunecată. Teatru al unității. De aceea caută ei amândoi originile care satisfac tocmai această foame de unic.

Brook are nevoie de adevărul în act, nu acest adevăr cinematografic la care visează toți regizorii de teatru care vor să facă film, ci adevărul teatral, adevăr al relațiilor, al corpului, al acestor cuvinte „calde” pe care scena le exaltă. „*Ceea ce mă interesează*, spune el, *e să dau viață unei lumi și nu să o manipulez*”. Brook caută să parvină prin teatru la viață, nu la viața cotidiană, ci la o viață concentrată.

La Brook atracția pentru teatrul naiv se explică prin viziunea organică a lumii, viziune ce definește pe toți artiștii care aspiră la uniunea cu lumea și cosmosul. Naivitatea e de obicei o vocație înăscută și nu obținută, și în acest sens Brook se înrudește mai degrabă cu Paul Klee, devenit naiv, ca și el, prin decizie, și nu cu Le Douanier Rousseau, naiv nedeliberat. La Brook, naivul e o împlinire, și nu o premisă: el descoperă astfel ceea ce îl poate salva.

Aceste gânduri ne trimit în mod obligatoriu la Schiller și celebrul său text *Poezia naivă și senti-*

mentală unde consideră că artistul naiv e un însetat de unitate. Un asemenea artist se dezinteresează de artă ca producție de obiecte noi, fabricate, căci „natura trebuie să fie victorioasă” pentru a umili artificul și construcția explicită. Artistul naiv captează viața ce trebuie să apară ca „o manifestare a spiritului care se află într-o armonie eternă cu sine însuși”. Aceasta presupune o mișcare dublă. Pe de o parte reîntoarcerea către familie și casa maternă, deci către unitatea primordială, și, pe de alta, o luptă contra aluviunilor și a nevrozelor care dezorganizează individul. Schiller concludă că pentru artist naivul este „în același timp o expresie a copilăriei pierdute și în același timp a împlinirii în ideal”. Astfel, nostalgie și proiect se confundă.

Pentru artistul naiv echilibrul de sine e primordial, căci doar astfel el poate ajunge la viziunea organică a lumii. Schiller, la rândul lui, confirmă ideea naivului cucerit, nu a naivului dat, a naivului obținut prin luptă. Artistul naiv, „naiv primordial”, adoptă deviza poetului german: „*Să nu-ți fie frică de haosul din afara ta, ci de haosul din tine, aspiră la unitate, dar nu o căuta în uniformitate; aspiră la odihnă, prin echilibru și nicicum renunțând la activitate*”. Iată ceea ce Brook caută și obține după ani întregi de luptă: o unitate în mișcare, unitate ce nu înobilează creația, dar în același timp aduce calmul ce exclude accidentele unei lumi „amăgitoare”. Naivul e calea către fundațiile omului.

Artistul naiv temperează subiectivitatea pentru a obține perfecția senină a materiilor șlefuite de natură zeci de ani. Acesta era visul lui Brâncuși. Acesta e visul lui Brook. Unul vrea să creeze

sculpturi, celălalt spectacole „pe care să le putem percepe dintr-o singură privire” și înțelege „fără a se servi de ajutorul limbii”.

Cercul și fluviul

Pentru Brook, teatrul se distinge de viață prin diferența de concentrare. „Dacă există o diferență între teatru și viața reală ...aceasta va fi întotdeauna o diferență de grad de concentrare” spune Brook, care concludă: „... ceea ce favorizează concentrarea est just, ceea ce o perturbă nu e”. Iată-i profesiunea de credință.

Concentrarea presupune existența unui loc unde „fiecare gest își revelă semnificația” pentru ca cel mai îndepărtat spectator să-l sesizeze. Aceasta presupune o restrângere a publicului pentru a obține echilibrul între colectiv și individual, între masă și spectator. Brook nu vrea să se adreseze nici unor săli vaste cum le dorea Piscator pentru „teatrul politic”, nici să reducă publicul la maximum pentru a realiza un „teatru elită” cum cerea Grotowski. Nici pierdut în mulțime, nici însingurat – acesta e statutul spectatorului în teatrul lui Brook. Nu mai mult de cinci sute de spectatori, spune el, căci acest număr produce o intensitate excepțională și transformă spectatorul. Astfel energiile circulă în contextul unei concentrări maxime. Concentrare care permite teatrului să depășească stadiul expresiei fragmentare pentru a se afirma ca „un mic univers” unde „percepțiile devin mai vii ca în viață”. Atunci teatrul devine o formă concentrată de viață, „o bună, o puternică viață”.

În biroul lui Brook nu e agățată decât o singură fotografie: grupul său reunit în cerc. În programul *Tragediei lui Carmen* redescoperim interpretii dispuși în cerc. În Australia aceeași imagine se impune, cercul, mereu cercul. În Africa, mărturisește Brook, ceea ce a căutat a fost tocmai

posibilitatea de a face teatru pornind „de la acest punct zero pe care îl constituie un grup de oameni dispuși în cerc”. Cercul favorizează concentrarea acțiunii dramatice, el reduce lumea pentru a o libera apoi. Teatrul lui Brook vrea să fie simplu „în măsura în care cercul este simplu, fiind în același timp simbolul cel mai încărcat de sens”. Oare un maestru – caligraf nu-și demonstrează, în interiorul unei mănăstiri japoneze, perfecția, desenând cercul perfect?

La Grotowski, dimpotrivă, cu timpul, s-a impus un anume dezinteres pentru concentrare în favoarea unei pasiuni care îi e proprie, pasiunea pentru fluiditate, expresie supremă a vieții. Brook caută unitatea organică a vieții, ridicată la un nivel incandescent, în timp ce Grotowski se îndepărtează de teatru, încercând să regăsească prin „acțiunile” sale mobilitatea fluviului. Un fluviu care e diferit de cerc, căci dacă Brook „a rămas, cum o spune el însuși, la marginea pădurii”, Grotowski a vrut să dispară în inima ei pentru a deveni anonim și fecund. „Când eram tânăr, mi s-a spus că râul Merl care-și are izvorul în munții Hindukus curge până când ajunge în desert unde, la un moment dat, dispare. Acolo apare o oază”, povestește Grotowski. Parabolă fundamentală.

Cercul e încă o formă de afirmație, fluviul una de dispariție. Această complementaritate explică, poate, de ce Brook și Grotowski au constituit „marea prietenie” a acestui sfârșit de secol. Ei sunt indisolubili. Pentru mine de asemeni. Brook mă reconciliază cu teatrul, Grotowski mă atrage spre acel altundeva unde poate... Unul ne invită să rămânem aici, altul să ne îndepărtăm. Cercul și fluviul.

Spectacolul - text, context, subtext (*Pomul vieții* de D. Matcovschi)

Summary

The show - text, context, subtext (*The Tree of Life* by Dumitru Matcovschi)

The article deals with the relationship drama text - context - subtext in the theatrical performance, based on the play *The Tree of Life* by Dumitru Matcovschi. The work highlights the specific artistic vision of the playwright, the literary and social context of writing the play (the 70s) and the reception of the performance in the 80s and 2010-2011. The subtext is changing as well, depending on the actor, director and the time of the artistic realization of the performance. New social and artistic realities imposed by the context of the theatrical culture oblige attention, modifying the „horizon of expectation” of the receiver.

Keywords: The play - text, context, subtext (*The Tree of Life* by Dumitru Matcovschi), „horizon of expectation”.

Prin „dedublarea realității” sau „reflectarea prin refracție” a lumii teatrul se întâlnește cu poezia, cu arta în general. În același timp, viața estetică autentică a unui text dramatic se relevă în originalitatea spectacolelor jucate pe baza acestui text și, evident, prin „dezlănțuirea” creativității artiștilor în transfigurarea artistică a realității obiective și a celei subiective. Chiar dacă spectacolul a fost și mai este considerat de unii un text prelungit, alcătuit din replici plus indicații scenice, totuși textul literar dramatic nu epuizează dimensiunile creației ale artei teatrale, de unde și abordarea relației autorului textului/dramaturg - interpretarea textului de către regizor/actor, scenograf, aspect teoretic ce poate fi exprimat și prin termenii cunoscuți în domeniu de „text autoritar”, „text-canava”, „text ramificat”. Oricum, opera dramatică este considerată o „platformă” a viitorului spectacol, acesta fiind elaborat prin interpretarea creatoare a textului, iar repetițiile, după Peter Brook, au scopul de a căuta „adevărată esență a piesei”. La înțelegerea evoluției teatrului, în special a relației dramaturgie-spectacol, un rol esențial îi revine abordării acestei probleme din perspectiva text (dramatic) - context - subtext, aspect asupra căruia vom insista în articolul de față, cu referire la piesa *Pomul vieții* de Dumitru Matcovschi (montată în anii 1980 și 2010).

Teoria generală a textului propune două definiții fundamentale ale acestuia: unul clasic, strict lingvistic și altul nonlingvistic, care apelează la un alt cod de semne și anume la imagine ca trăsătură a unor arte precum pictura, sculptura, cinematografia, dansul, pantomima etc. Această lărgire de definiție a fost posibilă și datorită faptului că modurile narrative sunt a povesti (telling) și a arăta (showing) ceea ce implică, în special, actul spectacular. Dintre toate definițiile, am reținut-o pe cea în care textul

presupune „o secvență lingvistică scrisă sau vorbită, formând o unitate comunicațională, fie că are în vedere o însușire de fraze, o singură frază sau un fragment de frază”.¹

Condițiile unui text pentru a fi unitar sunt coerența și coeziunea. În același timp, structurile textuale, chiar dacă se realizează prin intermediul entităților lingvistice (scrise sau orale), se raportează esențial la situația comunicațională, astfel încât textul este supus unei duble orientări dinamice: către sistemul semnificativ în care el se produce și către procesul social la care participă în calitatea sa de discurs. Dintre diversele definiții și interpretări ale discursului (E. Benveniste, V. Meizerski, A. Măgureanu ș.a.), considerăm, de rând cu cercetătorul Ion Plămădeală, că textul apare ca o expresie lingvistică particularizată a discursului și că „textul trebuie socotit o reflectare (lingvistică, formală) atât a discursului, cât și a actului comunicării”.²

Referindu-ne la textul literar, în special la cel dramatic, amintim că el poate avea o dublă existență culturală, fiind receptat în procesul lecturii și în procesul spectacolului de teatru. În acest sens, un rol important îl are tocmai teatralitatea sau literaritatea imaginarului artistic al autorului piesei, iar așa cum artele scenice transfigurează artistic textul literar, viața estetică autentică a unui text dramatic este legată de spectacolele teatrale. Aceste două entități estetice (piesa de teatru și spectacolul), create de anumite individualități creatoare – autor-dramaturg, regizor, actor, scenograf, compozitor, caracterizează, într-un anumit mod, timpul în care a fost scrisă piesa, influența tendințelor estetico-artistice din literatură și artă în general, ca și timpul când a fost jucată pe scenă opera dramatică.

Contextualitatea presupune raportarea operei la ea însăși, cercetătorul Paul Cornea evidențiind, în acest sens, două tipuri de contexte: primar și se-

cundar. Contextul primar este înțeles ca un sistem de referințe (culturale și enciclopedice) de care cititorul/receptorul (interpretul) se servește pentru a construi sens și/sau a evalua textele. Contextul secundar este o strategie liber asumată de interpret, este construit de interpret „prin propriul efort, legat nemijlocit de situația concretă de comunicare și urmărind dezvăluirea intenției actelor de vorbire (în mod izolat sau în succesiunea unei conversații) sau a discursurilor...”³ La interpretarea textului artistic devine necesară combinarea ambelor tipuri de contexte, adică situarea operei respective în topografia multidimensională a literaturii (dramaturgiei) și adoptarea unei strategii interpretative, a „grilei” de interpretare.

Din perspectiva acțiunii spectaculare, distingem contextul cultural de bază care se schimbă lent și în care se află dramaturgul, contextul culturii teatrului la etapa apariției textului dramatic și la etapa montării spectacolului (tipul scenariului, limbajul teatral, stilul ales de regizor, procedee artistice și tehnici de realizare artistică, specifice individualității creatoare a regizorului, scenografului, dar și timpului respectiv) ș.a.

Subtextul trimite la conotațiile, mai mult sau mai puțin subtile, ale textului, contribuind la înțelegerea semnificațiilor acestuia. Conotațiile accesează totdeauna primul nivel de interpretare, coborând către cel de profunzime. Prin urmare, textul are sens, dar nu semnificație, or semnificația textului depinde de funcționarea acestuia, de intenția cu care a fost produs. În teatru, subtextul este ceea ce nu este scris de autor, dar reiese din felul cum actorul interpretează textul și cum poate el releva anumite implicații, motivații ascunse ale personajului. Se știe că Stanislavski numea subtext anume asemenea gânduri și sentimente ce constituie viața lăuntrică a rolului, „curenții submarini”, ca instrument psihologic. În acțiunea dramatică, subtextul poate fi realizat artistic prin pauză, tăcere, privire, muzică, mizanscenă, mișcare, gest etc. Este evident că în reprezentarea spectaculară, subtextul poate fi înțeles în funcție de măiestria artistică a regizorului și a scenografului, de talentul actorului, dar și de viziunea sau perspectiva hermeneutică a receptorului/spectatorului/criticului de teatru. În acest sens, misiunea criticii de teatru este de a pune în lumină structura de suprafață și structura de adâncime a discursului dramatic întru permanentizarea „orizontului de așteptare” al receptorului, compus din aspirații, idei, năzuințe morale și estetice. Astfel că “orizontul de așteptare” este unul care primează și în care un rol important îi revine contextului social, literar, artistic, politic, timpului în care a fost scrisă piesa și în care a fost jucată pe scenă.

În cele ce urmează, vom argumenta modul de relaționare text-context-subtext în baza piesei lui Dumitru Matcovschi *Pomul vieții*, scrisă în 1977, a cărei premieră teatrală a avut loc în decembrie 1980, la Teatrul Academic „A.S.Puşkin” (azi „Mi-

hai Eminescu”), montarea fiind reluată în noiembrie 2010. Așa cum am menționat, un rol anume în înțelegerea tipului de text dramatic îl are contextul apariției lui, fapt ce impune caracterizarea individualității creatoare și relevarea orientărilor stilistice și artistice în arta literară și în cea dramatică din anii ’70-’80 ai secolului XX.

În creația sa, poetul, prozatorul și dramaturgul Dumitru Matcovschi traversează calea de la liric spre epic și dramatic, îmbinându-le într-o osmoză mai mult sau mai puțin reliefată, în funcție de perioada scrierii unei sau altei lucrări. Nu lipsește uneori în textele sale literare nici elementul publicistic, rezultat din preaplina ideilor și din responsabilitatea civică a autorului. Continuitatea etică a generațiilor, conștiința de neam ca parte indispensabilă a etnicului și a moralității, dramele existențiale, dragostea ca sentiment general-uman sunt doar câteva repere tematice ale imaginarului artistic al autorului. În poezie, bunăoară, titlurile volumelor vorbesc despre o anume evoluție a viziunii artistice a lui Matcovschi și a literaturii în general. Astfel, autenticitatea ca mod de transfigurare și de interpretare a realității o desprindem din placheta de versuri *Maci în rouă* (1963), bogata și nepuizabila lume interioară a individualității – din *Univers intim* (1966), conștiința etnică și spiritul folcloric – din *Casă părintească* (1968), neliniștea sufletească și ambiguitatea limbajului poetic – din *Descânțec de alb și negru* (1969), atitudinea civică a personalității – din *Patria, Poetul și Balada* (1981). Pe toate însă le unește simplitatea cugetării, a expresiei și, în special, suflul dramatic și cel folcloric.⁴

Teatrul lui Dumitru Matcovschi vine dintr-o viziune lirico-epică și publicistică. Ca și în proza autorului, în textele lui dramatice satul rămâne a fi spațiul esențial în care se consumă drame și bucurii umane, fapt ce demonstrează că ruralismul specific șaizeciștilor mai continua a fi o trăsătură a literaturii din Moldova în anii ’70-’80. Ne referim aici la romanele lui D. Matcovschi *Duda* (1973), *Bătuta* (1975), *Toamna porumbeilor albi* (1979), *Focul din vatră* (1982), *Piesă pentru un teatru provincial sau Roman teatral* (1984). În aceeași perioadă autorul scrie și texte dramatice care au fost jucate pe scenele teatrelor din Chișinău: *Președintele* (1976), *Cântec de leagăn pentru bunici* (1977), *Tata* (1979), *Pomul vieții* (1980, montat în 1981 și la Teatrul Dramatic din Tambov, Rusia), *Abecedarul* (1983), *Troița* (1985), urmate mai târziu de *Sperietoarea* (1990, montat la Teatrul Național „V.Alecsandri” din Bălți), *Bastarzii* (2003), *Vine apa* (2009, Teatrul Național din Bălți).

Astfel, contextul estetic-social al apariției textului dramatic și al spectacolului *Pomul vieții* se caracterizează printr-un realism dur, prin prezența faptului divers în imaginarul epic și cel dramatic. Caracterizată printr-o structură narativă, prin lirism și viziune simbolică, uneori printr-un surplus de limbaj popular în stilul spectacolelor, dramaturgia

din anii '70-80 mai urma încă linia realist-poetică a literaturii șaizeciște, susținută uneori de o viziune mito-poetică. În același timp, patosul liric și poetic, cel etnic al literaturii șaizeciște trece treptat în constatarea unei despiritualizări a omului, el fiind pus în fața faptului când nu mai poate întreprinde nimic în relația cu supraeul în afirmarea personalității sale. Individul e nevoit, astfel, a se identifica cu o existență care îi este impusă, iar desensibilizarea conștiinței față de ceea ce este fals, ca și adaptarea mimetică, au drept consecință apariția „gândirii și a comportamentului unidimensional”, după cum scrie sociologul american H. Marcuse în studiul său *Om unidimensional*. Scriitorul și publicistul D. Matcovschi, în articolul intitulat *Hoț în rezervație* (1987), caracterizează astfel starea de lucruri din societatea de atunci: „(...) s-a întâmplat ceva în ultimii treizeci de ani. Ceva foarte grav. Am început să ne pierdem sufletul. (...) viața parcă s-ar schimba spre bine, griji deosebite nu ne încercă, dar trăim numai și numai cu ziua de azi, grăbindu-ne să uităm ziua de ieri, la ziua de mâine nu ne mai gândim”⁵. Pierderea sufletului și a reperelor morale caracterizează multe dintre personajele din piesele și romanele autorului. Dacă în anii '60 I. Druță accentua puterea sufletului, spiritul etnic, V. Beșleagă cobora în adâncurile inconștientului personal și al celui colectiv, încercând să afle și să explice, de rând cu prozatorul V. Vasilache, „Ce este omul și ce se întâmplă cu noi?”, atunci în anii '70-'80 D. Matcovschi constată dedublarea și despiritualizarea omului ca un fapt deja împlinit. Asemenea aspecte social-morale și estetice se repercutează asupra structurii textului și, în special, a personajului din romanele și piesele sale. De aici, realismul dur, prezența cotidianului, a faptului divers, lipsa unui conflict acut, viața fără suflet a contemporanului: „descoperi, învăluit de o tristețe inexplicabilă, câtă nedreptate există în viața asta (...); și această viață fără suflet e ca și casa fără stăpân, se pustiește, se duce la fund, scârțâie, se prăbușește, se destramă”, scria Lidia Latieva în 1989 despre textul piesei lui D. Matcovschi *Pomul vieții*.⁶

Din punct de vedere tematic, drama lui D. Matcovschi, jucată pe scenă în anii '80, vorbește despre dedublarea omului, ce se întrevedea încă în romanele scriitorilor șaizeciști. Or, așa cum se știe, dezvoltarea dramaturgiei naționale și evoluția teatrului, o anume interacțiune sau influență reciprocă se manifesta în anii '60-'80, critica de teatru și cea literară accentuând, în special, rolul creației lui Ion Druță și a lui Dumitru Matcovschi în acest context. Nu este un fapt izolat o asemenea “implicare” a scriitorilor în dramaturgie la acel timp. O probează și textele dramatice scrise în perioada respectivă și jucate pe scenă ale lui M. Sorescu, D. R. Popescu, T. Mazilu, D. Solomon, I. Băieșu în România, S. Țanev, I. Peicev, C. Iliev în Bulgaria ș.a.

În teatrul național din Moldova se afirmă noi generații de regizori (V. Cupcea, V. Apostol, I. Un-

gureanu, S.I. Șcurea, A. Pânzaru, I. Todorov ș.a.), actori (V. Ciutac, M. Volontir, V. Chircă, V. Rusu, V. Izbeștiuc ș.a.), scenografi (F. Hămuraru, V. Rusu-Ciobanu, I. Puiu, C. Bălan ș.a), compozitori (E. Doga, I. Aldea-Teodorovici ș.a), care au contribuit, în mare măsură, la dezvoltarea și afirmarea artei scenice contemporane. Tandemul dramaturg - regizor, ca, de altfel, și relația regizor - actor în procesul de creație s-a manifestat foarte bine în persoana autorului Dumitru Matcovschi și a regizorului Veniamin Apostol, ultimul având ferma convingere că „actorul rămâne zeul scenei” și că jocul lui este „componenta cea mai importantă și cea mai complexă a artei spectacolului”.⁷ Acest deziderat artistic al regizorului se manifestă în montarea pieselor lui D. Matcovschi pe scena Teatrului Academic „A.S.Pușkin”, începând cu anul 1975, când are loc premiera spectacolului *Președintele*, în regia sa, pe muzica lui E. Doga, urmat de *Cântec de leagăn pentru bunici* (1977), regizor I. Stihî, muzica T. Chiriac, *Tata* (1979, a doua montare - în 1993, regia V. Ciutac), regizor V. Apostol, muzica I. Aldea-Teodorovici (a doua montare - în 1993, regia V. Ciutac), *Pomul vieții* (premiera - în decembrie 1980), regia - V. Apostol, scenografia - I. Puiu, pe muzica lui I. Aldea-Teodorovici. La 24-25 noiembrie 2010, Teatrul Național „Mihai Eminescu” a montat piesa *Pomul vieții* în regia lui Alexandru Cozub, scenografia aparținând lui Boris Golea, selecție muzicală - Alexandru Târșu. Așa cum opera de artă spectaculară se edifică în forma sa finală în momentul receptării, voi evoca trăiri/receptări personale ale piesei în anii '80, ca spectator, dar și opiniile specialiștilor în domeniu privind spectacolul *Pomul vieții*. Recenziile despre montarea din anii '80 conduc spre constatarea unei alte viziuni asupra discursului dramatic al lui D. Matcovschi realizată în secolul XXI de alte generații de artiști, în alt context social-politic și, evident, cu un alt orizont de așteptare al publicului.

Textul piesei include o fabulă simplă: o familie ce se destramă, în plină viață fericită sovietică, din cauza beției soției, cu un conflict ascuns adânc în moralitate, dar și în viața social-politică; cu elemente variate ale vieții cotidiene: drame interioare, probleme social-morale, discursul teatral relevând astfel diversitatea vieții: răsul-plânsul satului, al societății în general. Critica de teatru insistă asupra faptului că piesele autorului necesită “un fir mai restrâns al narațiunii, caractere bine conturate, un ritm mai dinamic”⁸, evidențiind, totodată, că *Pomul vieții* este mai bine încheagată dramatic, în comparație cu primele piese montate - *Președintele*, *Cântec de leagăn pentru bunici*, *Tata*. Un rol important în realizarea acțiunii dramatice și, evident, în transmiterea unui mesaj artistic amplu l-a avut jocul actorului Victor Ciutac în rolul lui Grigore și scenografia metaforică a lui Ion Puiu: fântânile înălțate în spațiu care cresc din pământ ca niște coloane. Sunt coloanele ce sprijină casa ca

spațiu sacru; sunt fântânile adâncurile inconștientului colectiv? Subtextul unei asemenea scenografii devine plurivalent. Vom cita din opinia criticului de teatru Valentina Tăzlăuanu: „Aceste fântâni înălțate în spațiu cresc din pământ ca niște coloane, ce subliniază impresia de verticalitate, sugerează niște turnuri de cetate în timp, din care te urmăresc nevăzute guri de tun, imprevizibilul. Ori poate ochiurile luminoase, ca niște cuiburi de păsări, ce-și răsfață puii în răcoarea fântânilor, semnifică niște ferestre ale sufletului prin care acesta respiră, comunică cu lumea, se molipsește de bucuriile, dar și de mizeriile ei? Orientând concentric întregul cadru scenic, clepsidra din prim-plan, ce se închide închipuind bătaia zecilor de aripi ale unei păsări fantastice, vibrând odată cu schimbarea stărilor de suflet ale personajelor, conduce la metafore și mai largi, confruntând omul cu condiția sa în timp și, prin aceasta, depășind vizibil intențiile, mai modeste, ale spectacolului”.⁹

Valențele mito-poetice ale scenografiei, elementul lirico-dramatic al fundalului muzical contrastau, într-un fel, cu realismul dur al faptului de viață din acțiunea dramatică. De aici, două tendințe în transfigurarea artistică: poezia și proza vieții, emoția și luciditatea în aprecierea faptelor. Prin asemenea aspecte se manifestă, poate, cel mai bine trecerea de la patosul lirico-poetic al etnicului și eticului la pierderea spiritualității, la râsul-plânsul situației în care se aflau omul, societatea, arta în anii numiți ai „stagnării” sau, altfel, ai „socialismului dezvoltat”. Astfel, se poate observa că viziunea mito-poetică a șaizeciștilor asupra realității satului cedează treptat, luciditatea și elementul publicistic luându-le locul și, în acest context, piesele lui D. Matcovschi reflectă foarte bine tranziția de la omul etnic și etic la omul unidimensional, care își pierde suportul moral-spiritual în această lume. De aici și contrastul dintre individul care se afirmă prin muncă, care judecă corect starea de lucruri (în piesa lui Matcovschi – personajele Grigore, Nătăluța) și însingurarea acestuia în colectiv/societate, dar și neputința, nedorința lui de a fi ca ceilalți, și tragismul existenței umane în societate (Elena, Nichita).

Realizarea scenică a piesei lui D. Matcovschi *Pomul vieții*, într-un alt context social-politic și cultural, anul 2010, a reiterat totuși unele momente ale spectacolului din prima montare (1980): jocul uneori la nivelul replicii, mai ales în scena curățatului fântânii sau al întâlnirii cu Cristina, unde convenția iese în prim-plan, sau patetismul naturalist al personajelor Grigore și președintele. Din punct de vedere structural-tematic, acțiunea dramatică punctează un spectru mai larg de probleme decât cel din conflictul de bază, dispersând, într-un fel, coerența și coeziunea subiectului artistic, în special conflictul psihologic. Totodată, spre deosebire de prima montare, când procedeul „dialogului” cu Nistrul, „martor și obiect de referință pentru viața personajelor, prezență de cor antic, participant la

„teatrul” Dudei (...), n-a fost utilizat în mai mare măsură” sau „postura oarecum artificială a lui Nichita (interpret – A. Răzmeriță), un tânăr cu experiență de viață precară, (...) trecând în dialogurile lui cu Grigore în adevărate tirade patetice pe un ton sententios...”¹⁰, în spectacolul regizorului A. Cozub accentele se schimbă. Un rol mai mare îi revine acum corului și lui Nichita, personaje ce contribuie la amplificarea elementelor social, moral, psihologic și la afirmarea unui mesaj artistic mai amplu.

Acțiunea dramatică începe cu ieșirea în scenă a lui Duca, șoferul președintelui și dirijorul corului din sat, care anunță oficial, cu mari emoții: „Cânta corul Plugarii din satul Duda..., satul Duda”, așteptând insistent reacția publicului, moment de inițiere a unui dialog direct cu spectatorul. Apoi, în fața audienței apare o imagine multicoloră: corul format din oameni de diferite vârste, unii obosiți după o zi de muncă, care prezintă cartea de vizită a spectacolului (maestru de cor Ștefan Lutenco) și creează atmosfera premonitiv paradoxală a unei acțiuni construite, se pare la început, pe toposul lumii ca spectacol, în realitate însă, cum ne convingem pe parcurs - pe toposul lumii răsturnate, al lumii pe dos.

Oameni impuși să cânte, pentru a nu face satul de rușine la concurs, interpretează în mod ludic cântecul, gesticulând după fiecare vers - rând melodic, în așa mod explicându-i auditoriului esența piesei vocale și, totodată, mimând bucuria de a trăi „pe acest meleag”. Scena devine una comic-tristă.

Cum se manifestă aici lumea pe dos și ludicul? Prin faptul cum sunt îmbrăcați interpreții (costume Ludmila Furdui) – în mod diferit, formând „o masă înflorată”, prin care înțelegem satul, dar nu ca un tot integru, ca în viziunea șaizeciștilor, ci în sensul de „mase”; apoi prin gesticulația „explicativă” a cântecului, versurile căruia nu sunt populare, adică nu transmit modul de gândire și de simțire al generațiilor unui popor, ci sunt compuse azi, de autori concreți, pentru a exprima bucuria vieții noi (sovietice). Paradoxul continuă prin felul interpretării cântecului, prin faptul că dirijorul este șoferul președintelui și nu un specialist în domeniu. Bucuria și patosul mimat al interpreților-coriști, culorile variate, aprinse sau cenușii, ale vestimentației lor, lumina ce cade asupra cântăreților creează parcă un întuneric și mai mare în restul spațiului, accentuând un contrast între bucuria și lumina din prim-plan cu spațiul negru ce continuă într-o boltă întunecată, care parcă ar vrea să înghită totul. O asemenea scenă deschide acțiunea dramatică, căpătând clar rolul unui incipit și prefigurând esența discursului spectacular.

Astfel, incipitul ne face să înțelegem că subiectul acțiunii din spectacol va fi unul de factură dureros de comic și de trist în același timp. El prefigurează contrastul dintre esență, realitate și aparență, mimare a realității (morale, spirituale, psihologice, după cum ne vom convinge), iar mai târziu,

pe măsură ce dezvoltarea acțiunii înaintează, se reliefează conflictul major - dintre eu și supraeu, dintre lumea interioară, durerile înăbușite, refulate ale individului și legile scrise și nescrise ale colectivității/societății.

În montarea lui Alexandru Cozub, corul îndeplinește variate funcții artistice: cea cognitivă, cu element de autenticitate sau de adevăr istoric – în perioada sovietică activau coruri în instituții de învățământ, la casele de cultură etc. Al doilea sens al corului are caracter paradoxal: cât de rău sunt îmbrăcați, cât de chinuți sunt oamenii după o zi de muncă, dar oricum ei fac spectacol din cântec, îl teatralizează, demonstrând bucuria de „a trăi pe acest meleag”. O a treia semnificație a corului este cea de cor antic, cu rol de narator omniscient și omniprezent, de exprimare a opiniei publice privind faptele personajelor, aici însă funcția lui artistică continuând prin rolul de personaj colectiv. Din punct de vedere compozițional, corul îndeplinește și funcția unui procedeu artistic – de divagație lirico-publicistică, de schimbare a scenei, tabloului, mizanscenei. Aici, în spectacolul lui Cozub, penultima semnificație se amplifică și „se întâlnește” cu un personaj colectiv numit gura lumii – la Ion Druță în drama *Casa Mare* - vecinele, iar în proza românească o atestăm încă la Ioan Slavici în nuvela intitulată *Gura satului* sau personajul colectiv cu diverse funcții artistice în romanul lui I. Druță *Povara bunătății noastre* – Ciutura, ori în nuvela aceluiași autor *Toiagul păstoriei* - satul ș.a.

Versurile cântecului „Dragu-mi-i și mult mi-i drag / Să trăiesc pe acest meleag” devin leitmotiv cu nuanță peiorativă, comică: la o ridicare a mâinii lui Duca, coriștii încep a se veseli cu „Dragu-mi-i și mult mi-i drag”, oriunde nu s-ar afla, în orice situație din acțiunea scenică. Faptul demonstrează, într-un fel, modul de a fi al omului într-o societate în care trebuie să ascuți și să urmezi bagheta dirijorului, care aici capătă conotații de conducător, putere, fie el chiar șofer, dar oricum, al președintelui. Este/era o necesitate, dar și o obișnuință a individului de a se supune cerințelor supraeului fără a cugeta, fără a se întreba de ce. Asta se cere acum, asta trebuie făcut și facem, urmând indicațiile celui care e numit mai mare peste noi. Este o psihologie a umilinței în această lume întoarsă pe dos, în care ți se spune „Cântă „Dragu-mi-i...”, sau „La Nistru, la mărghioară...” și cântă, astfel încât scena capătă semnificație tragicomică, în special în contextul actual și mai puțin, poate, în anii '80.

În ultimă instanță, în anumite momente ale dezvoltării acțiunii, corul are funcția de supraeu – norme, principii, valori sociale, morale, ce strivesc libertatea individului: acesta nu poate să-și manifeste eul și, nefiind înțeles, auzit, se închide în sine și nu mai poate/nu mai vrea să comunice cu celălalt, cu aproapele său. O asemenea încordare psihologică persistă în acțiunile personajelor Elena, Nichita, Grigore. Le-am numit în ordine descrescândă, căci

astfel se observă stările lor de spirit. Elena cu vina ei față de soț și de copii, care nu știu că ea a mai avut un copil pe care l-a abandonat imediat după naștere, dar care trăiește în amintirea ei. De boală și de durere – trădarea primei iubiri, relația dintre părinți – este strivit moral și psihologic feciorul Nichita care, într-un moment al conștientizării situației reale – infirmitatea fizică și, de aici, cea socială -, afirmă că numele lui nu mai este Nichita, se dedublează, iar veselul șofer și dirijor Duca i-a și găsit un alt nume - Filaret. Schimbarea numelui înseamnă și schimbarea eului. Un asemenea moment, semnificativ, atestăm și în proza scrisă la acea perioadă, 1977, în romanul lui V. Beșleagă *Viața și moartea nefericitului Filimon* sau anevoioasa cale a cunoașterii de sine, unde tatăl îi schimbă numele feciorului (luat cu forța de la mamă-sa) din Felix în Filimon. Acolo tatăl nu vrea ca fiul să știe cine este el cu adevărat, în piesa lui D. Matcovschi feciorul nu atât că vrea să-și schimbe numele, cât înțelege că își pierde eul. În esență, ambele discursuri artistice surprind o realitate moral-psihologică din societate: neîmplinirea individului ca personalitate, disoluția eului din anumite cauze sociale și morale, relația individualitate – alteritate.

Al treilea personaj strivit de supraeu e Grigore care nu mai știe cum să-și aducă soția pe calea cea dreaptă, ca să nu bea, el găsindu-și uneori „adăpost” la o altă femeie. Toți trei – tatăl, mama și feciorul își „tac” durerea, zac în durere și neînțelegeră. Dorința de a dezlega acest nod gordian o desprindem nu doar din cele spuse, uneori strigate, de Grigore (interpretat de actorul Ion Mocanu), ci, mai ales, o sesizăm din gesturile nervoase ale mâinilor sale, ce trădează neliniștea și nemulțumirea: el încearcă să deznoade funia groasă, mare, pentru a lega butoiul cu vin și a-l arunca, ca să nu mai bea soția. De fiecare dată când, în discuție cu alte personaje - feciorul Nichita, Duca -, vine vorba de Ileana, mâinile i se încălesc și mai tare în funie, gestul căpătând astfel funcția de motiv artistic ce semnifică dorința și neputința de a dezlega situația încordată din familie și, respectiv, din sufletul său. Totodată, acest motiv contribuie la crearea unei atmosfere încordate, chiar dacă feciorul stă zâmbind în căruciorul pentru invalizi și împletește un coș, ambii bărbați tac, lucrând ceva, fiecare cu lumea sa, gesturile unuia fiind grăbite, iar ale celuilalt - liniștite, visătoare. Astfel, expresia facială, temporitmul și varietatea gesturilor personajelor, chiar și cromatică vestimentației lor creează - nu doar imaginea a două vârste, ci și a posibilității de afirmare, de împlinire, de existență a fiecăruia dintre ei (căruciorul de invalid și butoiul sau combina agricolă despre care vorbește cu patos Grigore). Ne miră optimismul băiatului și pesimismul sau emanarea unui rău al tatălui. Cu această scenă începe acțiunea propriu-zisă a discursului spectacular, după introducerea optimistă și veselă „Dragu mi-i și mult mi-i drag/ Să trăiesc pe-acest meleag./ Unde

luce soarele/ Și șoptesc izvoarele”, interpretată de “masa înflorată”, care încearcă a ne convinge de totala fericire a omului în societate.

Pe parcursul dezvoltării acțiunii urmărim durerea înăbușită a feciorului, Nichita - Ghenadie Gălca, provocată de starea sa, de neînțelegerea dintre părinți, de tăcerea primei iubiri. Acest personaj introduce în evoluția acțiunii elementul liric, un spirit lucid și, în același timp, conștientizarea situației fiecărui personaj. Scena culegerii cireșelor este atât de bine realizată artistic, încât devine una realistă, veridică, în special prin expresia corporală și plasticitatea gesturilor actorului, prin sinceritatea privirii și autenticitatea stărilor personajului, pe care le sesizează spectatorul. Lumea copilăriei, a pudorii și frumusețea primei iubiri este lumea în care trăiește Nichita, chiar dacă bătut de soartă. El vorbește cu Ana, iubirea sa, în reverii, o vede și o simte, o aude și o dorește. Imaginea cireșelor, a copilăriei, a primei dragoste converg în această scenă în poezia fericirii și a candorii primei iubiri. Însă de fiecare dată realitatea este mai puternică și îl coboară pe pământ, îl aruncă în proza vieții și a neînțelegerii celor apropiați. Ana devine, în cele din urmă, ideea de dragoste respinsă, o fantasmă a iubirii, iar Nichita exprimă prin sine credință, înțelegere, neîmpăcare cu soarta și, în același timp, împăcare cu ea: „Ana, eu nu mai sunt Nichita. Sunt un olog. Nu te pot striga”.

Chiar și tatăl, Grigore – Ion Mocanu se străduiește să-și convingă feciorul că n-are rost s-o aștepte și să spere, pentru că e bolnav, ba nici să învețe n-are nevoie, pentru că n-o să poată. Astfel, cuvântul dur, câmpul lexical al frazelor personajului, vorbirea susținută într-o gradație ascendentă creează o atmosferă încordată, trădând incertitudinea și deznădejdea tatălui, imposibilitatea de a vedea ceva bun în viitor. Întunecarea psihologică a acestei imagini scenice este susținută/completată paralel de expresia corporală și facială a personajului: Nichita coboară ochii în jos și rămâne nemișcat. Receptorul /spectatorul rămâne și el cutremurat: e dramatic de dureros să auzi din gura tatălui un adevăr pe care îl cunosc, îl intuiesc toți în jur, dar nu se încumetă să-l spună direct celui bolnav. Aici, în acest context, Grigore ar fi parcă o voce a celor mulți, de aceea și cuvintele sale sunt strigate într-un registru publicistic, adresate nu atât lui Nichita, cât auditoriului. Există aici o deosebire și în același timp o asemănare între actor și spectator, între viață și scenă. Grigore-tatăl spune cuvinte dureroase, noi rămânem pe o clipă zguduiți de acest adevăr rostit direct copilului, traumându-l, dar și recunoaștem, în același timp, că gândim la fel, doar că nu suntem în stare a spune lucrurilor pe nume sau a întreprinde ceva pentru a ușura viața celor mai triști decât noi.

În această scenă lipsește mama, personajul așteptat, despre care doar se vorbește. Înțelegem însă că tatăl e supărat pe ea, că feciorul o iubește și o

apără, iar esența conflictului o aflăm din constatarea tatălui că nu e acasă soția și din întrebarea feciorului unde a dormit astă noapte tatăl. Situația dramatică a feciorului-invalid devine astfel și mai acută, iar conflictul artistic - unul psihologico-moral. Nichita le „strânge” pe toate în sine, le înțelege, le trăiește, creând/devenind pe parcurs un personaj-conștiință și, în același timp, unul care aduce în imaginea artistică lirismul, dorința de viață, înțelegerea stării de lucruri. Tăcerile semnificative ale personajului, privirile, gesturile sale creează, de cele mai multe ori, subtextul, adică motivațiile ascunse, viața lăuntrică a rolului său.

Nichita este personajul prezent în orice acțiune, direct sau indirect, fiind apărut parcă de Femeie: mama e cea care tot ce are mai sfânt este el, copilul ei și feciorul, la rândul lui, o înțelege și o susține; vine să-l viziteze Cristina, care-l iubește în taină și pare că ar fi în stare să rămână cu el întreaga viață; Ana, dragostea lui, e undeva aproape, dar totuși departe, pe ea o cheamă, o vede, o aude Nichita, dar nu i se răspunde. Sub aura sau cupola celor trei femei trăiește/există el.

În sens psihanalitic, am putea vorbi de puterea lui anima în structura psihică a personajului. Amintim, în acest context că, după Carl Gustav Jung, anima corespunde aspectului feminin (refulat) al inconștientului bărbatului, precum animus este aspectul masculin al inconștientului feminin. Arhetipul mamei este realizat în sufletul fiecărui copil prin „contiguitatea” acelei femei în grija căreia se află copilul. Comportamentul și însușirile personale similare ale oricărei alte femei sunt percepute de copil drept înțelegere a ceea ce numim „mamă”. Mai apoi arhetipul devine activ în sufletul individual al copilului sub forma complexului matern. Prin similaritate și contiguitate, copilul, la rândul său, constelează în sufletul mamei arhetipul copilului ¹¹. În desfășurarea acțiunii dramatice din spectacol se observă foarte bine contopirea ideii/imaginii totalizatoare de femeie, mamă, iubită în reveriile lui Nichita, în care Ana îi apare ca imagine a mamei îmbrăcată în alb în scena jocului de-a dragostea și de-a viața. Și prin acest aspect oniric acțiunea capătă valențe lirico-psihologice, amplificate de melodie, jocuri de voce și de ecleraj.

Mama, Elena – Olga Guțu, apare în scenă, creând o atmosferă contrastantă: îmbrăcată rău și beată, dar... cu o sticlă de lapte în mână. Albul laptelui introduce o lumină în atmosfera psihologică încărcată negativ, mai ales dăra albă care se înșiră când Grigore îi smulge sticla din mână. E parcă ar vrea și ea să bea laptele alb, ca ceilalți, dar Grigore nu-i permite, e parcă ar vrea și ea să fie în rând cu lumea, dar el n-o mai crede, n-o mai suportă. Sună dureros, dar și parodic, în acest context, piesele muzicale *Sfântă ni-i casa ori Sărut, femeie, mâna ta*. Mizanscena în care Elena este bătută și legată de butoi, pe fundalul cântecului popular *Bun îi vinul ghiurghiului*, susținută de sunetele tot mai

puternice ale tobei și ale drâmbei, este una cu spor de impact. Aici corul (doar femeile) are mai mult rol de personaj colectiv, de vox populi. Imaginea generală a scenei transmite ideea de rău ce persistă în lume sub diferite forme: beție, ne iubirea aproapei, judecarea aproapei. Totodată, interpretarea de către cor a cântecului Sărut, femeie, mâna ta devine parodică și elegiac-dramatică în același timp. Iar lumina ce cade pe Elena și semiobscurul – pe coriști transmite, de fapt, ideea de haos în așezarea lucrurilor în lume, o lume întoarsă pe dos, imaginea devenind una dintre cele mai semnificative în spectacol. Astfel, cântecele nu mai au semnificațiile din prima perioadă a montării spectacolului – anii '80, cu toate că și atunci ele „au colaborat” mai puțin cu regia întru afirmarea unui mesaj complex al spectacolului. Or, subtextul lor astăzi este: unde e casa, unde e femeia, în ce țară câștigă ea banul? Unde se pierde poezia vieții? Ce se întâmplă cu omul, cu familia, cu societatea? Care sunt formele răului și cum luptăm împotriva lui? În acest sens, atât mizanscenele, cât și celelalte elemente ale acțiunii spectaculare contribuie la transmiterea unui mesaj social-moral amplu al discursului.

Surzenia sufletească, închiderea omului în sine, nedorința de a-și cunoaște aproapele sunt valențele dramatice ale scenei în care Elena i se destăinuie Nătăluței că a lăsat primul ei copil la maternitate. Aceasta rămâne cutremurată de cele auzite, dar și de faptul că până acum n-a știut, n-a bănuț, n-a putut să comunice cu vecina sa. Rolul este interpretat cu multă autenticitate psihologică de Ninela Caranfil, care prin gest, mimică, rostire, schimbarea bruscă a tonalității vocii, expresia facială și privirea diversificată, în funcție de informația discursivă, susține, monumental, dramatismul mizanscenei. Imaginea scenică devine cutremurătoare atât prin faptul propriu-zis al destăinuirii femeii, urmărită de păcatul ei, cât, mai ales, prin conotația amplă: nu ne cunoaștem pe noi înșine, ne erijăm în judecatorii altora și nu ai propriei noastre ființe, suntem unul pentru toți și toți pentru unul când apreciem, judecăm o persoană; gândim la fel cu toții, fără să cugetăm la rece, fără să recunoaștem alteritatea, fără simpatie și empatie, doar ghidați de principiul „gura lumii adevăr vorbește”.

În acest context, muzica leagă, armonios și premonitiv, scenele între ele, susține și amplifică stări, emoții ale spectatorului prin finețea și lirismul melodiei viorii sau accentuează aspectul dramatic, implicând o stare de așteptare încordată sau una elegiacă prin duetul drâmbă-tobă. Întreg spațiul sonor al spectacolului este elaborat minuțios de Alexandru Târșu.

Îmbinarea măiestrită a muzicii cu luminile, clarobscurul, situarea în spațiul scenic a personajelor sau multiplele funcții artistice pe care le capătă lăzile în evoluția acțiunii vădește o gândire artistică modernistă a regizorului de lumini Nelly Bulat, precum și a scenografului Boris Golea. Astfel, în

centrul scenei (dar pe planul doi totuși) se desfășoară petrecerea în casa lui Grigore și a Elenei, toți cuprinși de bucurie. Iar de o parte și de alta a scenei, în prim-plan lumina e focalizată pe Nichita, în cărucior de invalid și pe mama Elena, împreună creând un alt plan, cel liric, interiorizat, dramatic, durut – prin tăcerea lor, prin mimica ce trădează neliniște și compătimire (Nichita) sau indiferență totală, zbucium interior al mamei. Situați de o parte și de alta a scenei, luminați aparte fiecare, apoi împreună, personajele formează două planuri distincte: unul - cel din casă, cu veselia sătenilor, a celor mulți, altul – trist, plin de dramatism, al mamei și feciorului, care trăiesc, fiecare în parte și împreună, durerea existenței lor, unindu-se într-o singură existență tragică. Imaginea lor, cuprinși ca un tot integru, luminați, ca o sculptură cu tema existență și durere, planează peste veselia din scena de masă ce se desfășoară în centrul scenei, dar care totuși rămâne pe planul secund. Aici, în centru –cuvântări, bucurie, cântece, într-un cuvânt, curgerea vieții naturale, simple, firești. În prim-plan, la marginile spațiului scenic (de parcă ar fi la marginile lumii sau ale durerii) – două dureri ce se unesc, la un moment dat, în una singură – mama și feciorul stau cuprinși, nedespărțiți, creând sculptural o imagine totalizatoare a durerii înăbușite, neînțelese, dezolante. Imaginea transmite ideea că sufletul omului, eul său este mai presus de orice alt aspect al existenței lui și că, de multe ori, rămânem surzi la durerile altora, cum spune Psalmul 38 al lui David, comentat de Sfântul Ioan Gură de Aur:

„Ce este omul? Împrumut cu dobândă vremelnică a vieții; datorie fără amânare a morții; fiară neîmbălzită prin voia ei; către sieși își dă învățătură; iscusință la răutăți; dibăcie la nedreptate [...] Nu se aseamănă oare, creștine, viața omului cu marea? [...] Nu ne izbim unii pe alții mai puternic decât ne izbesc valurile mării? Oare nu ne învățăm încoace și încolo ca în întunecimea mării? [...] Ai milă, miluiește, ca să fii miluit! [...] Dă-le celor ale lor înainte de a veni ziua socotelilor. [...] „Pentru ce, Doamne, nu pomenești și de celelalte rele?” „Pentru că nu judec păcatul, ci neomenia. Nu osândesc pe cei care au păcătuit, ci pe cei care nu s-au pocăit. Pentru neomenia voastră vă osândesc, căci, deși ați avut un leac atât de mare, milostenia, totuși v-ați lipsit de-o binefacere atât de mare. Mustru, așadar, neomenia voastră, ca rădăcina a toată răutatea și necredința”¹².

În spectacol, rezolvarea conflictului demonstrează clar puterea supraeului în relația individualitate - alteritate, și nu cea a sufletului și a omeniei, iar îndreptățirile lui Grigore de tipul „N-am simțit că are nevoie de mine” sau „Maică-ta a fost o mucenică” par mai mult declarative, și nu trăiri simțite, durute, văzute, sugerate. Prea rapid se rezolvă conflictul care, de fapt, plutește, nefiind clar definit și de aici unele scene de miniaturi, care au rolul de disoluție a acțiunii dramatice.

În acest context, un personaj care conduce zgomotos acțiunea este Duca - Alexandru Pleșca, șeful președintelui și dirijorul corului din sat. El are un limbaj popular, face piruete, exprimă un anumit tip psihologic și moral, având priză la spectator, dar nu e cazul ca jumătate din spectacol să fie jucat într-un limbaj popular. În realitate, funcția artistică, structurală a acestui personaj este mai mult cea de narator, de liant dintre episoade sau cel care încetinește acțiunea dramatică interioară. Or, Duca demonstrează că întreaga societate se exprimă, la rândul ei, prin forme teatrale și că esența vieții colective și a existenței individuale este, de asemenea, teatrală. Un alt personaj lipsă-prezent este președintele (Iurie Negoită) care atunci când apare în acțiune nu mai pare a fi unul negativ, cum îl vede Nichita, ci pozitiv, pe care oamenii îl stimează, îl ascultă și care ar mai vrea să conducă satul (după ce l-a condus 25 de ani). În contextul social-politic din noiembrie 2010, înainte de alegerile parlamentare, când a avut loc premiera spectacolului, scena capătă un anume subtext.

De altfel, și cântecelele *Sfântă ni-i casa, Sărut, femeie, mâna ta* sună dureros sau chiar paradoxal azi, în perioada migrării masive peste hotare, în special, a femeilor. Și apoi casa ce este? – lăzi pe care le poți schimba oricând, ce pot fi împărțiate sau pot fi suportul unui cămin conjugal ori al unui gard de după care să ascuți și să comentezi ce se face în casa/viața altuia, sau un cuib răcit, în care nu mai poți exista, ori un drum spre moarte ca protest și refugiu?

Simbolul casei, „cu pragul ei tare de piatră”, este continuat de la generația șaizeciștilor, D. Matcovschi întrebând/întrebându-ne: ce a rămas din spiritul casei, ce se întâmplă cu omul și cu sufletul lui? Imaginea lui Grigore, a Elenei, a lui Nichita și destinele lor parcă asta ne-ar întreba. În scena curățatului fântânii, Elena-stăpâna casei, demonstrând

Referințe bibliografice

¹ Ducrot, Oswald, Schaeffer, Jean-Marie. *Noul Dicționar Enciclopedic al științelor limbajului* (trad.). București, Editura Babel, 1996, p. 384.

² Plămădeală, Ion. *Opera ca text. O introducere în știința textului*. Chișinău, Editura Prut-Internațional, 2002, p. 48.

³ Cornea, Paul. *Interpretare și raționalitate*. Iași, Polirom, 2006, p. 418.

⁴ Cf. Ghilaș, Ana. *Dumitru Matcovschi. Părinții / analiză literară // Limba Română*, 1994, nr.5-6, p. 167-170.

⁵ *Dumitru Matcovschi – poet și om al cetății*. Chișinău, Editura Știința, 2009, p. 211.

⁶ Latieva, Lidia. *Bărbăția talentului // Dumitru Matcovschi – poet și om al cetății*. Chișinău, Editura Știința, 2009, p. 103.

⁷ Apud: Grama Steliana. *Dramaturgia autohtonă din anii 1960-1970 pe scena teatrelor din Mol-*

impasibilitate, stă pe scaun, fără nicio reacție la cele ce se întâmplă, coborâtă în lumea ei, iar pe de altă parte, soțul care vrea să trăiască, să prindă viața, „să fie în rând cu lumea”. Două spații: dinamic și static, cu sensuri diferite – asta creează scena curățatului fântânii. De aici se observă clar „căderea” semnificației casei pe care o atestăm la prozatorul I. Druță: casa-amintire, casa – vatră a sacrului, casa-ființă dragă, casa-demnitate și cinste ș.a., dar a cărei „cădere” este sugerată încă de V. Vasilache în romanul său *Povestea cu cocoșul roșu*.

În tradiția iudeo-creștină pomul vieții este „stâlpul central pe care se sprijină templul sau casa, sau coloana vertebrală ce susține corpul omenesc, templu al sufletului”. Iar ideea de „evoluție biologică face din *Pomul Vieții* un simbol al fertilității”.¹³ Aceste semnificații, ca și cel al dezvoltării unei familii, a unei seminții – arbore genealogic le depistăm în prima variantă a piesei, în anii '80, mai ales în scenografia lui Ion Puiu. Atunci esența mesajului a fost cea de păstrare a conștiinței naționale, a valorilor naționale și de înțelegere a lor din perspectiva celor general-umane. Astăzi, spectacolul regizorului Alexandru Cozub ne face să înțelegem că pomul vieții se prăbușește treptat și nu mai sprijină nici casa, nici sufletul, dacă omul nu este auzit, or necunoașterea și neînțelegerea aproapelui, ca și nedorința de a te cunoaște pe tine însuși devin cauze ale închiderii în sine, provocând anumite reacții de apărare. În așa fel, faptul că alteritatea de tip teatral este o căutare și o imitare a Celuilalt, a Sinelui identificat în Celălalt/ în Altul se referă atât la personaj-actor, cât și la actor-receptor/spectator. Iar discursul spectacular, în general, demonstrează că semnificațiile etico-estetice și sociale ale relației text dramatic – context - subtext depind de toți participanții la procesul de creație și de receptare a acestuia.

dova. Studiu monografic. Ediție îngrijită de Claudia Slutu-Grama. Chișinău, Lumina, 2010.

⁸ Tăzlăuanu, Valentina. *Tentația permanențelor // Dumitru Matcovschi – poet și om al cetății*. Chișinău, Editura Știința, 2009, p. 104.

⁹ Idem, p. 110.

¹⁰ Idem, p. 111.

¹¹ Cf. Jung, Carl Gustav. *Opere complete. Vol. I. Arhetipurile și inconștientul colectiv*. Tradicere din limba germană de Dana Versecu, Vasile Dem. Zamfirescu. București, Editura Trei, p. 85-95.

¹² Sf. Ioan Gură de Aur – *Meditație la Psalmul 38* // <http://psaltirea.wordpress.com/2009/01/10/sf-ioan-gura-de-aur-meditatie-la-psalmul-38/>. Accesat la 29.01.2011.

¹³ Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain. *Dicționar de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*. În 3 volume. Vol. 1. A-D, București, Editura Artemis, 1995, p. 125.

Valul postmodern în dramaturgia lui Val Butnaru

Summary

Postmodern wave of drama by Val Butnaru

Val Butnaru, journalist, political analyst and writer, was one of the founders and artistic director of Theatre „E. Ionesco” between 1991-1994 and „Unnamed Theatre” in 2007.

The debut and development of his dramatic creations have been caused by contact with the world press and the playwright's theater, drawing on his early writings from the theater of the absurd. So poetic and metaphorical, parabolic and allegorical Val Butnaru's pieces from '80-90 have emerged postmodern revelation plus a modernist theatrical drama. The postmodern's accents of Val Butnaru's drama succeeds in stimulating functioning “heterogeneity” in pieces *Sunset is delayed* (1982), *The process of ju-jitsu* (1986), *We like to play theater* (1987), the re-establishment of new types of lyrical and dramatic mix *In Venice is quite different* (1989), *Symphony in mi bemol major* (1992), *I remember that it will snow and we will be happy* (1993), the re-creation of a new poetic or tragic in *Maine day after tomorrow* (1994), *Joseph and his mistress* (1993), re-inventing the techniques of the self impersonalisation heroes in *Saxophone in red leaves* (1997), the game of the languages and intertext in *How discussing Proverbs with Ecclesiastes* (1999) etc.

Val Butnaru image playwright development for over twenty years was only a draft, which was completed and perfected, fulfilling and touching is rising now, as the author wanted the “full creative phase”, living *with literature*.

Keywords: Val Butnaru, playwright, theater of the absurd, postmodern theater, heterogeneity, impersonalisation, intertext, the game of language, poetic, metaphorical, parabolic, allegorical, tragic, lyrical, dramatic.

Unul dintre primii dramaturgi basarabeni care s-a lăsat „dus de valul” postmodern a fost Val Butnaru, jurnalist cu un discurs obiectiv conectat la problemele dintre secolele XX - XXI, analist politic cu o frază acid-ironică împotriva statului dictatorial, dramaturg cu o voce fermă nu numai în analiza, ci și în orientarea fenomenului teatral. Or, Val Butnaru a fost întemeietorul și directorul artistic al Teatrului „E. Ionesco” din 1991 până în 1994, teatru care a impulsionat viața teatrală din Republica Moldova și a influențat și direcționat dezvoltarea dramaturgiei din acea perioadă. Val Butnaru și-a atins punctele culminante ale realizării proiectului său de resuscitare a fenomenului teatral basarabean în 2004, obținând Premiul revistei „Convorbiri literare” din Iași „*Pentru reușita deschiderii europene a teatrului la est de Prut*” și în 2007, creând „Teatrul fără nume” la Chișinău. Aici i s-a montat piesa *Avant de mourir*, pusă pe scenele mai multor teatre, inclusiv o montare de ultimă oră la Teatrul „Tudor Vianu” din Giurgiu, România, cu titlul *Tangou de adio*.

Însă până atunci, debutul și dezvoltarea creației sale dramatice au fost determinate de legătura dramaturgului cu lumea presei și a teatrului, primele sale scrieri inspirându-se din teatrul absurdului, dar adoptând o formulă modernistă insolită. Caracterizate printr-o undă poetică și metaforică, parabolică și alegorică, textele dramatice butnariene ne provoacă prin codificări și ne depășesc prin profunzime. Deci, piesele lui Val Butnaru din anii '80-90 ai secolului trecut au conturat o dramaturgie a revela-

țiilor postmoderniste plus teatru modernist. Accentele postmoderniste ale dramaturgiei lui Val Butnaru cad pe stimularea funcționării „eterogenității” în piesele *Apusul de soare se amână* (1982), *Procedul de ju-jitsu* (1986), *Ne place să jucăm teatru* (1987); pe re-instituirea noilor tipuri de mixaj liric și dramatic în *La Veneția e cu totul altfel* (1989), *Simfonie în mi bemol major* (1992), *Țin minte că va ninge și vom fi fericiți* (1993); pe re-crearea unei noi poetici a tragicului în *Măine sau poate poimăine* (1994), *Iosif și amanta sa* (1993); pe re-inventarea unor tehnici de impersonalizare a eu-lui eroilor în *Saxofonul cu frunze roșii* (1997), pe jocul de-a limbajele și intertext în *Cum Ecclesiastul discuta cu Proverbele* (1999) etc. Val Butnaru este și autorul a două dramatizări, raliindu-se unei tendințe din realitatea teatrală universală de adaptare a textelor non-dramatice: *Halta viscozelor* (1986, după Cinghiz Aitmatov, Teatrul Poetic „A. Mateevici”) și *Fratele nostru, Iuda* (1991, după Leonid Andreev, Teatrul TV Chișinău).

Montate pe scenele teatrelor din țară și de peste hotare, apreciate de Academia Română cu Premiul „Ion Luca Caragiale” în 1993 și de juriul mai multor concursuri de dramaturgie, piesele lui Val Butnaru mai au calitatea de a putea fi citite și ca literatură de calitate. Încurajați de adepții textocentrismului, ne propunem lectura hermeneutică a trei piese butnariene, conform criteriului temporal și celui tematic, prin prisma caracteristicilor postmodernismului.

Citită în contextul vehiculării în acea perioadă

și până în prezent a ideii „morții dramaturgiei basarabene”, ne permitem să credem că prima piesă a lui Val Butnaru, *Apusul de soare se amână* (1982), are și conotații privind subminarea crepusculului dramaturgiei naționale.

De fapt, titlul apocaliptic al lucrării constituie o replică intertextuală la trilogia istorică „*Apus de soare*” de B. Șt. Delavrancea, dar într-o cheie polemică, fapt sugerat de dramaturgul însuși într-un interviu apărut câteva decenii mai târziu de la debutul său: „*Era o piesă-polemică, ca și „Apusul de soare se amână”, o altă piesă scrisă în anii mei de debut în dramaturgie, în care (păcatele tinereții!) m-am luat la harță cu Delavrancea, fiindcă nu eram, categoric, de acord cu autorul „Apusului de soare”, dar și cu alții - o puzderie - la modă pe atunci; nu acceptam maniera lor prăfuită de a scrie piese pe teme istorice, îmi repugna limbajul fals-medieval, acțiunea greoaie și subiectele lipsite de dimensiunea shakespeareiană a istoriei noastre*”¹. Or, în piesa *Apusul de soare se amână* Val Butnaru a re-venit la un subiect tabu din trecutul istoric al Moldovei în perioada când renașterea națională și principiile democratice erau doar niște vise. Conținând, la modul aluziv, multe trimiteri subtile și „polemice” la realitățile zbuciumatei noastre istorii, piesa constituie și un manifest împotriva falsificării trecutului istoric al Moldovei.

Fabula textului surprinde destinul dramatic al Domnitorului Ioan Vodă cel Cumplit, acțiunea fiind axată pe ultima perioadă a domniei sale, marcată de un sfârșit tragic. În ajunul luptei decisive de la Cahul, trădat și înfrânt, Domnitorul va fi făcut prizonier de turci și legat de cozile a două cămile mânate în direcții opuse. Acțiunea piesei se desfășoară conform regulii aristoteliene a unității timpului, căci evenimentele se consumă de la răsăritul soarelui până la un apus „amânat” pe durata unei zile și nopți artificiale. Or, textul dramatic poate fi citit și ca o spovedanie nocturnă a lui Ioan Vodă înainte de executarea de a doua zi. Cunoscându-și trădătorii și / dar asumându-și destinul, Domnitorul nu încearcă să schimbe mersul lucrurilor stabilit de soartă, în virtutea unui scenariu care nu-i aparține. Fatalismul său vine dintr-o convingere că e mai presus de orice, depășind condiția de simplu muritor, de individ comun și trădând modul în care înțelege el demnitatea, curajul și sacrificiul. Încărcătura ideatică a textului dramatic ocultează deci motivul *vanitas vanitatum* prin care autorul subliniază caracterul efemer al vieții omenești și zădărnicia oricărui efort, sugestivă fiind și maxima lui E. Cioran: „*Totul e zadarnic, afară de zădărnicie!*”.

Personalitatea lui Ioan Vodă cel Cumplit, figură centrală a piesei, este pivotul acțiunii și susține firul dramatic, în jurul căreia se adună toate celelalte personaje, urzind conflicte de natură diferită: între

personajele istorice – Ieremia Golia, Ruxanda și Ioan Vodă și între aceștia și un personaj simbolic – Judecătorul, pe de o parte, și între protagoniști și „vocile” lor interioare, pe de altă parte. Confruntarea dintre Bine și Rău se face la nivelul „războirii” dintre cele două figuri masculine, Ioan și Golia, pentru dreptul la întâietate, la tron, la statutul de protagonist al piesei etc. Ei își dispută și își revendică aceste priorități pe parcursul întregii piese butnariene și ... a istoriei. Lunga polemică verbală dintre protagoniști, acțiunile cărora se condiționează reciproc, culminează cu confruntarea fizică dintre aceștia. Deci, axată formal mai mult pe dialoguri ample, mai puțin pe acțiunea fizică, piesa *Apusul de soare se amână* relevă drama pe care o trăiește omul în fața unei situații-limită care este moartea. Or, (sub)textul dramatic pune personajele fie sub lupă, în care se întvede o abundență a amănuntelor din trecutul lor, fie „pe tavă”, grație ironiei comprehensive, deriziunii și ludicului de substanță.

În contextul postmodernismului, această piesă se evidențiază prin coabitarea genurilor și prin sinteza speciilor genului dramatic. N. Negru consemnează și comentează această fuziune astfel: „*...Piesă modernă, dureroasă, sfâșietoare, dar, în mod paradoxal, nu o poți considera nici tragică și nici dramatică, căci nu e vorba, ca în piesele grecești, despre forțele rele ale destinului sau, ca în cele moderne, despre condițiile sociale vitrege. E despre o „hibă” existențială, un mod viciat de a exista în istorie, o „filozofie” autodistructivă, ce poate provoca disperarea cea mai profundă, dar nu și catarsisul salvator*”². Iar contopirea dramaticului și a epicului este o modalitate de structurare formală a piesei, ceea ce învederează o tendință a dramei spre lărgirea ariei de explorare artistică, evitând însă prozaismul situației epice prin originale încadrări simbolice.

Or, acest text dramatic se află sub semnul a două embleme simbolice: soarele, care rămâne „țintuit” pe cer până la deznodământul acțiunii, prevestit de apusul său, și figura țărancei gravide Maria, trasă în țepă pentru „vina” de a nu-și fi îngrijit bine soțul, un apărător al țării. Evenimentele legate de moartea ei sunt prea enigmatice ca să nu-l facă pe Domnitor să creadă că a condamnat-o pe nedrept. Aparițiile obsedante ale figurii Mariei marchează începutul, iar apunerea soarelui - finisarea unui lung proces de autoanaliză și de autoacuzare ale protagonistului, confesiunea sa simbolizând unica și ultima rază lucidă a minții sale incontroabile. Rolul duhovnicului este jucat de către Judecător, care are și statut de alter-ego al eroilor. Venit la Ioan Vodă în calitate de medic, Judecătorul îi incriminează trei mari crime: omorul boierilor (după urcarea pe tron), nunta sa cu Ruxanda în Postul

Mare și executarea Mariei, soarele fiind Martorul trecutului și al prezentului vieților personajelor.

La modul simbolic, domnia lui Ioan Vodă cel Cumplit ar fi echivalată cu o întoarcere în haos, lupta între lumină și întuneric „iluminând” titlul metaforic al dramei. Crepusculul amânat și timpul oprit exprimă și un conflict mitic, soluționarea căruia ar fi acceptarea obișnuitului flux și reflux al timpului și al istoriei. Or, cum scrie N. Negru, piesa lui Val Butnaru „*E despre viața unor oameni care se aruncă inconștient, din cauze ereditare, pe țarmul istoriei, ca balenele aruncându-se din mare pe uscat. Citind piesa, îți vine gândul că suntem demult morți cu toții, că istoria noastră s-a sfârșit în seara din ajunul bătăliei lui Ioan Vodă cu turcii, când apusul de soare întârzie, prevestind o nenorocire etologică, ce va marca toate generațiile ulterioare. Apusul de soare se amână. Și, foarte posibil, răsăritul?*”³. Răspunsurile le-am putea găsi, poate, în întâlnirile revelatorii cu personaje din „veacuri apuse” sub umbrela foarte încăpătoare și în același timp foarte subtil desenată a reflecției asupra Istoriei, ca în piesa *Apusul de soare se amână*.

După „luminarea” unui subiect istoric, Val Butnaru își îndreaptă reflectorul dramat(urg)ic spre o întâmplare biblică, evocând în piesa *Iosif și amanta sa* un fragment din Sfânta Scriptură, Cartea: Geneza, capitolul: 39. Autorii postmoderni, inclusiv Val Butnaru, preiau teme, motive și personaje din Biblie, apelând la acest text ca la o sursă intertextuală primară. După o documentare solidă, dramaturgul dialoghează grav - ironic cu unele elemente mitico-biblice în piesele *Fratele nostru*, *Iuda și Iosif și amanta sa*. Totodată, la nivel de titlu, dar și de subtext, *Iosif și amanta sa* poate fi și o replică ironică la romanul lui T. Mann *Iosif și frații săi*.

Fabula piesei *Iosif și amanta sa*⁴ ne introduce în timpurile numirii personajului biblic, Iosif, în calitate de consilier al Faraonului, acțiunea fiind localizată simbolic în Egipt. Conflictul are o triplă culminație, desfășurând și intersectând trei linii de subiect: invidia pe care i-o purtau frații lui Iosif, în special cel de la o mamă, Benjamin; patima pe care o avea Marta, soția salvatorului său Potifar, pentru el; lupta interioară între spirit și instinct ale protagonistului. Adulat și iubit de familia sa în aparență, dar urât și trădat în fapt, Iosif trece, în urma unor denunțuri false, prin 8 și respectiv 10 ani de închisoare, asumându-și un destin de martir și considerându-se un nou Salvator. La nivelul structurii de suprafață, motivele de origine biblică sunt „repetate” și „combinat” într-o suită de situații aproape prozaice, creionându-se o dramă de familie. Astfel, chiar în expoziția piesei, frații Iosif și Benjamin întrețin un „dialog al surzilor”, căci replicile lor sunt niște fraze monologale scurte, spuse în paralel, creându-se impresia că ei nu se

aud și că nu-i interesează părerea celuilalt. Aceste „aparteuri” sunt doar un fundal pentru reflecțiile părților, iar acest pseudodialog accede până la gradul zero al limbajului. Or, valențele „tăcerii”, caracteristice literaturii (post)moderne, îi sunt familiare și lui Iosif care susține: „*Fiindcă știu că muțenia nu e tăcere, ci în vorbă*” (p. 272).

La nivelul compoziției textului dramatic, piesa e divizată în două acte, dar fără indicarea obișnuită a scenelor, didascalii servind ca indicatori ai deplasării personajelor și ai cronotopului. Deci, la nivelul structurii de adâncime, optica asupra subiectului piesei reflectă multiplicarea planurilor temporale: timpul mitic – legenda biblică; timpul imaginar – substratul parabolic; timpul amintirii / proiecției în viitor – subtextul sociologic. Or, transgresarea planurilor temporale este anunțată chiar prin prima frază-metaforă evidențiată cu majuscule din actul I: „*O încercare de a ghici. Sau de a-ți imagina viitorul, așa cum ai dori să fie*” (p. 178). În / prin această tentativă de a transcende condiția de ființă efemeră, procesul de trăire în prezent a viitorului de către personaje fuzionează în cel de trecut al prezentului receptării de către cititori. Următoarea „scenă presupusă”, intitulată: „*E foarte greu, imposibil, poate, să ghicești viitorul*” (p. 186), se reflectă în oglinda celei anterioare, fiind deja o renunțare la procesul cunoașterii sau o resemnare în fața fatalității sorții. Fraza ulterioară lasă loc îndoielii și provocării: „*Chiar poate fi ghicit întreg viitorul? Și dacă e o greșeală?...*” (p. 198), astfel încât interogațiile și afirmațiile putând fi citite ca un schimb de replici dintre dramaturg și personajul său sau dintre Iosif și alter ego-ul său.

Prin aceste fraze evidențiate în text, Val Butnaru mizează „vizibil” pe tehnici de codificare specifice noii dramaturgii, prezentând și un original teatru în teatru. Dialogul „piesei din piesă” începe cu replica lui Iosif la provocarea din frazele de mai sus: „*Nu fac altceva decât să-mi imaginez viitorul. O poate face oricine...*” (p. 214). Contrareplica (autorului sau a conștiinței lui Iosif) nu întârzie să apară: „*De ce minți, Iosif? Chiar crezi că se poate imagina viața?*” (p. 220). În momentul în care Iosif se îndoiește, dacă și-a trăit viața corect și se întreabă unde a greșit, răspunsul aforistic vine imediat: „*În noi înșine se află scenele ghicite și cele neghicite. Nu-i așa, Iosif?*” (p. 250). Fraza retorică: „*Ce se va întâmpla acum? Iosif, de ce n-ai ghicit?*” (p. 264) anticipă finalul deschis al piesei, suspansul, absența soluției. Apelând la un pseudo-aforism ca procedeu al scriiturii postmoderne, dramaturgul propune propria variantă a explicării lipsei unei soluții universal valabile pentru soarta omului: „*Nu întotdeauna sfârșitul pare să fie atât de trist cum îți imaginezi începutul*” (p. 206). Aceasta se traduce pe planul expresiei printr-o cedare în fața disperării

și prin pierderea speranței de a depăși „anxietățile noastre cotidiene”, cum afirma A. Camus.

Or, logica acțiunii piesei urmează o curbă imprevizibilă a vieții interioare a protagonistului, ajunsă în sfera cea mai enigmatică a subconștientului, visul. Iosif se confesează: „*Nu ne place să fim deranjați când visăm*” (p. 198). Heraclit afirma că în starea de veghe oamenii cunosc în același mod lumea, dar în somn fiecare persoană revine la universul său particular, individual. Scena de la închisoare dintre Iosif și Marta, în care se concentrează intriga și se sugerează titlul piesei, poate fi interpretată fie ca un vis, fie ca o previziune, fie ca o amintire a protagonistului. Confesiunea lui Iosif ne conturează legături intertextuale cu solilocul lui Iona din piesa omonimă a lui Marin Sorescu: „*Noaptea cu burta ei ca un hău. Ea mă înghite după ce adorm și dimineața nu țin minte nimic. Pe cine am urât și pe cine am iubit? Asta o știe doar întunericul... Oare am trăit eu noaptea? Oare am ieșit din burta acestui animal?... Uite așa de fiecare dată, mor și învii...*” (p. 224). Acest discurs solitar al expansiunii eu-lui transpune verbal sentimentele, trăirile, aspirațiile, emoțiile lui Iosif. Astfel, *Iosif și amanta sa* poate fi citită și ca o piesă onirică sau de orientare psihanalitică, ce sondează viața intimă și zonele abisale ale personajelor.

Acțiunea dramatică a textului propune și o secvență de autoanaliză a personajului eponim al piesei, Iosif, om al bibli(e)otecii. Practicând o sesiune de spiritism, el folosește simbolul apei magice pentru a(-și) ghici viitorul sau pentru a se cunoaște pe sine: „*Iosif (privindu-se în apa din cupă) Ce ne mai preocupă propria persoană...*” (p. 178). Dar Val Butnaru (nu) parafrazează dictonul „*Nimeni nu e profet în țara sa*”, investindu-l pe Iosif cu darul profeției vieții altora, nu a celei proprii. Faptul că avea sau nu Iosif puterea de a(-și) afla viitorul nu diminuează martirajul său asumat și convingerea că este chemat să ispășească păcatele celorlalți: „*Am datoria să fiu mai presus!*” (p. 202). El intră, ca și Ioan Vodă, în galeria superpersonajelor butnariene. Ca și pandantul său, Iosif, cel care știe că este obiectul opțiunii divine, se realizează ca personaj numai în drumul său spre mărire și / prin jertfire. Iosif încearcă să-și demonstreze sie și Martei că în lume există lucruri mai importante decât patul ei și o convinge să-i recunoască și să-i sonorizeze codul lui de valori etice: „*Cinstea, spiritul de sacrificiu, virtutea...*” (p. 210). Caracterizarea protagonistului prin intermediul celorlalte personaje este o metodă explorată și de Val Butnaru, personajele fiind proiecții ale autorului: „*E o mașină de făcut bine*” (p. 232), zice Tatăl lui Iosif, iar fratele său Beniamin exclamă: „*Ești superior!*” (p. 240). Paradoxal e faptul că ne-am putea întreba și noi, ca și regretatul Alex. Leo Șerban, dacă nu cumva „...

personajele negative pot fi mult mai interesante decât cele pozitive. Eroul sau eroina, samariteanul, sufletul curat sunt percepuți adesea ca unidimensionali, previzibili, lipsiți de o charismatică ambiguitate, pe când nemernicul (the villain), îngerul căzut, șarlatanul, vampa, asasinul cu sânge rece trec proba credibilității și devin mai repede memorabili pentru că motivațiile lor sunt fie mai ușor de înțeles, fie ocultate de un provocator mister”⁵. Or, în piesa lui Val Butnaru eroii negativi și cei pozitivi se află pe o balanță de schimbare permanentă a rolurilor, căci nici chiar Iosif nu-și poate depăși condiția sa de martir doar de ochii lumii, iar binele și răul nu apar ca entități antinomice, ci ca realități complementare. Motiv care susține ideea că lumea dintotdeauna este la fel de rea, de ostilă și de coruptă ca-n vremurile Vechiului Testament.

Deci, însușind și alte metode de caracterizare a personajelor, dramaturgul utilizează tehnica postmodernistă a *identi(c)fi(e)cării eroilor* cu personajele literare, biblice etc. Or, Iosif din piesa lui Val Butnaru *Iosif și amanta sa*, și Iosif, din piesa *Revine Marea Sarmațiană și ne întoarcem în Carpați* a lui N. Negru ne trimit nu numai cu gândul la intertextul biblic. Identitatea confuză și opacă a personalității personajelor se validează prin tehnica postmodernă de *stereo-t(h)ipi-zare a personajelor*; numele generice ca „Tata” fiind investite de dramaturgii basarabeni contemporani cu o personalitate stereotipă. *Personajul absent*, Moses, nu apare ca prezentă în discurs, iar acțiunile și atributele sale, reieșind din evocările și rememorările protagoniștilor, îi conferă dreptat statutul de erou. Prezent(at) mereu în dialogurile celorlalte personaje, el este adus în secvența finală ca martor al imposibilității „ghicirii viitorului”.

Cele două personaje feminine, Marta – femeia fatală și Any – iubirea vieții lui Iosif, și cele două masculine, Iacob și Beniamin, sunt supuse unei analize psihologice, trecând printr-o succesiune de stări de conștiință. Ele „se mișcă” aparent pe un fundal deloc convențional, căci par vii într-o epocă resuscitată și readusă credibil în prezentul unei receptări ce nu se simte lezată de nici un inconvenient. Unele întâmplări însă sunt aduse la nivelul conștiinței prin înregistrarea fluxului memoriei. Pentru a-și pune tatăl în fața unui adevăr, într-o sesiune de hipnotizare, ce le asigură o prezență spectrală, Iosif îi invocă Legenda despre Esau. Replica: „*Iosif (privindu-se în apa din cupă): Prostul de Narcis! Ce prezicător putea să iasă din el!...*” (p. 186), este o parafrază a mitului lui Narcis și are statut de situație simbolică a piesei, trădând complexul narcisiac al personajului și al autorului. Astfel, Val Butnaru recurge la *remitizare* ca operație poetică de convertire a miturilor vechi la noi semnificații, originale, moderne, păstrând ceva din semnificația

originară a lor. Sensul învățaturii biblicului Iosif și a Mitului Salvatorului a fost schimbat, inversat, completat, dar nu mistificat, căci „mitul este un anumit gen de adevăr sau un echivalent, un complement al adevărului, și nu un rival”⁶.

Piesa conține două secvențe cu aceleași dialoguri reluate și repetate dintre Iosif și Benjamin și Iosif și Tata, fiecare re-citind replica antagonistului său din pasajul anterior. Această „scrimă de replici” se produce cu scopul fie de a accentua încărcătura ideatică a acestor enunțuri, fie de a da sau nu importanță protagoniștilor, fie de a le da „șansa” să trăiască mai multe vieți, fie de a le permite să „intre în pielea altora” sau de a re-lua o tehnică a scriiturii (post)moderne. Dar uneori autorul cade în propria capcană, căci unele scene abundă în repetări obositoare și contradicții evidente, iar altele în prea mult patetism și lamentații, îndeosebi cele cu jocul de-a stăpânul și sclavul dintre Marta și Tata. Meritul incontestabil al dramaturgului Val Butnaru constă însă în măiestria de a întretăia codurile, formulele și semnificații și de a se concentra asupra pânzei textului în profunzimea lui, denotând cunoașterea sau intuirea noii științe a textului, pe care R. Barthes o echivalează cu „semanaliza”.

Statutul revendicat prin intermediul paratextului al piesei *Iosif și amanta sa* este „scene ghicite și neghicite”, Val Butnaru fiind cel mai original dintre dramaturgii basarabeni contemporani la capitolul definirii genului pieselor sale. Or, „percepția generică” orientează și determină, într-o mare măsură, „orizontul de așteptare” al cititorului și deci receptarea operei⁷, susține G. Genette. Astfel, referirea la gen direcționează sesizarea subiectului piesei lui Val Butnaru la limita dintre realitate și ficțiune și facilitează asimilarea de către cititorul secolului al XX(I)-lea a lumii ficționale care reconstituie „minuțios” mitul biblic.

Un alt punct de tangență dintre realitate și ficțiune este (de)codificat la nivelul simbolurilor piesei: cupa, care, conform premoniției lui Benjamin, îl „... va duce la pierzanie” pe Iosif (p. 188) și ochelarii acestuia cu sticla stricată simbolizează receptarea deforma(n)tă a lumii reale. Cântarul defect al lui Moses, cu statut de suprapersonaj, este un obiect ce determină acțiuni importante și se află în relație cu protagoniștii cărora le configurează destinul, căci totul depinde „de vârtejul pe care-l formează timpul chiar lângă cântarul lui...” (p. 244). Balanța cântarului, axis mundi al unei lumi cu un centru (dereglat), devine și o metaforă a vieții umane, Iosif concluzionând: „Toți aleargă, se grăbesc și numai acolo, lângă cântar, e o zonă de repaus...” (p. 240). Or, subscriem afirmațiilor subtile și exacte ale teatrologului Valentina Tăzlăuanu, conform cărora „în linii mari, s-ar putea spune că piesa „*Iosif și amanta sa*” încearcă să vorbească,

la modul parabolic, despre un proces de erodare a unei ordini simbolice, despre pericolul iminent al dezechilibrului ce pândește lumea. Atunci când „cântarul” se defectează, oamenii își pierd ireversibil capacitatea de a-și imagina acel spațiu de idealitate”⁸. Or, ideea piesei este că toți au încercat să se „cuibărească în valul vieții” (p. 260), doar Iosif și dublura sa Moses au fost tentați să nu se supună legilor mulțimii...

Montată în 1993 la Teatrul „E. Ionesco”, în regia lui Petru Vutcărău, piesa a stat la baza unui spectacol despre care V. Tăzlăuanu scria: „*Iosif și amanta sa*” de Val Butnaru este o lucrare cel puțin enigmatică. Montarea de acum câțiva ani a teatrului „Eugene Ionesco” a încercat s-o descifreze într-un spectacol care... n-a făcut decât să-i oculteze sensurile, accentuând ambiguitatea personajului principal și a raporturilor sale cu anturajul”⁹.

Altă piesă butnariană, *Saxofonul cu frunze roșii*¹⁰, montată la Teatrul „Luceafărul” din Chișinău în 1997 de Mihai Fusu, a uimit la momentul scrierii și al punerii în scenă prin îndrăzneala abordării și voalarea temei „câmpului de război” care era Republica Moldova anilor ’80-90 sau, poate, dintotdeauna. Codul ideatic al piesei incifrează tentativa cunoașterii de sine a oamenilor plasați în fața conflictului exterior, care e „războiul propriu-zis” și a celui interior, care e „războiul cu lumea și cu sine”. „Starea de război” reprezintă perioada în care cursul obișnuit al lucrurilor merge conform altor reguli, cum ne confirmă și personajul *Colonelul*: „...eu hotărâsc ce drepturi poate avea un ofițer pe timp de război...” (p.50) și îi condiționează pe oameni să fie altfel și să re-trăiască evenimentele pe muchi de cuțit. Deci, protagoniștii piesei, care sunt „mulți chemați, dar puțini aleși” în această situație-limită, își interiorizează senzațiile acutizate și își exteriorizează „crizele” de sinceritate ca pe o confesiune.

Acțiunea piesei *Saxofonul cu frunze roșii* are loc într-o după amiază, „într-un club aflat în imediata apropiere de linia frontului”, pe malul râului care nu doar desparte două tabere beligerante, ci le taie personajelor trecutul de prezent. Intriga textului dramatic este anunțată imediat, fără „a se lungi cântecul” cu o expoziție: personajele Saxofonul, alias scriitorul Ovidiu, Flautul, adică Actrița Anet, Contrabasul - pianistul Mircea și Vioara - „târfa de război” Luiza, trebuie să cânte în fața ministrului și a soldaților, căci adevărata orchestră simfonică a rămas pe malul opus. Concertul final intonează ultimele acorduri ale deznodământului, care „răsună” ca o mântuire după lungile mărturisiri ale ororilor existențelor deraiate ale personajelor.

Piesa lui Val Butnaru investighează o societate situată la frontiera normalității, cu resorturile dereglate și cu desfășurări aleatorii. În această lume,

straniul și insolitul, bizarul și absurdul nu țin de ordinul miraculosului sau al fantasticului, Saxofonul exclamând că ceea ce li se impune „... e caraghios. *E stupid!*” (p. 50). Realitatea ficționalizată se reflectă *mozaical* printr-o contingență absolută: totul este posibil, căci nimic nu este cu adevărat în realitate, doar faptul că eroii se confruntă cu efemeritatea omului și a lucrurilor într-o piesă poetică.

Val Butnaru, cum am afirmat mai sus, a dat valențe originale „*eterogenității*”, amalgamul genurilor și al speciilor literare fiind deci „... *noul blazon*”¹¹ al dramaturgiei naționale contemporane. Or, piesa *Saxofonul cu frunze roșii* este o „probă de orchestră”, concepută în două registre diferite: scenele de un dramatism profund alternează cu cele de un lirism copleșitor, re-instituind noi tipuri de mixaj dramatic și poetic, de o mare forță sugestivă.

Pe unda poetică se întâlnesc Saxofonul-Ovidiu și Flautul-Anet, care pornesc într-o călătorie imaginară prin amintirile lor cu o „gondolă” desenată pe perete, care „*poate fi simbolul plecării, dar este, mult mai profund, semnul închiderii*”¹². Re-invocând intertextual istoria cuplului biblic expulzat din Paradis sau parabola despre Confucius și soția sa Euridice, prin casa căroră curgea un râu din piesa butnariană *La Veneția e cu totul altfel*, la re-întâlnire Ovidiu și Anet nu mai plutesc deja pe râul fericirii din trecutul lor. Printr-un joc imaginativ, stările succesive pe care le re-simt protagoniștii le-am putea raporta la trecerea lor peste râurile Infernului: Acheron - râul tristeții, Lethe - râul uitării și Mnemosynne - râul memoriei. Or, Flautul îl roagă pe Saxofon: „*O, dragul meu! Nu vâsli așa repede. Să tăcem. Să privim. Să ținem minte*” (p. 58). Toate celelalte personaje se pare că plutesc peste Styx - râul urii, călătoria lor spre cunoașterea adevărilor personale și universale reprezentând simbolic transgresarea timpului și a spațiului. Cronotopul convențional al piesei este indicat în didascalii, unitatea de timp, loc și acțiune fiind stabilită doar la nivelul structurii de suprafață. Or, și în această piesă planurile temporale se multiplică: un timp interior alternează cu timpul obiectiv, timpul încremenit (un etern „acum”) este perceput ca trecere. Trăsăturile lui nu se mai desprind direct din acțiune, ci din intersecția unor proiecții tempospațiale diverse ale unui univers labirintic.

Astfel, protagoniștii s-au rătăcit în labirintul vieții lor și s-au confruntat cu obstacole pe care nu le puteau traversa, angajându-se mereu pe o pistă falsă și rătăcind într-un cerc vicios. Cum lumea lor este un labirint al oglinzilor cu reflectări multiple și infinite, personajele acceptă provocarea unei *inițieri treptate*, regulile jocului fiind stabilite de... Colonel. El vrea să transpară în rol de Păpușar, trăgând de sfori celelalte personaje și indicându-le:

„*Uite, acolo niște instrumente. Ce vei alege, așa te vei numi*” (p. 58). Suferințele, atât cele fizice, cât și cele psihice, la care au fost sau / și sunt supuși protagoniștii piesei, pot fi omologate cu torturile indispensabile oricărei inițieri: ei trebuie „să moară” într-un anumit fel pentru a putea renaște și pentru „a se vindeca”, cel care se vindecă devenind un nou-născut, un altul, în cazul dat, un instrument muzical. Impuși să cânte la Saxofon, Flaut, Contrabas, Vioară, pentru a proba o orchestră, unii dintre eroi se identifică chiar cu supranumele lor: „*Flautul: ... Uită-te la mine. Nu sunt eu un flaut? Tot așa de subțire și răbdătoare? Dar tu? Ovidiu, tu ești un saxofon perfect. Melancolic, nehotărât și suflat de durere...*” (p. 56). Or, teatrul postmodernist duce la limitele extreme parabola existenței care se caută și nu se găsește, dar depozitează o rezervă nepuizabilă de naivitate care mai crede în și luptă pentru dreptul la recăpătarea identității. Saxofonul încearcă să-și revendice propria identitate, opunându-se: „*Eu nu sunt saxofon!*” (p. 50).

Una din metodele căutării și reabilitării identității este cunoașterea multiplelor sale eu-ri, eroii lui Val Butnaru părănd a recunoaște: „Sunt în mine niște doi”, cum spunea T. Arghezi. Deci, utilizând tehnica postmodernă de *multiplicare* a personajelor, dramaturgul ne face cunoștință treptat cu „fețele” protagoniștilor săi: Contrabasul este pianistul Mircea, fiul Colonelului și... fratele lui Ovidiu; Vioara – Luiza, a fost logodnica lui Ovidiu, dar e soția lui Mircea și... „târfa de război” etc. Deci, până la finalul piesei, descoperim că personajele întrunesc o familie, dar funcționează ca un ansamblu dezacordat, fiecare având ceva de interpretat celui alt: o crimă și o pedeapsă, o înșelăciune și o trădare, o amintire și o uitare, o dragoste și o ură, o condamnare și o iertare etc.

Următoarea treaptă în exprimarea deschisă și explicită a caracterului convențional al identității este „*scindarea eului*” ca rezultat al dialecticii recunoașterii sau a conștiinței ce „*se găsește ca fiind o altă esență*”, după Hegel. Ruptura este circumscrisă ca o pierdere a sinelui, provocată de răsfrângerea în celălalt, Saxofonul recunoscând: „*Uneori mi se pare că există un altcineva. Că și eu sunt o născocire de-a lui...*” (p. 61). Acest proces este dominat de forțe centrifuge, al căror vârtej poate duce la rupere, fărâmițare, pulverizare prin „scindarea” personajului: „*Flautul: ... Noi doi, eu și cu tine, nu suntem oameni. Ambii suntem instrumente muzicale...*” (p. 56); prin conf(r)und(t)area eu-rilor: „*Flautul: ...El nu e ca tine, ca domnul colonel... El e un instrument muzical!*” (p. 53); prin identi(c)fi(e)carea eroilor: „*Flautul: Nimeni dintre noi trei nu poate fi înlocuit cu altcineva*” (p. 55).

Personajele lui Val Butnaru sunt firi complexe, introvertite, obsedate, alimentându-și existența

scenică dintr-o combustie ascunsă și din mobiluri interioare indescifrabile uneori, menirea lor fiind, cum ne avertizează Flautul, „...de a spune adevărul. Numai instrumentele muzicale pot să facă acest lucru” (p. 56). Ele trăiesc după niște „reguli proprii”, pe care doresc să și le dicteze ei înșiși: „Flautul: ...Încearcă să devii ceea ce ești și ai să vezi cum ai să începi a gândi altfel...” (p. 57). Conflictul „cu toată lumea” al lui Ovidiu e doar un prilej în plus pentru a-și (i se) aminti niște obsesii mai vechi – lașitatea: „Contrabasul: Tu, SAXOFONULE, toată viața ta ai cerut să se înceteze focul în timp ce treceai linia frontului” (p. 56) sau pentru a-și (i se) descoperi altele noi – frica de singurătate: „Saxofonul: ...Dar eu niciodată nu mă voi simți părăsit...” (p. 64). Solitudinea, acest „mal du siècle” dintotdeauna, vibrează coardele cele mai sensibile ale personajelor, dar eroiul postmodern nu mai agonizează în singurătate, ci o acceptă cu remanent și (iși) echilibrează cu o valoare interioară absențele din exterior, cum recunoaște Colonelul: „Eu n-am fost singur. Chiar dacă voi nu erați cu mine” (p. 68).

Singularizarea existenței și repetarea culpabilității le generează personajelor diverse depresivități psihice, angoase și alienări, piesa fiind și un lung proces de (auto)analiză psihologică. Or, într-adevăr, „Saxofonul cu frunze roșii este o dramă cu puternice accente psihologice, psihanalitice chiar; exploatănd istoria și memoria noastră imediată, vie și destul de funcțională”¹³, dramaturgul obținând chiar și un premiu de la revista „Reverberații” „pentru motive psihanalitice într-o piesă originală”. Prin prismă psihanalitică pot fi descifrate simbolurile piesei: frunzele roșii din titlu simbolizează refulările din copilărie și amintirile unei vieți „blestemată”, Saxofonul confesându-se: „... Iar eu strâng frunze roșii în fiecare lună noiembrie...” (p. 68). Apoi, chiar dacă li „s-a interzis” să cânte „Blues-ul despărțirii” pe care-l interpretau perfect cândva, eroii trec prin fluxul memoriei fredonarea anume a acestei teme muzicale, abolindu-și un act simptomatic. În replicile evidențiate cu majuscule ale Viorii se reflectă niște teste de analiză psihologică pe care și le face ea însăși pentru a(-și) explica originile „maladiei” sale: „Fără ferestre” (p. 59), „Chibriturile erau ude” (p. 60); „Privește atent la târfa ta roșcată! Privește la ceea ce N-ai fi avut niciodată” (p. 60).

Ca și în piesa *Iosif și amanta sa*, în acest text dramaturgul utilizează tehnica evidențierii unor replici, dar deja cu alt scop. Scrise cu majuscule, replicile subliniate ale Contrabasului sunt două interogații-nedumeriri, adresate mai mult conștiinței sale, decât Viorii: „Cum ai putut să luneci în mizeria asta?” și „Pe cine ai vrut tu să-i faci mai buni?” (p. 59). Fraza exclamativă: „Dar el nu

este decât un trădător!” (p. 59), se adresează iarăși mai mult lui însuși, decât Saxofonului. Or, replicile personajelor plutesc pe un dialog „cu curent subteran de acțiune”, ca în piesele lui Cehov, cum ne explica Stanislavski, căci într-o singură replică încapă întreagă succesiune de stări, deseori contradictorii, prin care personajul trăiește. Dialogul din actul doi dintre Flaut și Saxofon este un monolog răsturnat, căci conține tirade ale Flautului și „răspunsuri” prin sunete muzicale la Saxofon ale protagonistului cu același nume, care trece succesiv prin mai multe stări emoționale, ca într-un racursiu dramatic: „urlă” și „zbiară”, „plânge” și „scâncește” (p. 64). Ca și în alte piese butnariene, „dialogul surzilor” rămâne în vogă, Flautul și Saxofonul discutând în paralel chiar de la începutul piesei și exteriorizând, astfel, înstrăinarea și singularizarea lor.

La nivel de structură, spre deosebire de tehnica formării subiectului din piesa anterioară, în *Saxofonul cu frunze roșii* liniile subiectului pornesc dintr-un punct comun al întâlnirii tuturor eroilor în club și se ramifică, adâncindu-se și adunând noi date din trecutul lor. Acest *mise en abime* al subiectului se explică prin conceptul *textului-văl*, în spatele căruia s-ar ascunde adevărul, sensul, mesajul, și prin *palinodie*, figură stilistică semnificând retractarea, luarea înapoi a sensului pe măsură ce se formează (ca în scrierile lui Beckett). Ca în romanul algebric, structura piesei ne obligă s-o citim mereu întorcându-ne la tabloul precedent, un fel de doi pași înainte, unul înapoi, dramaturgul excelând în arta paradoxului, ironiei și a răsturnărilor de tip anticlimax.

Deci, Val Butnaru dialoghează re-constructiv cu tradiția la nivelul construcției subiectului dramatic și cu inovația la nivelul stabilirii raporturilor intertextuale prin aluzia indirectă la opera lui A. P. Cehov, prin adresarea, nu dulapului, ci „mulstimatului și iubitului pistol”, sau prin citarea directă a romanului lui Camilo Jose Cela. În cazul când „limbajul nu se poate agăța direct de realitate și că înainte de toate se agață de sine însuși”¹⁴, dramaturgul își urzește textul prin autocitare și auto-referențialitate: „Saxofonul: „La Veneția e cu totul altfel”. Dar nu e a lui. Altcineva a scris-o” (p.57). El recurge și la reciclarea intrigilor și a personajelor din altă piesă a sa, re-luând cazul cuplului Confucius și a soției sale Euridice, precum și la negarea ideii de autor unic al unui text, personajele făcând referire la „relația” lor cu autorul: *Saxofonul*: „...Scriitorul meu spune că cea mai mare plăcere ți-o aduce suferința” (p. 57). Deci, Saxofonul confirmă demitologizarea postmodernă a autorului-demiurg, luând locul autorului și anunțându-ne: „Abia primul act se sfârșește” (p. 61).

Astfel, piesa trebuie citită și ca o repetiție a

unui spectacol, ipoteză ce poate fi confirmată nu doar prin faptul că toate dialogurile se consumă pe scena unui club, ci fiindcă acțiunea e parcă un joc de-a „vorbitul”, „cântatul” și „du-te-vino” al personajelor. În cele mai multe cazuri, în scenă rămân doar două personaje, celelalte intențion(at)ând să lase doar locul unui duet. „Instrumentele muzicale” din această piesă ne amintesc de personajul tabloului lui Matisse *Le violoniste à la fenêtre*, pictat din spate, în fața ferestrei, nu în fața sălii. Or, până la începerea „concertului” propriu-zis, noi privim „teatrul vieții” personajelor din spate, „ca și cum gustul pentru secret ar fi declanșat ofensiva contra poeziei și a afirmării de sine: revanșă a ființei întoarse cu spatele care se sustrage spectacolului”¹⁵. După consumarea „spectacolului” din piesă în care personajele au stat față în față cu ei înșiși, dramaturgul (îi) surprinde în secvența finală ca într-un stop-cadru: „Se deschide cortina. Aplauze. Cei din scenă, surprinși, se uită uimiți în sală” (p. 68). Chiar dacă muzica este o artă nondiscursivă și nonreprezentativă, vibrarea la unison a personajelor în interpretarea ultimei melodii a reprezentat tabloul triumfului vieții asupra efemerității și, parafrazându-l pe Nietzsche, a „născut muzica din spiritul tragediei”.

Ne-am limitat la aceste abordări, permițându-ne

să dăm pe față aspectul static și aspectul cinematic al piesei, ansamblurile de gesturi și de imagini, schemele de constelații metaforice și de puncte de condensare simbolică etc. Or, subscriem afirmației lui Jean-Pierre Sarrazac precum că „...adevăratul discurs dramatic e ca un aisberg: la suprafață se văd cuvintele, dar dedesubt se află tăcerile care susțin toate aceste cuvinte”¹⁶. Dacă Val Butnaru a folosit vreo rețetă atunci când și-a scris piesele, acestea sunt punctele pe care le-a urmat cu strictețe, „valul” de dramaturgie cu care ne-a uimit și delectat, sfidând renumita expresie eminesciană: „ce e val ca valul trece...” Or, de la *Apusul de soare se amână* și până la *Avant de mourir*, textele dramaturgului, inclusiv *Iosif și amanta sa* și *Saxofonul cu frunze roșii*, fac parte din lista multiplelor piese butnariene cu tematică, tehnici și formule dramatice diverse. Tabloul evoluției autorului dramatic Val Butnaru pe parcursul a peste douăzeci de ani a constituit o schiță, ce s-a completat și perfecționat, împlinindu-se în ascensiune și atingându-și în prezent, cum și-a dorit autorul, „faza de creativitate maximă”¹⁷. Or, Val Butnaru, ca și N. Sarraute, „nu a căutat niciodată motivul pentru care scrie”, ci doar a trăit și trăiește cu literatura.

Referințe bibliografice

¹ Tăzlăuanu, Valentina. *Întâmplarea a guvernă în-treaga mea viață*, interviu cu Val Butnaru // Sud-Est, 2010/3, http://www.sud-est.md/numere/20100920/article_6/

² Negru, Nicolae. *Șase Val Butnaru în căutarea unui personaj* // Sud-Est, 2003/3/53.

³ Ibidem.

⁴ Butnaru, Val. *Iosif și amanta sa*, Patru texte, patru autori, Chișinău: Editura Arc, 2000. Aici și în continuare notele sunt prezentate după această ediție (cu indicația paginilor între paranteze).

⁵ Șerban, Alex. Leo, Budac Alexandru. *Chipurile Răului* // Idei în dialog, 01 Octombrie 2008, http://www.ideiindialog.ro/articol_698/chipurile_raului.html

⁶ Vico, Giambattista. *Știință nouă*, București, Editura Univers, 1972, p. 245

⁷ Genette, G. *Palimpsestes. La littérature au second degré*, 1982, p. 11.

⁸ Tăzlăuanu, Valentina, prefață la volumul „Teatru: patru texte, patru autori”, Chișinău, Editura Arc, 2000, p. 22

⁹ Ibidem, p. 21-22.

¹⁰ Butnaru, Val. *Saxofonul cu frunze roșii*// revista „Masca”, Chișinău, 1997 (Aici și în continuare notele sunt prezentate după această ediție, cu indicația paginilor între paranteze).

¹¹ Țeposu, Radu G., *Istoria tragică și grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*, București, Editura Eminescu, 1993, p. 20.

¹² Barthes, Roland. *Mitologii. Nautilus și Corabia beată*, p. 93.

¹³ Gârneț, Vasile. *Jurnal de spectator* // Contrafort, Anul V, nr. 4-5 (42-43), aprilie – mai, 1998.

¹⁴ Hutcheon, Linda, *Poetica postmodernismului*, București, Editura Univers, 2002, p. 249.

¹⁵ Banu, George. *Spatele omului*, București, Editura Nemira, 2008, p. 10.

¹⁶ Grigorescu, Oana Cristea, Rotescu Eugenia Anca, *Neoliberalismul nu va face lumea fericită*, un interviu cu Jean-Pierre Sarrazac // Observator cultural, nr. 496, 08.08.2008 // <http://www.observatorcultural.ro/>

¹⁷ Tăzlăuanu, Valentina. *Întâmplarea a guvernă în-treaga mea viață*, interviu cu Val Butnaru // Sud-Est, 2010/3, http://www.sud-est.md/numere/20100920/article_6/.

Dilemele discursului critic teatral din Republica Moldova

„Respectul meu pentru ochiul care știe să vadă și
memoria care păstrează vibrația efemerului”
(Radu Penciușescu)¹

Summary

Dilemmas of critical discourse in Moldova's theatre

The article “*Dilemmas of critical discourse in Moldova's theatre*” touches upon the problems of the critical discourse and its role in the dramatic culture of Bessarabia. In present days, when the theatre critic became a true confluence of ideas, of search and polemics, this critic seems to become more doubtful, like its statute of promoter and agent of aesthetic validation values, which should be integrated in a more expanded circuit, that of the universal theatric art.

The criticism in the public and its absence equally reflects the level of development of theatric art. Unfortunately, at the present moment one can notice an ineffective communication between the critic and director, actor of the theatre of Moldova.

Keywords: critic, theatre critic, critical discourse, ethics, statute, theatre, theatrical journalism.

Critica de teatru din Republica Moldova, la început de mileniu, se află la o adevărată confluență de idei, de căutări și polemici, de rătăcirii și, mai cu seamă, de identificarea propriei identități creatoare. Figura criticului pare să devină din ce în ce mai incertă, la fel și statutul său de promotor și „agent” de validare a unor valori estetice, care să fie integrate într-un circuit mai extins, cel al artei teatrale universale. De altfel, criticul, datorită atitudinii sale obiective, a cunoașterii și asumării expresiei artistice, rămâne principalul mediator între artist și public, creând cadrul necesar pentru a facilita o comunicare cât mai deschisă și eficientă. Iar rolul și funcția în contextul realității teatrale rămân la fel de sensibile atunci când încă există stereotipul colectiv al posibilei sale intruziuni într-un act creativ, ce se „alimentează” din artă și nu este un creator în sine.

Chiar dacă schimbările produse la nivel socio-cultural au condiționat și anumite modificări ce țin de metodologiile și strategiile de abordare, critica de teatru „nu mai urmează drumul operei studiate, ci își taie singură un destin propriu prin meritul său de expresie”², concentrând esența evenimentului teatral pe care îl oferă publicului larg. De altfel, acest studiu își propune realizarea unei incursiuni în starea existentă a acestei forme de artă, dar și o posibilă pliroforie a contextului în care se manifestă.

Semnificative sunt cuvintele reproduse, în moto, din discursul regizorului de teatru Radu Pen-

ciulescu, care prin extensie vorbește despre destinul și menirea criticului de teatru și care rămân a fi: a judeca bine și a închide frumusețea fenomenului viu al actului dramatic în *memoria* spectatorului.

Etica criticii teatrale ar trebui să fie o prioritate pentru fiecare dintre noi, cei care sunt preocupați să se aproprie de teatru prin arma peniței și puterea cuvântului, fără a se face apel la pamflete și manifeste. Pentru că altfel riscăm să fim „acuzați” de mizantropie ce se manifestă printr-o forță distrugătoare asupra creatorului de teatru: actor, regizor, scenograf. Criticul emite acele enunțuri ce corespund cu o realitate general valabilă și mai puțin raportată la propria subiectivitate. Iar conștientizând și alăturându-se „suferinței” comune, un critic va reuși să explice și să conecteze teatrul la tendințele generale al cadrului dramatic mondial prin valori estetice sănătoase, ce provin din propria cultură. Astfel, se va face apel, în primul rând, la inteligență și obiectivitate, pentru a nu fi trădat un „pseudo-statut” de simplu impostor.

În *Conferința de la ora 10*, James Abbott McNeill Whistler afirma, raportând discursul său la statutul de critic, că în cele mai multe situații, „Opera este explicată și rectificată fără autor, de cei care nu au nici o legătură cu crearea ei – dar asupra cărora Dumnezeu a revărsat cunoașterea ce i-a fost refuzată autorului”³. Și ar avea dreptate Whistler, până la momentul în care nu de puține ori criticii au fost surprinși nedocumentați, creând concluzii ce amplificau confuzii prin dezinforma-

rea publicului. Toate acestea producându-se fie din cauza imposibilității de a explica noile forme și tendințe prezente în arta teatrală, fie elogiind un spectacol vizionat în proximitatea reveriei, precum și negarea „dictată” de rațiuni subiective.

Dacă „de la început munca de cercetare ar trebui să înceapă și să se realizeze în interiorul spectacolului”⁴, criticul, în cele mai multe cazuri, devine un simplu contemplator, care își asumă „riscul” de a percepe *altfel* mesajul produsului final, ajungându-se chiar la o distorsionare a spectacolului prin reperele teoretice pe care le presupune. Fără să vrea, un critic este cel ce dă „verdicte”, iar „dacă teatrul nu ar avea alți judecători decât pe niște oameni ce scriu o dată pe săptămână un articol, atunci în realitate teatrul ar fi o activitate fără sancțiuni”⁵. Dar realitatea criticii de teatru ne confirmă tristul adevăr, care este amplificat de timpurile pe care le traversăm, și anume prezența unor formulări din ce în ce mai confuze și plasarea de etichete pe niște produse de a căror calitate ne îndoim, în condițiile în care discursul critic trebuie să fie reevaluat și remodelat în raport cu evoluția artei teatrale.

Unul dintre cele mai manipulate concepte ale tuturor timpurilor a fost și este termenul de *criză* (un termen, de altfel, foarte la modă în zilele noastre). De la crizele socio-politico-economice până la cele estetico-artistice neexistând decât un mic pas. În anii '90, atunci când se vorbea despre o criză identitară și spiritual-națională în Basarabia, teatrul a fost un spațiu al defulării pentru publicul ce făcea parte din acea mulțime ce traversa un șoc istoric. În acest context, teatrul basarabean s-a bucurat de afirmarea unor actori, regizori cu un suflu novator, rebel. Prin producțiile lor, artiștii încercau să dea glas tuturor revoltelor și să renunțe la realismul dominant, moștenit de la fostul sistem, datorită expresiei ce și-a găsit reflecția pe scena teatrelor noi înființate: Teatrul „Eugene Ionesco”, Teatrul de Buzunar, Teatrul „Satiricus” sau Teatrul „Luceafărul”. Teatrul a regăsit, totodată, într-o parte a criticii de specialitate, recent descotorosită de legile stupide și dirijate de tendințele ideologice, cronicarul timpului său, care a susținut, promovat, printr-un simț al valorii bine determinat, spectacole ce s-au sincronizat organic și firesc cu tendințele existente la un nivel ce depășeau granițele fizice ale republicii noastre. Colaborarea existentă între artiști și critici se baza pe un respect reciproc: criticii apreciau artiștii prin recenziile și cronicile elogioase, relevând transformările produse, iar creatorii de teatru se îndreptau cu recunoștință spre cei dintâi, totul fiind animat de mult entuziasm, energii vitale și spirit creator. Căutările formelor

noi de expresie erau făcute în tandem, bazându-se pe profesionalism, stil, limbaj perfecționat.

În același timp, critica din vechea gardă a suportat mai greu schimbările, manifestând o atitudine de reticență, abținere, negare, care s-a perpetuat în timp prin lipsa de argumentare, adesea raportându-se la aprecieri pur subiective. Apăreau discuții „grele”, polemici referitor la unele spectacole ce necesitau cunoștințe mult mai extinse, pentru a înțelege și explica convențiile și polisemantismul la care face apel regizorul în discursul lui artistic și estetic, fie că este vorba de Petru Vutcărau, Mihai Fusu sau Alexandru Vasilache, cei care s-au impus pe scena teatrală printr-un stil autentic și original. Și atunci, discursul critic al acestora era rezumat doar la o informare, mai puțin o analiză a modului în care funcționau elementele scenice ale spectacolului: de la scenografie la plasticitatea fragmentelor coregrafice sau jocul actorilor. Prin urmare, existența libertate de expresie de care se bucură criticul prin individualitatea și personalitatea sa, l-a obligat la o mai mare responsabilitate pentru ceea ce scrie și afirmă.

Pierderea fascinației, golirea de acea vervă creatoare din partea criticii, dar și a regizorilor, actorilor, cred că au dus la „o despărțire” temporară care există astăzi în lumea teatrului. Întâlnirile ce se produc cu prilejul unor mese rotunde, festivaluri, premiere sau evenimente teatrale adesea duc la declanșarea unor confruntări publice, acolo unde orgoliul personal prevalează. De altfel, acest tip de evenimente publice au devenit din ce în ce mai dispartate, de dată ce nu se produce o comunicare eficientă, iar tăcerea din presă, mijlocul viabil de popularizare, confirmă acest trist adevăr. Se întârzie a fi reflectate de către teatrologi evenimentele teatrale, iar unele dintre ele rămân undeva în umbră pentru totdeauna. Un exemplu în acest caz ar fi masa rotundă cu prilejul premierei a două spectacole de la Teatrul Național „Mihai Eminescu”, *Ușa* de V. Druceș și *În pielea de șarpe* de V. Jereghi. Tot discursul critic s-a concentrat asupra negării și prezența nejustificată a elementelor cinematografice, regăsite în cel de-al doilea spectacol.

De cealaltă parte, negarea și respingerea dramaturgilor, a regizorilor, actorilor, directorilor de teatru din partea celor care uzează de puterea cuvântului în discursurile lor depreciative atinge în unele cazuri expresii grotești prin lipsa forței de argumentare în cadrul polemicilor antrenate.

Dar acest conflict devine mult mai tensionat și tendențios când rolul criticului este subestimat și e pusă la îndoială calitatea sa primordială, chiar de către artist, care se întreabă dacă „un critic de

*specialitate care are și el dreptul de a accepta sau nega o modalitate concretă de exprimare, doar dacă ea pornește de la o concepție bine definită despre lume ori teatru.*⁶ Mai rău stau lucrurile când un specialist nu știe ce vrea. Și, din păcate, majoritatea criticilor basarabeni suferă de această boală⁷.

Și atunci, criticul se retrage și tace. Iar ca o consecință a acestei „tăceri rușinoase”, se produce o răsturnare și uniformizare a unor valori, care prin neasumarea exercițiului critic cu direcționare teoretică în ceea ce privește produsele artistice mediocre, acestea sunt salvate și susținute în ultimă instanță de factori străini cadrului dramatic. Așa cum înainte foarte puțini erau cei ce încercau să își depășească condiția în care se aflau și îndrăzneau să critice un spectacol cu referințe la partid, la fel de puțini sunt acum cei care iau atitudine față de o piesă ce denaturează și articulează idei și forme neteatrale, coincidențele ce trădează împrumuturi și plagieri nesancționate de critică. Un exemplu ar fi ritualul nopții de sânziene din *Domnișoara Julie*, montat de T. Ciubotaru, de dată ce o scenă similară exista deja într-unul din spectacolele Cătălinei Buzoianu. Sau montarea spectacolului *Romeo și Julieta* de M. Chris Nedeea, unde, pur și simplu, producția hollywood-iană a fost transpusă pe scena Teatrului „Eugene Ionesco”, fără a se ține cont de convențiile teatrale.

Prezența criticii în spațiul public, în aceeași măsură absența acesteia reflectă gradul de dezvoltare a artei teatrale. Spre regret, poate fi constatată o oarecare marginalizare, împingere a criticii de teatru spre un tărâm al derizoriului, iar în prim plan promovându-se jurnaliștii teatrali. Și aceasta atunci când, în loc să ofere o apreciere estetică a actului teatral, jurnaliștii adesea cad în patima opiniilor și impresiilor, chiar dacă intențiile sunt dintre cele mai pozitive.

Un alt aspect ce amplifică criza din teatru, existentă în spațiul nostru, o reprezintă lipsa cărților de teorie teatrală, a revistelor de profil care să oglindească realitatea concretă din teatrele noastre, locul acestora fiind luate de ziare și reviste mai mult sau mai puțin reprezentative. Această stare este, condiționată în mod evident de factorul financiar, dar cea mai importantă cauză este aceea că rândurile celor care mai scriu despre teatru se restrâng din ce în ce mai mult. Cronicile devin pe zi ce trece la fel de sporadice, ca și premierele care se produc prin teatre, rezumându-se adesea la o succintă prezentare jurnalistică, informativă, fără nici o analiză și asumare a unor termeni de specialitate din partea celui care scrie. Pentru că în locul unor instrumen-

te minime de operare cu cunoștințe ce țin de specificul teatral, jurnalistul de teatru adesea face apel la impresii, senzații.

Dezinteresul publicului pentru asemenea știri este folosit ca pretext pentru a amplifica, condiționa politica editorială a ziarelor, revistelor care își motivează decizia de a oferi un spațiu restrâns pentru informațiile culturale sau cronicile teatrale. Prin urmare, toate acestea favorizează apariția unei *critici angajate*, foarte periculoase, dacă e să ne referim la substituirea unei analize de esență a spectacolului cu abordări colaterale actului dramatic etc. Or, critica ar trebui să fie foarte activă și prezentă în presa scrisă, încât prin forța judecării, atitudinii și a opiniei, prin mijloacele de expresie pe care le deține, să devină formatoarea gustului estetic al publicului. Spre regret, se poate constata neimplicarea și o vagă clarificare a ceea ce este apreciazabil față de o absurditate, a ceea ce ar trebuie susținut versus prezența nulităților. Această atitudine favorizează, în definitiv, dezvoltarea unor sub-producții teatrale, care nu corespund estetic cu tendințele actuale, critica de teatru creând puternicul sentiment al înstrăinării de actul teatral. Și atunci, revenind la etica criticului de teatru, te întrebăm dacă, la rândul lor, acești cronicari care scriu pe gustul fie al publicului sau al vreunei persoane, își pun problema corectitudinii și se întrebă: „Oare am făcut bine ce am făcut, promovând ce am promovat și reprimând ce am reprimat? Oare nu voi fi mistificat, contrariat și derutat acest popor bun, căznindu-i puterile și silindu-i înclinațiile organice?”⁷

Se poate afirma deschis că teatrul basarabean nu mai are o critică viabilă, o prezență activă în viața artistică, iar această pasivitate este sancționată și de publicul larg, care este într-o cădere liberă în ce privește prezența în sălile de spectacole. În contextul în care, prin cronicile sale, un critic „vinde” un spectacol, devenind, fără să vrea, un membru al *departamentului de marketing*.

Din cauza curențelor de comunicare existente între critici și artiști, ca o primă consecință se poate observa o marginalizare a celor dintâi și plasarea într-un con de semi-umbră a celorlalți. Publicul tânăr nu mai știe: la ce spectacol vine, pentru că prezența este condiționată de o notă sau un interes; care sunt actorii teatrului, inclusiv cei care joacă în spectacolul propriu-zis; iar informațiile despre regizor sau dramaturg sunt foarte aproximative. Această realitate, spre regret, poate fi regăsită la toate teatrele din Chișinău, unde publicul, în cea mai mare parte, este unul de conjunctură. Și efectul cel mai evident și pregnant al conflictelor exis-

tente se manifestă asupra publicului care devine din ce în ce mai dezorientat și bulversat de valorile ce ajung să fie promovate prin intermediul criticii.

Aș putea constata, totodată, că un nou fenomen se desprinde din rândurile publicului și anume acela al *criticilor diletanți*, prezenți în spațiul virtual. Acest fenomen ia amploare și la noi, într-un spațiu oarecum văduvit de evenimente și noutăți teatrale. Repezițiunea cu care s-a răspândit internetul în comunitatea noastră, care încearcă să ne modifice propria cultură și să ne transforme, inclusiv din punct de vedere psihologic, determină o implicare liberă în discuții a fiecărui exponent al acestei lumi virtuale care simte necesitatea de a se exprima față de arta dramatică. Riscul de a-și pierde „autoritatea” critică, statutul de formator al criticului în detrimentul anonimului consumator devine din ce în ce mai pregnant, de dată ce cel din urmă este mult mai activ într-un spațiu foarte accesibil, promovând și impunându-și propriile valori. Adesea criticii virtuali, ascunși în spatele portretului anonim, își exprimă puncte de vedere într-un mod tranșant, unde propriile refulări țin loc de principii estetice, dezvoltând, astfel, hibridul tiraniei mediocrității ce se poziționează în fața bunului simț. De altfel, unii critici, mai cu seamă cei din tânăra generație, se conectează la această realitate, pentru a putea fi mai aproape de spectator și pentru a lua pulsul ati-

tudinii sale critice. Prin urmare, ar trebui să ne îngrijorăm de acest posibil declin al demersului critic de specialitate în favoarea ubicuității virtuale, ce-și face simțită prezența din ce în ce mai mult.

Artrozele intelectuale și verticalitatea anxioasă prezentă la o parte a criticii de teatru denotă gradul de adaptabilitate și de dispunere a acestora de a-și sincroniza discursul critic la fenomenul teatral existent. Doar printr-o revigorare, prin impunerea unei obligații morale de a ne elibera de tentațiile dulci ale autosuficienței, prin depășirea orgoliilor, prin conștientizarea lumii pe care o traversăm și creionarea unui traseu pe care să-l urmăm se va produce schimbarea pe care o căutăm. Statutul criticului de teatru va reuși să se salveze atunci când va găsi un echilibru între sensibilitate și rațiune, între tradiție și inovație, experiență pe care o va transmite prin discursul său direcționat atât spre cei din domeniu, cât, mai cu seamă, spre publicul neavizat. Pentru că prezența sa în teatru trebuie să fie una afirmativă, dacă își dorește să trăiască experiența spectatorului privilegiat de a cărui părere creatorul, regizorul, dar și publicul va ține cont, totodată asumându-și condiția “cutiei de rezonanță” a spectacolului. Iar acestea și le va putea asigura prin justetea evaluării, logica argumentării și eleganța exprimării.

Referințe bibliografice

¹ Penciulescu, Radu. *Discursul susținut cu prilejul oferirii titlului de Doctor Honoris Causa al UNATC din București criticului de teatru George Banu.*

² Ghițulescu, Mircea. *Cartea cu artiști*, București, Minerva, 2000, p. 2.

³ Whistler, James Abbott McNeill. *Conferința de la ora 10.*

⁴ Bablet, Denis. *Entretien inedit avec Peter Brook autour de Marat-Sade*, iunie 1972.

⁵ Banu, George. Tonitza Iordache. *Arta spectacolului*, UNITEXT, p. 48.

⁶ Griciuc, D.. *Regia e o profesie grea // Revista Curierul de Nord*, 01 iulie 1994.

⁷ Everac, Paul. *Martor cu păreri proprii*, Iași, Junimea, p. 120.

Contribuția regizorului Veaceslav Axionov la dezvoltarea artei teatrale din Moldova (anii'40-60 ai sec. XX)

Summary

The directorial contribution to Veaceslav Axionov in Development of the Moldovan Arts Theatre (40-60-years XX century)

The article is dedicated to Veaceslav Axionov's work in Kishinev. The first period (1944-1946) was related to his activities in the Moldavian Theatre of Music and Drama and the second period (1960-1963) – was related to his work in the team of Chehov's Russian Drama Theatre. Both periods were differed with complicated and contradictory position in the theatrical world of Kishinev.

Keywords: art of actor, dramatic art, the concept of ideational, construction mizanscene, staging, directing, theatrical school.

Articolul reproduce situația cultural-artistică caracteristică timpului studiat. Autorul, în măsura posibilităților, a încercat să respecte maniera lingvistică de exprimare stabilită în perioada investigată.

Până la începutul celui de-al Doilea Război Mondial Veaceslav Axionov a fost prim-regizor al Teatrului Moldovenesc Muzical-Dramatic. În timpul războiului, trupa micșorată a acestui teatru a fost evacuată în Turkmenia (orașul Marî), fiind unită cu „rămășițele” colectivului evacuat al Teatrului Moldovenesc. Colectivul nou format – Teatrul Unit Moldo-Rus de Stat (ianuarie 1943) a fost dirijat de Veaceslav Axionov, conducător artistic și Victor Gherlac, prim-regizor, ultimul rechemat de pe front. „Odată cu încheierea primei perioade de adunare a forțelor actricești, trupa teatrului începe restabilirea unor spectacole vechi și realizarea unor montări noi... Trupa moldovenească a început să repete, cu regizorul V. Axionov, piesa lui K. Simonov *Oamenii ruși*, lucrare dramatică deosebit de populară în anii războiului”.¹

La începutul lui august 1944, teatrul unit s-a reîntors în Chișinău² și, la sfârșitul lui august, două trupe au fost separate în două colective: Teatrul Moldovenesc Muzical-Dramatic de Stat și Teatrul Republican Dramatic Rus din Chișinău. Cu toate acestea, activitatea celor două teatre nu a fost asigurată financiar și infrastructural, ele având sediul împreună cu Teatrul Mobil, fondat în 1945, într-o unică clădire, în localul teatrului „Expres” (actuală Filarmonica de Stat “S. Lunchevici”). „De fapt, aceasta nu era o sală de teatru propriu-zis, în trecut aici rulau filme, se dădeau concerte, reprezentații de circ etc.”³. Artiștii nu au fost asigurați cu cazare. „Într-o casă utilizată în calitate de cămin a fost folosit orice metru pătrat: oamenii locuiau în camerele de baie, în depozit, în coridor, separându-se cu

perdele”⁴. Și totuși, la ordinea de zi era revenirea la activitatea sistematică a colectivelor teatrale.

Veaceslav Axionov, numit conducător artistic al Teatrului Moldovenesc,⁵ își amintește că „din toate piesele montate în stagiunea teatrală 1944 – 1945, spectacolul *Haiducii*, după I. Rom-Lebedev, merită să fie menționat în special”⁶. Lucrul asupra spectacolului *Haiducii* a început înaintea războiului, în anul 1937, în cadrul Teatrului Moldovenesc de Stat din Tiraspol. Premiera (30 octombrie 1937) „a fost primită cu entuziasm de spectatori și critica de specialitate”⁷. Prima readucere a spectacolului a avut loc în timpul războiului, însă textul piesei a dispărut, „interpretii unor roluri principale lipseau, teatrul nu dispunea nici de condițiile necesare pentru confecționarea costumelor și a decorului”⁸. V. Axionov menționează că spectacolul totuși a fost reușit grație colaborării regizorului V. Gherlac, compozitorilor și dirijorilor S. Zlatov și P. Șerban, pictorului scenograf E. Ureche, măștrilor de balet E. Iasnițaia și A. Opanasenco. A doua restabilire a spectacolului a avut loc în luna noiembrie a anului 1944. O contribuție deosebită la restaurarea pe de rost a textului piesei au avut-o nu numai „vechii” interpreți ai spectacolului, ci și secretarul literar al teatrului Lidia Axionova (soția regizorului Axionov). Unele insuficiențe ale subiectului au fost compensate de măiestria regizorală, de construcția inventivă a mizanscenelor, precum și de arta actricească a lui C. Constantinov, E. Ureche, M. Gulinschi, C. Cazimirov, E. Garin, C. Știrbul, T. Gruzin. Acest spectacol a demonstrat, de fapt, direcția muzical-dramatică a activității teatrului, constituind, într-un fel, manifestul lui.

În luna februarie a anului 1945, colectivul teatrului moldovenesc a montat următoarele piese: *Oamenii ruși* de K. Simonov, *O noapte de mai* de N. Gogol, *În văile Moldovei* de Ia. Cutcovețchi și

L. Corneanu. La sfârșitul lui iunie 1945 V. Axionov a montat pentru prima dată opereta comică *Se leagăna marea în valuri* de V. Vișnevski, A. Kron și V. Azarov, iar în martie 1946 a apărut în scenă *Fata fără zestre* de A. Ostrovski (regia V. Axionov).

Meritele colectivului teatral au fost marcate prin decretul Prezidiului Sovietului Suprem al RSSM (Apud: *Moldova Socialistă* din 28 august 1945). Conducătorul artistic și prim-regizorul teatrului V. Axionov a fost distins cu titlul onorific maestru emerit al artelor, iar regizorul V. Gherlac și grupului de artiști T. Gherlac, V. Golovcenco, E. Ureche, C. Știrbul, R. Svetinscaia li s-a conferit titlul onorific de artist emerit al republicii.

Arhiva personală a lui Veaceslav Axionov cuprinde câteva notițe pe marginea acestor spectacole. Regizorul menționează că *O noapte de mai*, montată de V. Gherlac, „a fost apreciată înalt de spectatori. Sunt reușite atât scenele în masă, cât și evoluările solistice ale protagoniștilor. Au fost bine articulate cele mai importante evenimente ale subiectului”⁹. S-au păstrat și unele replici autocritice referitoare la spectacolele montate de însuși Axionov. Dacă, de exemplu, criticii au apreciat pozitiv spectacolul *Oamenii ruși*¹⁰, regizorul consideră că „unele momente reușite vizând reactualizarea evenimentelor de război nu umbrește aprecierea generală a spectacolului ca o lucrare de studiu”¹¹. Un alt spectacol montat de V. Axionov, *Se leagăna marea în valuri*, cu „haina” scenică asigurată de G. Kurennoi și cu muzica scrisă de N. Bogoslovski, a fost comentat de regizor în felul următor: „Piesa nu pretinde a fi ceva grandilocvent. Aici domină umorul, situațiile bufone, atractive pentru publicul larg. Este o adevărată comedie muzicală”¹².

La 10 august 1945 Veaceslav Axionov publică în ziarul „Moldova Socialistă” (Советская Молдавия) articolul intitulat *Cum reconstruim teatrul nostru*. El menționează, printre altele, următoarele: „Acum teatrul are 85 de lucrători în domeniul artei... Tineretul artistic și regizorii se străduiesc să îmbunătățească abilitățile profesioniștilor. Teatrul caută surse de îmbogățire a repertoriului național. Ceva în această direcție deja a fost făcut. Dramaturgii Bucov, Afanasiev și Corneanu au scris piese despre război, pe motive folclorice naționale. Deleanu și Barschi au finisat lucrul asupra unor povești dramatice. Totuși, noi apreciem toate acestea doar ca un început de cale. În viitorul apropiat vom începe montarea unor piese aparținând dramaturgilor autohtoni”. Într-adevăr, Teatrul Moldovenesc Muzical-Dramatic de Stat și-a completat semnificativ repertoriul. S-au păstrat afișele din perioada respectivă, grație cărora putem restabili contururile repertoriale. Veaceslav Axionov a contribuit la realizarea piesei *Fata fără zestre* de A. Ostrovski, ambele lucrări traduse în română de Lidia Axionova. Scenografia spectacolului îi aparține lui A. Șubin, iar la pupitrul dirijoral a fost A.

Camenetchi, corul fiind condus de A. Iușchevici. În același interval de timp în scenă a apărut opereta *Zaporojeanul peste Dunăre* (regia V. Gherlac).

Un mare efort artistic a suscitat pregătirea pentru montare a piesei lui K. Simonov *La umbra castanilor din Praga*. Acțiunea are loc în Praga, în ultimele zile ale războiului, când orașul a fost eliberat de naziști. Simonov evită reproducerea luptelor de stradă, accentuând starea sufletească a protagoniștilor. „Reprezentarea (regizorul spectacolului era V. Gherlac. – N.A.) s-a remarcat, mai ales, prin jocul actorilor. C. Știrbul a dezvăluit cu o impresionantă putere căldura și curățenia sufletească a poetului antifascist... E. Ureche a știut să-și înzestreze eroul, polcovnicul Petrov, cu alese calități umane – mărinimie și noblețe sufletească, viață interioară bogată, tărie de caracter. Critica a apreciat în mod special evoluarea lui C. Constantinov în rolul lui Macek. Presa a evidențiat și jocul izbutit al lui A. Naghiț (Jonici), M. Apostolov (Stefan), A. Plațanda (Gruber)”¹³.

În primăvara anului 1946, la 22 februarie, prin decretul Sovietului Miniștrilor al RSSM, Veaceslav Axionov a fost eliberat din funcția de conducător artistic al Teatrului Moldovenesc Muzical-Dramatic de Stat, fiind numit conducător artistic al Teatrului Dramatic Rus din Chișinău. Până la acest moment deja a fost (la începutul anului 1945) elaborat planul repertorial al teatrului rus, prevăzut pentru trei ani. Planul presupunea atât montarea pieselor naționale, cât și a celor din dramaturgia universală, aparținând lui M. Gorki, D. Fonvizin, W. Shakespeare, F. Lope de Vega y Carpio ș. a. Prima stagiune postbelică a debutat la 20 ianuarie 1945, cu montarea piesei *Ofițerul de marină* după A. Kron, regia aparținând lui G. Nazarkovski. Piesa se axează pe două concepte. Prima dimensiune conceptuală este una tragică, reproducând evenimentele grele din perioada blocadei Leninogradului. A doua dimensiune este plină de avânt romantic, de încredere în forța vitală a oamenilor. Un atare avânt romantic este caracteristic și altor spectacole montate în primul an postbelic, precum *Așa va fi, Cântec despre marinari* de B. Lavreniov, regia E. Godarski. Concomitent spectatorii au avut posibilitatea să vizioneze spectacole în baza dramaturgiei clasicilor ruși și vest-europeni: *Lupii și oile*, *Dragoste târzie* de A. Ostrovski, *Ursul și Oferta* de A. Cehov, *Pigmalionul* de B. Shaw.

În a doua jumătate a anilor '40, politica repertorială a Teatrului Dramatic Rus din Chișinău nu a putut fi independentă de cerințele timpului. Astfel, au fost montate aceleași spectacole pe care le propagau teatrele moscovite: *Pentru cei care se află pe mare* de V. Lavreniov, *Lubov Iarovaia* de K. Treniov, *Întâlniri de neuitat* de A. Utevski. De asemenea, au fost pregătite pentru montare acele piese care constituiau, de fapt, repertoriul teatrelor sovietice: *Garda tânără* de A. Fadeev și *Problema*

rusă de K. Simonov. Regizorii și actorii analizau minuțios sensul ideatic și artistic al protagoniștilor, această activitate fiind condusă și monitorizată de V. Axionov. El insistă asupra evidențierii specificului personal al fiecărui protagonist, asupra măiestriei de transfigurare a actorilor, asupra dicției și construcției mizanscenelor. În același timp, el căuta să echilibreze disciplina și creativitatea actorilor și a celorlalți artiști implicați în spectacole.

Conform recenziilor păstrate și a memoriilor lui Veaceslav Axionov putem reconstitui specificul lucrului asupra acestor spectacole.

Montarea piesei *Vechi prieteni* de L. Maliughin a fost realizată de componența tânără a trupei teatrale. Experiența scenică insuficientă era compensată cu munca asiduă a artiștilor, îndrumați de regizor. Criticii teatrali au evidențiat ascensiunea măiestriei artistice a colectivului. De asemenea, a fost bine apreciată și montarea piesei *Pentru cei care se află pe mare* de B. Lavreniov. Aici a fost diminuată latura exterioară a acțiunii, insistându-se, în special, asupra aspectului etic al relațiilor umane. Acest spectacol a fost prezentat de artiști maturi, experimentați, îndrumați de V. Axionov (regie), în colaborare cu pictorul scenograf D. Mordkovič și compozitorul A. Karasik.

După cum menționează V. Axionov, lucrul asupra piesei *Întâlniri de neuitat* de A. Utevski nu a fost deloc ușor. Această piesă lasă o impresie duală. Pe de o parte, autorul declară idei majore, subliniind necesitatea unor asemenea calități omenesti precum cinstea, verticalitatea, dragostea pentru viață. Pe de altă parte, personajele piesei sunt lipsite de individualitate, iar unele situații nu pot fi apreciate altfel decât fiind banale. Regizorul a fost nevoit să intervină în text, scurtând anumite fraze banale, cerând de la actori evitarea reproducerii stereotipurilor și căutarea intonației și mișcării scenice veridice. Cu alte cuvinte, măiestria regizorală și cea actoricească trebuia să compenseze defectele piesei. Totuși, nu toți actorii aveau o asemenea experiență. De exemplu, rolul Inei, fiica cea mică a lui Zavialov, a fost jucat de actrița N. Donțova. Neavând experiență în materie, ea a lucrat mult asupra rolului, urmând sfaturile regizorului și perfecționându-și astfel expresia vorbirii scenice și elasticitatea mișcării. Această muncă îndrumată de V. Axionov a lăsat o impresie de neșters asupra artistei. Peste câțiva ani, Veaceslav Axionov a primit o scrisoare de la ea: „Vă mulțumesc pentru munca comună și pentru acel mare ajutor profesionist grație căruia am devenit actriță”¹⁴.

În ciuda tuturor dificultăților, spectacolul a reușit, conform opiniei criticilor. Astfel, A. Vasiliev scrie: „Spectacolul s-a dovedit vesel și inteligent, se simte mâna unui regizor deștept și intenționat...”¹⁵.

După montarea spectacolului *Întâlniri de neuitat* au început repetițiile piesei *Problema rusă*

de K. Simonov. Piesa este extrem de politizată: un jurnalist cinstit și sincer îi denunță pe magnații imperialiști. Lucrul lui V. Axionov asupra acestei piese a coincis cu montarea filmului omonim de regizorul M. Romm, unde rolul lui Harry Smith a fost interpretat de fratele mai mic al lui Veaceslav Axionov – Vsevolod. Filmul a fost lansat în anul 1947, având un succes mare, iar Vsevolod Axionov a fost distins cu Premiul de Stat „Stalin”, gradul întâi. O altă „soartă scenică” a avut-o piesa montată de Veaceslav Axionov. Premiera spectacolului nu a fost reușită și a suscitât critici violente vizând conceptul dramaturgic prost gândit, scenografia nefirească, jocul actoricesc sub nivel.

În stagiunea următoare, montarea piesei a fost modificată, în spectacol participând cei mai iscusiți artiști ai teatrului: V. Strelbički (MacPherson), L. Ciniđjean (Smith), A. Nikolaeva (Jessie), V. Kruglov (Murphu). S-a păstrat avizul lui V. Axionov la această montare: „Spectacolul a fost reconstruit complet. S-a schimbat construcția mizanscenelor și scenografia acțiunii, au fost înlocuiți protagoniștii (...). Cea mai mare deosebire de prima versiune o constituie centrarea acțiunii asupra lui Smith. ... Spectacolul poate fi îmbunătățit în continuare”¹⁶. Și totuși, acest spectacol nu a ocupat un loc de seamă în repertoriul teatrului.

Următoarea lucrare regizorală a lui Veaceslav Axionov a fost *Lubovi Iarovaia* de K. Treniov, piesă considerată o dramă clasică contemporană, fiind montată în acei ani aproape de toate teatrele sovietice. *Lubovi Iarovaia* a fost apreciată de critici ca reprezentanta modernă a femeilor nobile, cu spirit de sacrificiu, femei descrise de A. Pușkin, I. Turghenev, L. Tolstoi, A. Nekrasov, M. Gorki. Rolul principal l-a interpretat, pentru prima dată la Chișinău, V. Bogdanova, artista emerită a Federației Ruse. L. Ciniđjean a jucat rolul soțului ei, Mihail, fiind concomitent oponentul ei ideologic. A treia debutantă a spectacolului era V. Suhareva. „Suhareva-Panova a reușit să creeze (nu totdeauna perfect) o personalitate complicată și contradictorie. Ea a muncit foarte mult, jocul ei actoricesc a devenit firesc, lipsit de încordare lăuntrică. I. Datski (Roman Koșkin), S. Sevastianov (Șvanda), V. Kruglov (Pikalov) merită laude speciale. Merită a fi menționată scenografia spectacolului, realizată cu un gust artistic select de D. Mordohovič. Muzica lui S. Zlatov este influențată de cântecele populare și de cele apărute în timpul războiului civil”¹⁷. Acest spectacol a fost înalt apreciat de critici și salutat călduros de public: „O mare epopee istorică, cu implicarea coliziunilor psihologice, concepută și montată de maestrul emerit al artelor V. Axionov, a reușit complet. Spectacolul este pătruns de gust artistic, de o gândire regizorală profundă. El, regizorul, a pătruns cu dragoste în conceptul piesei, a dezvăluit în mod sincer caracterele eroilor (...) Spec-

tacolul a relevat caracterul romantic palpitant al evenimentelor și spiritelor revoluționare...²¹⁸.

În pofida unor atare avize pozitive, deseori eforturile regizorale și actoricești s-au încheiat cu dezamăgire. Se simțea acut starea materială dificilă a colectivului teatral. Teatrul nu a avut bani pentru o scenografie mai bine realizată artistic. Criticii menționau că „spectacolele sunt neglijente, decourile sunt scrise cu vopsele murdare, artiștii sunt îmbrăcați prost etc.”²¹⁹. Astfel de condiții nu erau potrivite pentru montarea spectacolelor conceptuale și de amploare. Cu toate acestea, încercările de a monta comedii simpliste, dorite de publicul larg, au fost suprimate ca fiind ideologic dăunătoare.

Anul 1946 a fost o piatră de hotar dureros pentru evoluția artei teatrale a fostei Uniuni Sovietice. Nu prezintă excepție nici activitatea teatrală de la Chișinău. La 26 august a apărut Hotărârea CC al PCU(b) *Despre repertoriul teatrelor dramatice și despre măsurile pentru îmbunătățirea acestuia*, care reglementa rigid politica repertorială a tuturor teatrelor dramatice. În urma acestei hotărâri, la Chișinău a fost convocată adunarea scriitorilor și oamenilor de artă din RSSM, reflectată de ziarul „Sovetskaia Moldavia” din 5 octombrie 1946. Fiind presați de postulatele hotărârii, „... participanții la întrunire au supus criticilor aspre defecte grave în activitatea uniunilor de creație, artiștilor plastici și teatrelor din capitală...”. Regizorii V. Gherlac și V. Axionov au fost obligați să mărturisească că „... teatrele noastre nu răspund sarcinilor atribuite. Repertoriul lor include niște piese lipsite de reală valoare și concept ideatic. Piesele contemporane montate de teatre sunt realizate la un nivel ideologic și artistic scăzut. Drept exemplu servește piesa lui A. Lukianov *Arde Moldova*. Acolo este denaturat și pervertit chipul oamenilor din Moldova. Piesa lui Ia. Cutcovetchi și L. Corneanu *În văile Moldovei* este superficială ideatic și slabă ca nivel artistic...”²²⁰. La 12 octombrie 1946 același ziar publică articolul *Oamenii de teatru din Chișinău discută Hotărârea CC al PCU(b)*. Acolo au fost accentuate erorile comise de Teatrul Moldovenesc Muzical-Dramatic, menționate de Hotărârea CC al PCU(b) în privința repertoriului teatral „lipsit de idei și apolitic”.

Regizorii au fost nevoiți să se apere de învinuirii. La 20 decembrie 1946, același ziar publică articolul semnat de V. Axionov *Ascensiunea de creație*, axat pe valorificarea activității teatrelor rus și moldovenesc. El nominalizează spectacole montate (*Prietenii vechi*, *Pentru cei care se află pe mare* pe scena teatrului rus, *La umbra castanilor din Praga*, *Fiul regimentului*, *Jurământul* în Teatrul Moldovenesc Muzical-Dramatic), povestește despre activitatea Studioului de Operă de pe lângă Conservatorul de Stat, unde a fost montat *Evgheni Oneghin* de P. Ceikovski, menționează succesul Teatrului de păpuși în ce privește bilinivismul po-

liticii repertoriale, apreciază înalt calitatea spectacolului *Val de baghetă*, salută reluarea activității orchestrei simfonice.

Un loc aparte în acest articol îl ocupă evaluarea politicii repertoriale a Teatrului Dramatic Rus. Veaceslav Axionov reproduce reproșurile critice: de ce nu se montează Pogodin, de ce din tot palmaresul clasicii vest-europene Dvs. l-ați preferat pe Scribe, dar nu montați piese de Shakespeare, Calderón, Schiller? V. Axionov a preferat următorul răspuns: „Odată cu restaurarea orașului, noi restabilim și teatrul nostru. În această perioadă de devenire nu riscăm să montăm lucrările lui Shakespeare. Nu putem monta piese de Gorki, cu mare precauție încercăm să-l montăm pe Cehov. Suntem conștienți de funcția socială și culturală a teatrului nostru. Prin urmare, ne străduim să completăm decent repertoriul. Dorim să-l completăm cu lucrări valoroase aparținând dramaturgilor ruși și sovietici. Acum lucrăm asupra poemului *Minuni în munți*, scris de dramaturgul clasic rus Arhipov. Intenționăm în curând să prezentăm spectatorului *Nunta lui Krecinski* ²¹.

În anul 1948, cu prilejul aniversării revoluției din octombrie, Veaceslav Axionov, împreună cu pictorul scenograf A. Șubin și compozitorul S. Zlatov, a montat piesa lui B. Romașov *Marea putere*. După montarea spectacolului, în ziarul „Sovetskaia Moldavia” (27 aprilie 1948) a apărut o recenzie „negativă” în care era laudată piesa lui B. Romașov și subapreciată regia lui V. Axionov: „Spre regret, lipsește conceptul artistic, lipsește interpretarea regizorală a piesei. De aceea putem conchide că numele lui V. Axionov, care a montat spectacolul a nimerit în afiș ocazional, din greșală”.

Așa a debutat perioada în cadrul căreia Veaceslav Axionov începea să simtă asupra sa atenția tendențioasă a organelor de stat și de partid. S-a pornit opoziția inegală și de lungă durată a regizorului și aparatului administrativ, acesta în urmă având „presa de buzunar”. V. Axionov aprecia, în primul rând, „criticii profesioniști și imparțiali, „care sunt cei mai de seamă prieteni ai artei, adevărați mediatori între scenă și public, susținători ai talentelor”²². Cu toate acestea, el se pronunță împotriva diletantismului, analfabetismului acelor critici care nu înțelegeau legile artei teatrale, care nu au putut diferenția calitatea piesei de cea a montării ei scenice, arta regizorală și cea actoricească, personalitatea actorului și specificul rolului interpretat de artist. El a fost împotriva opiniilor unilaterale, schematice, împotriva părtinirii de aprecieri dictată „din sus”.

Evident că o asemenea opoziție s-a încheiat într-un mod cu totul previzibil. În cele din urmă, Veaceslav Axionov a primit o scrisoare pe plicul căreia era mențiunea „absolut secret”. Acesta era extrasul din procesul-verbal al ședinței CC al PC al RSSM din 6 aprilie 1948, unde citim următo-

rele verdicte: Conducătorul teatrului V. Axionov „... demonstrează lipsă de principiu și de stabilitate în ceea ce privește conducerea artistică a colectivului, schimbându-și viziunea asupra problemelor de creație, a selectării repertoriului, a interpretării personajelor. Împreună cu directorul Uhanov, Axionov încalcă disciplina de lucru”. Secretariatul CC a decis: „trebuie eliminate erorile și deficiențele comise... Oficiul pentru arte trebuie să intervină în activitatea teatrului în vederea creșterii nivelului disciplinei, a educației ideatice și politice, a consolidării guvernării artistice a colectivului”²²³. În cele din urmă, în anul 1948 V. Axionov a fost concediat din Teatrul Dramatic Rus de Stat. În acest moment însă el primește o invitație din Tallinn, pentru a înființa Teatrul Dramatic Rus din Estonia, în funcția de prim-regizor al acestui teatru. V. Axionov a acceptat propunerea, astfel încheindu-se prima perioadă a activității sale regizorale la Chișinău.

Trecând în revistă celelalte aspecte ale activității lui Veaceslav Axionov în Chișinăul postbelic (1944 – 1948), vom evidenția următoarele.

Începând cu anul 1944, concomitent cu activitatea sa în teatru, V. Axionov a fost preocupat de fondarea și ascensiunea Studioului de Operă de pe lângă Conservatorul Moldovenesc de Stat. În cadrul Studioului el preda arta actorului, etica teatrală, machiaj și mișcarea scenică. Aici el a implementat cunoștințele sale moștenite de la școala lui K. Stanislavski și cele acumulate timp de mulți ani de activitate regizorală. Astfel, a inițiat cursurile de îndrumare a artiștilor în domeniul artei muzicale (canto, teoria elementară a muzicii), conduse de profesorii Conservatorului. Aceste cursuri erau frecventate, în primul rând, de toți artiștii Teatrului Moldovenesc Muzical-Dramatic. Pentru artiștii din Teatrul Dramatic Rus au fost organizate cursuri de limba română.

V. Axionov a desfășurat și alte activități în Chișinăul postbelic. El a prezentat comunitatea teatrală din Moldova la Congresul Unional al Societății Teatrale, a luat parte activă în procesul de culturalizare a alegătorilor în perioada de alegeri în Sovietul Suprem al Uniunii Sovietice. Pentru aceasta a fost menționat de directorul Teatrului Moldovenesc Pugacevski. Împreună cu B. Istru, D. Lâsenco, V. Gherlac, A. Lazarev, A. Lupan, V. Axionov ș.a., a fost numit membru al Comisiei jubiliare formate cu ocazia aniversării a 125 de ani de la nașterea lui A. Ostrovski, de asemenea, a luat parte la evenimentele festive dedicate aniversării a 50 de ani de activitate scenică a Artistului poporului al RSSM D. Lâsenco.

Putem conchide că activitatea regizorală, pedagogică și socială a lui V. Axionov a contribuit la reconstituirea teatrului național, începând cu anul 1940, la păstrarea și desfășurarea activității teatrale în anii războiului, la constituirea Teatrului Drama-

tic Rus din Chișinăul postbelic, la perfecționarea continuă a măiestriei profesionale a artiștilor din teatrele moldovenesc și rus, precum și la inițierea procesului de pregătire a cadrelor naționale în Studioul de Operă de pe lângă Conservator.

Începând cu anul 1948, pe parcursul a 12 ani, Veaceslav Axionov a activat în afara spațiului pruto-nistean. El s-a întors la Chișinău doar în anul 1960. Motivul inițial de reîntoarcere a fost scrisoarea (din 23 februarie 1960) rectorului Conservatorului Moldovenesc V. Povzun, prin care era invitat în funcția de profesor: „Facultatea de regie poate fi fondată mai târziu. Acum avem nevoie de conducătorul cursului nou format de arta actorului. Dacă veți avea posibilitate să participați la examenele de admitere care vor avea loc între 10 – 20 iulie, ar fi foarte bine; în asemenea mod am putea selecta studenți pentru grupul Dvs.”²²⁴ Invitația rectorului Conservatorului a coincis cu necesitatea consolidării profesionale a colectivului Teatrului Dramatic Rus „A. P. Cehov”, care avea nevoie de un prim-regizor bine pregătit, cu experiență bogată.

V. Axionov se află în fața dilemei: pe de o parte, perspectiva conducerii artistice a colectivului teatral a fost binevenită, pe de alta, el nu era mulțumit de starea dificilă a colectivului pe care au evidențiat-o turneele întreprinse.

La Decada literaturii și artei moldovenești de la Moscova (1960) Teatrul Dramatic Rus a prezentat trei spectacole: *Familia* de I. Popov, *Când se coace poama* de P. Darienco și *Pușkin în Moldova* de A. Sumarokov și A. Komarovski. „Spectacolele evaluate la Decadă au fost discutate și examinate în cadrul Uniunii Teatrale de cei mai cunoscuți critici din țară... Menționând aspectele dificile ale spectacolelor, ei au subliniat capacitățile profesionale actricești ale interpreților. A fost înalt apreciat jocul actoresc al lui I. Sologubenko și N. Masalskaia în piesa *Familia*, cel al lui S. Nekrasov în spectacolul *Pușkin în Moldova*”²²⁵. După Decadă, teatrul a avut câteva turnee la Leningrad și Breansk, contribuind la depășirea limitelor culturale locale, la crearea spiritului competitiv bazat pe schimbul de experiență artistică. Colectivul intenționa să modernizeze montările vechi, să completeze aria repertorială.

Spre regret, aceste intenții au suferit eșec. La Chișinău, clădirea teatrului a fost închisă pentru reparație capitală. Timp de cinci ani trupa teatrală nu avea vreun local permanent, dăunând astfel ritmului de activitate al lui. Trupa a fost nevoită să întreprindă turnee permanente, care nu lăseau timp pentru repetiții. Colectivul, frenetic, se ajusta la gusturile spectatorului provincial, preferând un conținut superficial bufon sau melodramatic, cu efecte teatrale exagerate. Cu regret, succesul numerar bănesc determina politica repertorială. Tot mai des teatrul monta melodrame, precum *Fata cu pistrui* de A. Uspenski, *Mama* de N. Altuhov,

Bătrânul prost de N. Finn, *Milițianul de sector din Ciudinov* de N. Petuhov, *Atenție, Miakișevii* de A. Movzon etc.

Doar atunci a început schimbarea permanentă a regizorilor și directorilor. „În termen de câteva luni postul de prim-regizor l-au ocupat ba V. Galițki, ba G. Revo, ba N. Veliaminov-Zernov. În lipsa conducerii, funcția de prim-regizor a exercitat-o Iu. Sokolov”²⁶. Într-o astfel de situație, Veaceslav Axionov a început să activeze în Teatrul Dramatic Rus din Chișinău.

La 20 octombrie 1961 Veaceslav Axionov montează în premieră spectacolul *Prospectul din Leningrad* de I. Ștok, scenografia îi aparținea lui A. Fokin, maestru emerit al artelor din Federația Rusă. În urma prezentării spectacolului, a apărut articolul *Despre cei pe care spectatorul nu i-a văzut* de E. Panasenکو („Sovetskaia Moldavia” din 16 decembrie 1961). Autorul articolului evidențiază ansamblul artistic reușit, lucrul bine coordonat al regizorului, al trupei de actori și al serviciilor auxiliare. Pe scenă a fost creată o atmosferă ce transmite veridicitatea celor întâmplate în acțiunea dramatică. „Jocul actoricesc l-a convins pe spectator. Succesul spectacolului l-a asigurat mâinile de aur ale persoanelor invizibile, ale regizorului, pictorului-scenograf etc. “Recenzentul a apreciat înalt regia lui Veaceslav Axionov, lipsită de exagerarea detaliilor, a acțiunii exterioare, accentuând aspectul conceptual, sensul acțiunii interioare.

În primăvara anului 1962 (10 – 27 mai) Teatrul Dramatic Rus din Chișinău a avut un mare turneu artistic de lungă durată la Bălți. Acolo au fost prezentate următoarele spectacole: *Colegii* de Vasili Axionov, *Capul al treilea* de M. Eme, *Sora mea mai mare* de A. Volodin, *Levonihă pe orbită* de A. Makaenok, *Prospectul din Leningrad* de I. Ștok, *Joc fără reguli* de L. Șeinin, *Fata cu pistrui* de A. Ușpenski, *Valiza cu etichete* de D. Ugriumov. Toate aceste spectacole demonstrează o metoda regizorală a lui V. Axionov. Și anume: pe de o parte, el definitiva rolul și funcția fiecărui protagonist în conceptul piesei, pe de altă parte, căuta să se asigure că actorii nu erau numai „translatorii” textului și soluțiilor regizorale, ci și co-autorii spectacolului.

Totalurile turneului la Bălți au fost generalizate de V. Axionov în raportul de creație. Mai întâi, regizorul supune analizei spectacolul *Colegii*, menționând conceptul piesei axat pe momentul crucial din viața foștilor studenți, absolvenți ai instituțiilor superioare de învățământ, care se pregătesc să înceapă o viață matură. Accentul a fost pus pe opunerea a două mentalități. La un pol se situează medicii tineri Sașa Zelenin (S. Nekrasov), Alexei Maximov (V. Levinzon) și Vladislav Karpov (V. Nikolaev), tineri cinstiți, entuziaști, iar la polul opus se situează niște oportuniști și ticăloși.

Interpretând conceptul piesei *Prospectul Leningradului* de I. Ștok, V. Axionov scoate în prim-

plan problema generațiilor, conflictul între părinți și copii. Acest spectacol cere de la protagoniști capacitatea de a pătrunde sincer în lumea interioară a eroilor, fiind necesară evitarea efectelor exterioare și exagerările melodramatice. Regizorul menționează profunzimea psihologică de interpretare pe care au demonstrat-o N. Masalskaia, artista a poporului din URSS, Iu. Sokolov și V. Belov, artiști ai poporului din RSSM, artiștii N. Kameneva, V. Ștreakov, V. Golțev.

Făcând o trecere în revistă a celorlalte spectacole, V. Axionov pune accent asupra corelării soluțiilor regizorale, evoluărilor actoricești și a conceptului piesei montate. Piesa franceză *Capul al treilea*, montată de G. Revo, se axează pe viziunea critică a “nobilimii”. Aici s-au manifestat cu succes V. Strelbițchi, A. Sneghin, L. Tretiak. Unda satirică caracterizează întreg spectacolul *Levonihă pe orbită*, interpretat de V. Krivțov, T. Krivțova, M. Ghejenko, A. Iurceak, E. Zaplecina. Dramaturgul belorus supune criticilor asemenea vicii precum vanitatea și nedorința de a lucra. Respectul pentru tot ce este străin este luat în răs de D. Ugriumov (piesa *Valiza cu etichete*). Comedia veselă *Fata cu pistrui* (regia Iu. Sokolov) a fost prezentată cu brio de E. Țurcan, L. Karieva, V. Suzorosova. *Sora mea mai mare*, montată de N. Fiodorova, în scenografia lui A. Jeludev, pune problema relației dintre talent și măiestrie profesionistă. Protagonistii spectacolului au fost E. Ratneva, T. Krivțova, P. Vorotneak și E. Șalâghina.

Veaceslav Axionov menționează, în special, montarea în premieră a spectacolelor diametral opuse ca și concept, referindu-se la drama *Joc fără reguli* și la comedia *Valiza cu etichete*. Toate aceste spectacole, menționate mai sus, au fost montate nu numai la Bălți, ci și la periferia orașului Bălți, în alte case de cultură. De asemenea, după evoluările teatrale de fiecare seară au fost realizate întâlniri de creație, conferințe în fața spectatorilor, cu discutarea spectacolelor montate. “Orice întâlnire cu spectatorii, orice opinie critică expusă de ei va contribui la perfecționarea măiestriei profesionale a colectivului”, cu aceste cuvinte V. Axionov își încheie raportul despre turneul bălțean.

Un alt turneu de lungă durată (patru luni) al Teatrului Dramatic Rus a avut loc în vara anului 1962, trupa vizitând multe orașe din Moldova și Ucraina. Toamna colectivul a deschis stagiunea teatrală la Chișinău. Spectacolele și repetițiile au avut loc la Filarmonica Națională și la Casa Ofițerilor, deoarece localul teatrului mai era încă în reparație. În pofida condițiilor dificile de muncă, trupa teatrului se afla în ascensiune. Și-au continuat activitatea rodnică corifeii N. Masalskaia, Iu. Sokolov, V. Belov, S. Nekrasov, I. Sologubenko, V. Kruglova. A sosit la Chișinău (stagiunea 1962/1963) B. Saburov, artist al poporului din Ucraina. S-a manifestat și generația tânără a artiștilor, completată de

absolvenți ai instituțiilor teatrale: A. Donețki, V. Șibankov, L. Belov.

Stagiunea teatrală 1962-1963 a debutat cu montarea pieselor *Colegii*, *Valiza cu etichete* și *Pădurea* (după A. Ostrovski). Planificând activitatea teatrului în continuare, V. Axionov intenționa să monteze piesele *Ocean* de A. Șein și *Țăranca din Hetafe* de F. Lope de Vega y Carpio. Repertoriul a fost completat cu lucrările lui A. Salânski, A. Arbuzov, V. Rozov, L. Corneanu. Regizorul V. Axionov a cerut insistent piese de dramaturgi autohtoni: "Vă rog, scrieți piese destinate montării în teatrul nostru. Orice inițiativă va fi susținută!"²⁷.

Referințe bibliografice

¹ Cemortan, Leonid. *Prietenul nostru teatrul: pagini din istoria Teatrului Academic Moldovenesc de Stat „A. S. Pușkin”*. Chișinău, 1983, p. 56, 58.

² Шорина, Л. *Мир глазами театра: история Государственного русского драматического театра им. А. Чехова*. Кишинев, 2001, p.11.

³ Cemortan, L. *Op. cit.*, p. 67.

⁴ Шорина, Л. *Op. cit.*, p. 11–12.

⁵ Cemortan, L. *Op. cit.*, p. 61.

⁶ Аксёнов, В. *Мемуары*. Рукопись. Arhiva familiei Axionov.

⁷ Cemortan, L. *Op. cit.*, p. 35.

⁸ *Ibidem*, p. 56.

⁹ Аксёнов, В. *Мемуары*.

¹⁰ Arud: Cemortan, L. *Op. cit.*, p. 61–62.

¹¹ Аксёнов, В. *Мемуары*.

¹² *Ibidem*.

¹³ Cemortan, L. *Op. cit.*, p. 74.

Spre regret, nu toate activitățile preconizate au fost realizate. V. Axionov s-a îmbolnăvit grav, fiind nevoit să părăsească cariera regizorală, dar chiar fiind pensionar, el nu uita arta teatrală. Destinul Teatrului Dramatic Rus "A.P. Cehov" a continuat să fie în centrul atenției ex-regizorului. Până la sfârșitul vieții Veaceslav Axionov a rămas unul dintre cei mai inițiați cititori. Biblioteca sa personală cuprindea aproape toate piesele din literatura universală, traduse în limba rusă. În ultimii ani, făcând totalurile vieții, el s-a preocupat de memorialistică, grație căreia au și fost acumulate informații necesare pentru apariția acestui articol.

¹⁴ Аксёнов, В. *Мемуары*.

¹⁵ Васильев, А. «Памятные встречи» // Советская Молдавия, 13 апреля 1947.

¹⁶ Аксёнов, В. *Мемуары*.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Шмонин, А. «Любовь Яровая» // Советская Молдавия, 28 ноября 1947.

¹⁹ Шорина, Л. *Op. cit.*, p. 14.

²⁰ Аксёнов, В. *Мемуары*.

²¹ *Ibidem*.

²² *Ibidem*.

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Шорина, Л. *Op. cit.*, p. 34.

²⁶ *Ibidem*, p. 35.

²⁷ Аксёнов, В. *Мемуары*.

Romanțele compozitorului Ghenadie Ciobanu pe versurile poezilor ruși

Summary

Vocal creation of Gh.Ciobanu of lyrical Russian poetry

The article written by V.Nikitchenko named „Vocal creation of Gh.Ciobanu of lyrical Russian poetry” is dedicated to a realization in vocal creation of Gh.Ciobanu examples of philosophical lyrical poetry written during the XX century by Russian poets I.Annensky and D.Samoilov.

V. Nikitchenko analyzes the specifics of selected poetry examples in their interaction with the music part, underling such peculiarities as declamatory vocal style, chromatic modal structures and others. The architectural thinking of composer is classical and clear; while the stylistic approach demonstrate the fact that Gh. Ciobanu tends to an “archetype” thinking which takes a leading place in his creation during last two decades.

Keywords: Gh. Ciobanu, „Two sonnets”, chamber vocal creation, baritone, piano, philosophical lyrical poetry, Russian poets I.Annensky and D.Samoilov, declamatory vocal style, chromatic modal structures.

Muzica vocală ocupă un loc important în creația lui Ghenadie Ciobanu, unul din cei mai cunoscuți compozitori din Republica Moldova. Deși, în comparație cu alte genuri, numărul de lucrări camerale-vocale semnate de compozitor este destul de modest¹, le vom enumera aici în ordine cronologică: romanța pentru soprano și pian „Voci de după deal”, pe textul lui David Samoilov, scrisă în 1980; „La gura codrului” pentru soprano și pian pe versurile lui Anatol Gujel, creată în același an; „Două sonete” pe versurile lui Innokenti Annenski și Ivan Bunin, pentru bariton și pian, scris în 1984; romanța pentru soprano, flaut și cvintetul de corzi „Dorul”, pe versurile lui Bogdan Petriceicu Hașdeu, scrisă în 1988; romanța „Poate, la toamnă...”, creată în 1988, pe versurile lui Mihai Eminescu; „Cântări uitate (Închinare muzicală lui Dosoftei)” pentru bas sau bariton și ansamblu de soliști, pe versurile lui Dosoftei, create în 1989; „Ghicitori” pentru voci de copii cu acompaniament de pian și flaut, pe versurile lui Vlad Codiță, 1990; ciclul vocal „Luna a noua” pentru mezzo-soprano, corn englez și percuție, în limba chineză (pe textele poezilor chinezi din secolele VIII-XIV), scris în 1992; „Katai Tayama Songs”, 2000, pentru mezzo-soprano, corn englez și percuție, pe versurile poezilor japonezi și „Studiu sonor” nr.4 „De dincolo” pentru mezzo-soprano și ansamblu instrumental, pe versurile lui Traianus.

Din această listă desprindem câteva legități. Prima este legată de faptul că în enumerarea dată, doar o mică parte este scrisă pentru voce și pian, în celelalte cazuri compozitorul abordează bogatele resurse ale altor componente instrumentale. Cea de-a doua legitate demonstrează metamorfozarea predilecțiilor compozitorului pentru anumite timbruri vocale, pe parcursul anilor: dacă la început

compozitorul se orienta spre posibilitățile expresive ale sopranei și baritonului, atunci în anii de maturitate artistică el alege timbrul de mezzo-soprano. Și, în sfârșit, cea de-a treia legitate rezidă în faptul că în perioada timpurie a creației sale, atenția lui G. Ciobanu a fost îndreptată, în egală măsură, spre textele de limbă rusă și română (compozitorul abordând cele mai reprezentative mostre ale poeziei naționale și ruse din secolele XIX și XX), iar în ultima perioadă a creației sale compozitorul experimentează cu limbile orientale, cu fonetica lor specifică (avem în vedere, în special, poezia orientului – China și Japonia, accentul fiind pus pe poezia medievală și nu pe cea modernă, în cazul poezilor chinezi).

În limitele acestui articol vom analiza mai pe larg cele „Două sonete” pentru bariton și pian pe versurile lui Innokenti Annenski și Ivan Bunin. Poeziile ce stau la baza acestui ciclu vocal au trăsături structurale comune, în timp ce în plan stilistic și poetic ele vădesc deosebiri importante.

Poetica sonetelor lui I.Annenski se caracterizează prin sugestivitate și tragism, trăsătură ce poate fi sustrasă și din denumirile acestora: „Sonet chinuitor”, „Sonet chinuitor Nr.2”. O altă caracteristică importantă se relevă din muzicalitatea deosebit de pregnantă a versurilor acestora, ele pot fi „percepute” nu doar cu ochii, ci și cu auzul. Acest fapt denotă o apropiere a „Sonetului pentru pian Nr. 2” de poezia lui D.Samoilov și explică alegerea acesteia de către compozitor drept bază poetică pentru lucrarea sa. Totodată, muzicalitatea versului poate fi întrevăzută și în denumirea sa, ce se află în „rezonanță” cu îmbinarea „Concertul pentru pian Nr. 2”. După părerea noastră, această particularitate nu este deloc întâmplătoare, ea ne amintește de genurile muzicii pentru pian.

Să analizăm mai detaliat textul „Sonetului pentru pian Nr. 2” de Innokenti Annenski:

*Над ризою белою, как уголь волоса,
Рядами стройными невольницы плясали,
Без слов кристальные сливались голоса,
И кастаньетами их пальцы потрясали...
Горели синие над ними небеса,
И осы жадные плясуньи донимали,
Но слез не выжали им муки из эмали,
Неопалимую сияла их краса.
На страсти, на призыв, на трепет*

вдохновенья

*Браслетов золотых звучали мерно звенья,
Но, непонятною не трогаясь мольбой,
Своим властителям лишь улыбались девы,
И с пляской чуткою, под чашей голубой,
Их равнодушные сливались напевы.*

După cum se poate observa, versul lui I. Annenski se pretează rigurozității de gen ale sonetului: structura bazată pe succesiunea a două catrene ce se constituie într-o formă armonioasă și echilibrată a întregului vers. Succesiunea rimelor este grupată după formulele: *abab – abba, ccd – ede*. Astfel, acest vers reprezintă un exemplu clasic al sonetului, datorită unui șir întreg de calități: pe lângă trăsături tipice, cum este numărul regulamentar al rândurilor poetice – paisprezece, structura strofelor – două catrene urmate de două terține, putem observa aici și caracterul iterativ al rimelor (în exemplul analizat rimele 1 și 2 ale catrenelor se repetă cu schimbarea ordinii strofelor – rima încrucișată în primul catren și rimă îmbrățișată în cel de-al doilea, pe când în terține rimele sunt diverse). În ce privește particularitățile metrului poetic, I. Annenski păstrează tradițiile literaturii clasice ruse (în primul rând, cele ale lui Trediakovski, Kneajnin, Pușkin), care, la rândul lor, s-au bazat pe structurile versificației franceze și alexandrine.

Vorbind despre simbolismul și conținutul poetic al textelor, trebuie să menționăm că ele denotă, în primul rând, o puternică influență a versului antic, dar și tragismul latent al imaginii dansatoarelor sclave, create de poet. Narațiunea poetică este marcată de un pregnant și accentuat caracter imaginativ, utilizând paletă de culori o diversă și densă, pe care o putem desprinde din versurile: «*Над ризою белою, как уголь волоса*», «*Горели синие над ними небеса*», «*Браслетов золотых звучали мерно звенья*», «*И с пляской чуткою, под чашей голубой...*». Totuși, ca și în poezia lui D. Samoilov, multe elemente simbolice par a fi de natură sonoră: «*Без слов кристальные сливались голоса*», «*И кастаньетами их пальцы потрясали...*», «*Их равнодушные сливались напевы*».

Astfel, dacă în opusul său, D. Samoilov a accentuat aspectul sonor, aici predomină imaginea cântecului-dans, o sinteză dintre mișcare și sunet,

proprie nu doar artei muzicale, ci și celei coregrafice, întruchipată aici prin mijloace poetice de expresivitate deosebită. În acest context este important să relevăm particularitățile ritmice ale romanței, pentru a aprecia gradul de exprimare, prin mijloace metro-ritmice, a imaginilor amintite mai sus. Pentru a răspunde la această întrebare, dar și la alte întrebări ce au apărut, să analizăm materialul muzical al creației lui G. Ciobanu.

Întâi de toate, vom remarca îmbinarea câtorva procedee multidireționale ale partidei vocale. Făcând abstracție de tempoul indicat de autor, se creează impresia că linia melodică se desfășoară legănat, într-un caracter de arioso-recitativ. Acest caracter este exprimat și prin utilizarea unor durate destul de mari (doimi, pătrimi), coincidența accențelor logice ale textului cu timpii tari ai tactului. Asemenea mijloace muzical-artistice sunt utilizate în condițiile tempoului *Allegro molto. Appassionato*, iar linia melodică este structurată în mod asimetric, având un caracter sincopat, cu frecvența utilizare a sincopelor dintre măsuri, fapt ce conferă demersului vocal un caracter neliniștit, de pasiune latentă, atât de specifică textului poetic.

Partida vocală este cromatizată, iar treptele cromatizate *sol diez – sol becar* (în măsurile 13-14) și *la becar – la diez* (în tactul 16) sunt extrem de dificil de interpretat, ca și succesiunea mișcării melodice de secunde ascendente și descendente, care deseori se află în contradicție cu tendințele tonale firești și necesită de la interpret un auz melodic fin și precizie a intonației vocale. O altă dificultate interpretativă rezidă în intonarea intervalelor caracteristice – terța micșorată *la diez – do* (t.11), a secunde mărite *sol becar – la diez* (t.14) sau a cvintei micșorate descendente *la becar – re diez* (la mijlocul primului catren).

Exemplul 1

The image shows a musical score for voice and piano. It consists of two systems of staves. The first system has a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics under the vocal line are: "Над ри-зою бе-ло-ю, как уголь во-ло-са". The second system also has a vocal line and piano accompaniment. The lyrics are: "Ря-да-ми строй-ны-ми не-воль-ни-цы пля-са-ли". There is a "simile" marking in the piano part of the first system.

Totuși, aceste dificultăți pot fi depășite datorită caracterului echilibrat, logic, precum și „veridicității artistice” a melodiei. Astfel, Gh. Ciobanu utilizează frecvent varierea celei melodice, spre exemplu, diferite variante ale motivului format din sunetele *sol becar; sol diez, la becar, la diez și fa*.

Exemplul 2

Un alt procedeu neobișnuit în contextul corelării partidei vocale cu textul poetic este și evidențierea ultimei silabe a frazei prin sunete mai lungi, care în textul poetic nu primesc accent: „бе-ло-ю”, „во-ло-са”. Acesta este, de fapt, așa-zisul „accent cantitativ”, definit de E.Rucievski ca „evidențiere a cuvântului accentuat prin intermediul unui sunet mai lung”².

Partida vocală devine tot mai complexă, datorită utilizării sunetelor cromatice de sensibilă (*fa dublu diez – sol diez* în t.26) sau a mișcării *re diez – fa diez – sol diez – la* (t.22). Ulterior, în partida vocală a acestui compartiment apar intonații diatonice, inclusiv unele structurate pe intervale mai largi, cum este cvinta perfectă (t.25-27). Repetarea acesteia în partida vocală creează, în primul rând, efectul unei invocări, a unui strigăt, a unei stări exaltate, iar, pe de altă parte, ea creează senzația unei mișcări rotative, specifice dansului antic.

Aspectul modal al „Sonetului pentru pian Nr.2” este destul de complex și se bazează pe cromatica dodecatonică. Astfel, deja în introducerea pianului sunt prezente două elemente facturale, ce sunt expuse succesiv. Primul se afirmă prin acorduri de structură neterțară în care predomină sonorități de cvartă-cvintă și de secundă (t.1-2); ulterior compozitorul etalează o structură verticală de tip „cluster”, care întrunește sunetele clapelor albe (*la – si – do – re – mi*) și negre ale pianului (*la bemol – si bemol – re bemol – mi bemol*). Astfel, deja în introducerea compozitorul contrapune două sfere modale, care vor fi integrate apoi în textul notografic. Acest proces debutează cu elementul al doilea al introducerii pianului, bazat pe expunerea lineară a melodiei.

Exemplul 3

Expunerea succesivă a sunetelor centrale ale melodiei ne permite să observăm că baza modală

este constituită dintr-o scară cromatică, structurată pe semitonuri, pe care compozitorul le utilizează selectiv, alegând și accentuând sunete și intervale separate, ca fiind cele mai semnificative (spre exemplu, mișcările în triton *re diez – la, la – diez – mi* în partida vocală).

Exemplul 4

Pe lângă aceasta, verticala armonică a partidei pianului este pătrunsă de disonanțe. Aici sunt prezente intervalele de octavă mărită (8 măr.), decimă micșorată ((10 micș.), nonă mică (9 m.), duodecimă micșorată (12 micș.).

Anume aceste două elemente facturale descrise mai sus (expunerea lineară și factura acordică), deși supuse unei importante dezvoltări, rămân a fi cele mai relevante modele facturale ale acestui sonet.

Deosebit de interesantă este abordarea formei muzicale, care, după părerea noastră, reprezintă rezultatul influenței rândului poetic asupra celui muzical. Astfel, structura generală se apropie de forma bipartită complexă *AB*, unde fiecare din aceste compartimente are, de asemenea, o structură bipartită – *aabb*. Aceasta, în linii generale, coincide cu succesiunea celor două catrene și terține ale textului poetic, iar interludiile de legătură „deschise” conferă complexitate structurii generale, un caracter mai flexibil și firesc.

Totuși, în cadrul unei asemenea construcții, compozitorul a găsit loc pentru un compartiment muzical unic în acest sonet, și anume cel plasat între catrenul al doilea și prima terțină. Aici, compozitorul renunță în mod deliberat la cuvânt, utilizând vocalizarea fără text. Este important să remarcăm că acest procedeu va fi inclus mult mai târziu, ca unul din principiile de bază, în mono-opera „Ateh sau revelațiile prințesei Khazare”, în care, după cum se știe, întreg textul este vorbit, iar partida eroinei centrale reprezintă o serie de vocalize. Acest procedeu a fost preluat din cele două sonete de Gg.Ciobanu, scrise încă în anii 80, nu doar în creația perioadei de maturitate, dar și în muzica unui alt gen – opera-baletul de cameră, fapt ce confirmă importanța acestor lucrări în evoluția componisticii lui Ghena-die Ciobanu.

Accentuăm faptul că acest procedeu contribuie la schimbarea structurii compoziționale generale, determinându-ne să evidențiem îmbinarea elementelor formei bipartite și tripartite fără repriză (forma generală a sonetului are următoarea schemă: *A – partea mediană – B*), unde partea mediană este o perioadă (după dimensiunile sale). Iată schema structurală mai detaliată a „Sonetului pentru pian Nr. 2”:

Bc Introducerea	Ka Catrenul 1	Ин Interludiul 1	Ka Catrenul 2	Bo Vocaliza	Te Terțina 1	Ин Interludiul 2	Te Terțina 1	По Postludiul
Ta Tactele 1-9	10- 10-27	28- 28-37	38- 38-56	57- 57-71	72- 72-81	82- 82-84	85- 85-99	100 100- 111
a	a a		a l a l	б b	c c		c l c l	
Fără indicarea armurii				Patru bemoli la cheie				

Revenind la dezvoltarea partidei vocale a sonetului, relevăm că linia melodică a vocalizei derivă din tema vocală de bază a primelor catrene. Ea este schimbată variațional și păstrează salturile în triton și intervalele caracteristice (cum sunt cvinta mărită *mi bemol – si becar*, cvarta mărită *mi bemol – la becar* sau cvinta mișcorată *si bemol – mi becar* în tacturile 58, 61, 65, respectiv):

Exemplul 5

Musical score for Example 5, featuring a vocal line and piano accompaniment. The score is in a minor key and 3/4 time. The vocal line consists of several phrases, with the first phrase starting on a whole note and followed by eighth notes. The piano accompaniment features a complex, syncopated rhythm with many sixteenth and thirty-second notes.

Interacțiunea catrenelor și a terținelor beneficiază de o tratare componistică interesantă. Vom releva unele particularități importante: astfel, dacă pentru primul compartiment (catrenele 1 – 2) era caracteristic ritmul sincopat complex al acompaniamentului pianului, unde se imitau sonoritățile unor tobe arhaice (spre exemplu, t. 1-2, introducerea pianului), apoi în muzica terținelor compozitorul dezvoltă ideea provenită din cel de-al doilea element factual al partidei pianului, prin utilizarea mișcării uniforme în durate de pătrimi, așa cum am observat la începutul lucrării, și nu în optimi (vezi compartimentul *appassionato*, *p cantabile* (*poco calmo*)).

Exemplul 6

Musical score for Example 6, featuring a vocal line and piano accompaniment. The score is in a minor key and 3/4 time. The vocal line is marked *appassionato* and *p cantabile (poco calmo)*. The piano accompaniment is marked *p cantabile (poco calmo)*. The score includes the following lyrics: "На стра-сти, на при знь, на тре-пет" and "вдох-но венъ-я Брас-ле-тов во-ло-тых звуча-чи мер-но".

O astfel de simplificare a facturii (care e redusă, de facto, la două linii mono-vocale, într-o exprimare ritmică primitivă) trezește o oarecare nedumerire, dacă e să ne amintim de factura destul de complexă și bine structurată a compartimentelor precedente. Totuși, în opinia noastră, utilizarea unui astfel de procedeu este pe deplin motivată: compozitorul încearcă să „reconstituie” sonoritățile arhaice, prefigurând în așa fel aspectul estetic și stilistic al sferei arhetipale ce va apărea pe prim-plan în creația lui Gh. Ciobanu din următoarele două decenii. Totuși, în interiorul acestui compartiment quasi-primitiv, putem identifica o dezvoltare motivică minuțioasă și inventivă, unde fiecare nouă repetare deplasează accentele ritmice ale temei sau îi variază parametrii ei sonori.

O altă particularitate a terținelor rezidă și în faptul că autorul tratează liber procesul de muzicalizare a cuvântului. În catrene, partida vocală a fost bazată pe coincidența accentelor verbal și muzical, pe procedeu structural al recitativului, iar în terține, compozitorul utilizează așa-zisul „ritm anticipat”, bazat pe efectul asimetriei dintre accentele muzical și verbal. Astfel, în tacturile 77-79, compozitorul plasează silaba neaccentuată pe timpul tare („но, не-поня-т-но-ю”). Pentru „а nivela” acest procedeu, accentul vocal este stabilit în „locul potrivit” – pe silaba a treia:

Exemplul 7

Musical score for Example 7, featuring a vocal line and piano accompaniment. The score is in a minor key and 3/4 time. The vocal line is marked *p*. The piano accompaniment is marked *p*. The score includes the following lyrics: "звень-я, Но, не-по-нят-но-ю не".

Un procedeu similar se întâlnește și în ultima terțină – în fraza vocală finală a romanței pe cuvântul „равнодушные” (t. 96):

Exemplul 8

Musical score for Example 8, featuring a vocal line and piano accompaniment. The score is in a minor key and 3/4 time. The vocal line is marked *p*. The piano accompaniment is marked *p*. The score includes the following lyrics: "Их рав-но-душ-ны-е сли-ва-ли-ся на-".

Un alt exemplu de amplificare a rolului legităților muzicale este și utilizarea „augmentării silabelor” în finalurile frazelor („мольбой” în tactul 81, „голубой” în tactul 93).

O problemă aparte constituie concepția autorului „Sonetului Nr.2 pentru pian”, legată de imaginile dansului, care este și un element important al

versului lui I. Annenski. În opinia noastră, caracterul dansant (și, în general, imaginile mișcării) nu este accentuat în compartimentele legate de cuvântul cântat. Ele pot fi observate, însă, cu ușurință, în fragmentele instrumentale. Astfel, deja în introducerea pianului, în măsura *alla breve* găsim modele ritmice ce nu corespund pe deplin acestei măsurii și care perturbază „inertia” metrelor binare (în măsura de 4/4). Este vorba de primul model ritmic, care, datorită pauzelor, sincopelor și deplasării accentelor, se transformă într-un model ritmic de alt tip, pentru că opt optimi se grupează ca 3+3+2, similar formulelor ritmice în folclorul moldovenesc sau balcanic:

Exemplul 9 (a,b)



Această idee ritmică nu capătă o dezvoltare momentană, ea se conturează cu mai multă pregnanță în compartimentul de mijloc al formei tripartite (vocaliza). Modelul este folosit în partitura mâinii stângi ca o linie ostinato în bas (în timp ce mâna dreaptă „tace”) și care, sub acest aspect ritmic ușor variat, amintește de un tangou:

Exemplul 10



Același desen ritmic apare și în postludiu:

Exemplul 11



Totuși, modelul ritmic în cauză nu are o importanță dramaturgică și este umbrat de unul mai simplu (în catrenele 1 și 2):

Exemplul 12



Cea de-a doua romanță a dipticului este scrisă pe textul poetic intitulat „Ritmul”, de Ivan Bunin, scris în 1912. Ca și I. Annenski, I. Bunin a contribuit enorm la dezvoltarea sonetului rus de la începutul secolului al XX-lea. Poeziile lui – „На высоте, на снеговой вершине...”, „Сонет”, „Ритм” și altele – dezvoltă tradițiile lui A. Fet, A. Maikov, I. Polonski. Prin sonet, I. Bunin sintetizează nu doar tradițiile de veacuri ale poeziei europene, ei reflectă preferința deosebită pe care o aveau poeții simbolști, reprezentanți ai „Veacului de argint” al poeziei ruse, față de această specie literară. Pentru a-i releva mai sugestiv particularitățile semantice și structurale, vom cita poezia în întregime:

*Часы, шипя, двенадцать раз пробили
В соседней зале, темной и пустой,
Мгновения, бегущие чередой
К неизвестности, к забвению, к могиле,
На краткий срок свой бег остановили
И вновь узор чеканят золотой:
Заворожен ритмической мечтой,
Вновь отдаюсь меня стремящей силе.
Раскрыв глаза, гляжу на яркий свет
И слышу сердца ровное биенье,
И этих строк размеренное пенье,
И мыслимую музыку планет.
Все ритм и бег. Бесцельное стремление!
Но страшен миг, когда стремления нет.*

Poezia probează, fără îndoială, un conținut cu caracter filozofic. Inspirându-se din imaginea poetică inițială a „orologiului”, poetul rămâne aplecat asupra eternității, a clipei, meditănd asupra acestor concepte și dezvăluind acele imperceptibile și inextricabile legături temporale, clipe ce „alargă în șiruri” „spre obscuritate, spre uitare, spre mormânt” (trad.n.). Tema eternității este interpătrunsă în versul lui I. Bunin cu cea cosmologică: poetul parcă încearcă să pătrundă în tainele creației, în sensul ființei (sau al neființei). Eu-l liric simte cu durere frumusețea și unicitatea fiecărei clipe, trecerea unei forme de existență în alta. Bunin-artistul este atras de starea de trecere propriu-zisă, de „perpetuum-ul mobile” al naturii, al ființei umane, al timpului, al cosmosului. Anume astfel apare acea poetică specifică lui Ivan Bunin, care, după V. Keldăș, este „obiectivă la maximum, dar, totodată, impersonală și profund lirică, întrucât totul se

afără și în afara eu-lui, și în interiorul lui”²³. Poezia este marcată de nuanțe de tragism: poetul conștientizează inutilitatea vieții umane, înțelegându-i sensul ca pe un dor, o pornire, o puternică năzuință: repetare

*Все ритм и бег,
бесцельное стремление
Но страшен миг
когда стремления нет*

Devierile de la rigorile genului poetic sunt obișnuite pentru sonetele lui I. Bunin, spre exemplu, poetul utilizează așa-zisele „sonete șchioape” cu picioare metrice diferite. Astfel, în poezia „Ritmul” se succed versuri formate din 11 și 10 picioare metrice.

Analizând materialul muzical, vom remarca că de la bun început, odată cu primul sunet al introducerii pianului, putem observa o izbitoare afinitate intonațională (melodică și ritmică) a acestei romanțe cu prima piesă a ciclului lui Gh.Ciobanu. Aceasta se exprimă prin leit-intervalele (terță micșorată *mi – sol bemol*, tritonurile, cvinta mărită *re bemol – la becar*, cvarta micșorată *la – re bemol*) utilizate anterior, cât și prin utilizarea variantelor cromatice ale treptelor în motivele înrudite (salturile de la finalurile motivelor *la becar – re bemol* și, mai apoi, *la becar – re becar*).

Exemplul 13

Музыкальный пример 13: фрагмент фортепиано. Темп: *Allegro molto agitato*. Динамика: *mp*. Стихи И.А. Бунина. Композитор: Г. Чобану.

Structura acestei romanțe este destul de originală, ea fiind scrisă în formă de strofă variantică cu codă. Sunt patru strofe muzicale. Lucrarea este prefăcută de o introducere pianistică mare, din 12 tacturi, iar după fiecare strofă apare un interludiu pianistic de dimensiuni impunătoare. Astfel, putem conchide că forma strofică se îmbină cu o formă instrumentală dispersată. Factura acestei romanțe denotă afinități cu structurile lineare, liniile laconice, asimetrice, jalonate în optimi egale (aici chiar în octave dublate) specifice facturii lucrării precedente. Acest tip de factură (două voci rezultate din dublarea liniei melodice) este prezent pe parcursul întregii romanțe (vădind doar mici schimbări, foarte fine și abia perceptibile). Una dintre schimbări vizează condensarea facturii monodice, printr-o dublare imprecisă, spre exemplu, prin înlocuirea

intervalelor consonante cu cele disonante, fapt ce creează o verticală disonantă la două voci. Un asemenea procedeu este utilizat de compozitor și în prima romanță. Drept exemplu elocvent al acestui tip de organizare a facturii îl constituie interludiul ce divizează catrenele și terținele. Putem presupune că asemenea tip de factură apare ca rezultat al unor influențe a principiilor heterofoniei asupra gândirii modale a lui Ghenadie Ciobanu.

Exemplul 14

Музыкальный пример 14: фрагмент вокального и фортепианного сопровождения. Динамика: *p*. Маркировка: *articulato*.

Ca și în romanțele precedente, compozitorul a urmat întocmai, în cele mai mici detalii, textul poetic, fapt confirmat și de procedeele de articulație ce corespund semanticii verbale. Spre exemplu, în tactul pe cuvântul „мгновения”, compozitorul propune interpretului accentuarea fiecărei silabe, delimitându-le, în același timp, și prin pauze.

Exemplul 15

Музыкальный пример 15: фрагмент фортепиано. Темп: *agitato*. Динамика: *p*. Стихи И.А. Бунина. Композитор: Г. Чобану.

Fraza următoare include utilizarea procedurii de repetare variată a motivului inițial. Astfel, compozitorul încearcă să scoată în evidență subtextul cuvintelor „безвестность, забвение, могила”, iar în tratarea sa muzicală, toate aceste trei noțiuni apar ca sinonime – pe plan muzical, acestea nu se deosebesc cu nimic între ele.

Exemplul 16

Музыкальный пример 16: фрагмент вокального и фортепианного сопровождения. Темп: *agitato*. Стихи И.А. Бунина. Композитор: Г. Чобану.

Vom menționa că, în general, structura partidei vocale este impregnată de intonații psalmodice, fapt confirmat și de „insulițele” separate de reci-

tativ recto-tono, pe cele mai importante lexeme (din punct de vedere semantic) ale textului poetic: avem în vedere aici nu doar cuvintele indicate mai sus, ci și fraza de încheiere a sonetului, concluzia semantică finală – „Но страшен миг, когда стремленья нет”:

Exemplul 17



Dezvoltarea partidei vocale a romanței „Ritmul” este structurată pe lărgirea treptată a diapazonului, pe realizarea succesivă a unor culmi melodice, pe mișcarea de la intervale cromatice înguste spre intervale mai largi – cvarta perfectă, sexta mare (în tacturile 46, 47, 49, 50, 53, 54). Țesutul muzical al romanței denotă și unele influențe ale gândirii polifonice, în special, în corelarea partidei vocale și a celei instrumentale, expunerea cărora se axează pe principiile completării reciproce a unor anumite straturi facturale: sunetele lungi ale partidei vocale sunt însoțite de elemente facturale ce sugerează mobilitate, alături de procedeul imitației ritmice. Ultimul interludiu, ce precedă rezumatului final concluziv, constituie un exemplu elocvent în această privință:

Exemplul 18



Am dori să examinăm în mod separat și problema unității cilului în aceste „Două sonete”. Compozitorul atinge aici un înalt nivel de omogenitate a discursului muzical, mai ales în partida vocală, chiar în pofida diferențelor de ordin timbral. Elementele intonaționale separate, construcțiile acordice, procedeele de corelare a textelor poetic și cel vocal (predominarea ritmului muzical asupra celui prozodic, augmentarea („colorarea”) silabelor), comune pentru ambele romanțe, au un pronunțat rol integrator.

Din punct de vedere al cercetătoarei E.Vdovin, care a efectuat clasificarea ciclurilor vocale în muzica moldovenească, acesta poate fi atribuit tipului liric al ciclurilor vocale⁴.

Generalizând cercetările referitoare la cele „Două sonete” pentru bariton și pian ale lui

Gh.Ciobanu pe versurile lui I.Annenski și I.Bunin, vom expune, în linii mari, legitățile discursurilor muzicale identificate de noi în procesul cercetării.

1. Compozitorul este atras, întâi de toate, de lirica filozofică a poezilor ruși ai „Secolului de Argint” și al mijlocului secolului XX.

2. Sonetul este, fără îndoială, unul din genurile poetice preferate de Ghenadie Ciobanu. Compozitorul resimte cu înaltă finețe nu doar poetica genului, ci și particularitățile compoziționale ale acestuia.

3. Autorul, cu un „auz poetic” perfect și o predilecție deosebită față de poezie, selectează doar textele poetice în care muzicalitatea și sonoritatea versului se manifestă cu pregnanță. Astfel, creația cameral-vocală a lui Ghenadie Ciobanu interacționează cu unul din cele mai importante curente poetice ale secolului XX, care, conform opiniei cercetătoarei V. Vasina-Grossman, „tot mai mult devine „o artă sonoră”⁵.

4. Corelarea textului poetic cu cel muzical relevă mai multe tendințe: în primul rând, este vorba de respectarea precisă a textului, păstrarea accentelor logice și a normelor de pronunțare. În cazul când predominarea ritmului muzical (asupra celui prozodic), augmentarea silabelor și alte procedee asemănătoare sunt evidente, utilizarea acestora este pe deplin motivată prin concepția și semantica lucrării, adoptată de către compozitor. În general, aceste lucrări denotă o anumită dependență dintre metrul sonetului și caracterul partidei vocale, întrucât, după cum se știe, „măsurile lungi, cu un număr mare de picioare metrice (...) parcă ar fi destinate în mod special declamației lente, măsurate”⁶.

5. Într-adevăr, stilul vocal al sonetelor este preponderent declamativ (mai rar cantabil), fapt legat în mod direct de conotațiile filozofice ale textului. Această calitate a partidei vocale este accentuată inclusiv și prin „diminuarea rolului melodiei, reducerea acesteia la o scandare recto-tono, măsurată a textului sau, invers, printr-o reflectare cât se poate de precisă în muzică, a intonației și a ritmului prozodic”⁷. Pe de altă parte, caracterul declamativ este echilibrat prin utilizarea vocalizei în partea mediană a primului sonet al ciclului.

6. Atestăm prezența unor trăsături distincte ale „scriiturii componistice individuale” în toate lucrările compozitorului. Cele mai recognoscibile trăsături sunt: baza modală cromatică; utilizarea leit-intervalelor (pe de o parte, intervale caracteristice, pe de alta – intervale consonante perfecte); varierea, ca principiu central al procesului de dezvoltare (atât al elementului intonațional, cât și al celui ritmic).

7. În ce privește preferințele utilizării unui anumit tip de factură în acompaniamentul pianului, că aici apar pe prim-plan factura lineară și tendințele

spre heterofonie, atestate deja și în lucrări din diverse alte genuri semnate de compozitor, fapt susținut și de E.Mironenco, care a cercetat opera lui Gh.Ciobanu⁸.

8. Tendințele din sfera arhitectonicii, în creațiile cameral-vocale ale compozitorului, sunt marcate de atașamentul față de structurile clare, de tip clasic, de caracterul proporțional al compartimentelor formei; logica sa compozițională este foarte bine organizată, astfel încât facilitează cu mult atât procesul de interpretare, cât și perceperea acestor lucrări în general.

Referințe bibliografice

¹ Suhomlin-Ciobanu Irina. *Repertoriul general al creației muzicale din Republica Moldova (ultimele două decenii ale secolului XX)*. Chișinău, Cartea Moldovei, 2006, p. 87-88.

² *Анализ вокальных произведений. Учебное пособие*. Ленинград, Музыка, 1988, p.9.

³ Келдыш В. *Русский реализм начала XX века*. Москва, 1975, p. 141.

⁴ Вдовина Е. *Молдавский советский романс*. Кишинев. Литература артистикэ, 1982, p.144.

⁵ Васина-Гроссман В. *Музыка и поэтическое слово*. Ч.1. Ритмика. Москва, Музыка, 1972. – p. 85.

⁶ Анализ вокальных произведений, p.51.

9. Din punct de vedere al stilului, putem presupune că în aceste lucrări, datate cu anii 80 ai secolului trecut, are loc „geneza” „gândirii arhetipale”⁹, care va deveni una principală în creația lui Ghenadie Ciobanu din următoarele două decenii. Totodată, ținem să menționăm, că în acest caz, așa cum a arătat și I. Suhomlin-Ciobanu, „metoda arhetipală oferă posibilitatea de a obține rezultate multiple – manifestări concrete ale caracterului arhetipal, adică păstrarea întregului, în condițiile predominării individualității artistice”¹⁰.

⁷ Васина-Гроссман В. Op.cit., p. 56.

⁸ Mironenco E. *Armonia sferelor. Creația compozitorului Ghenadie Ciobanu*. Chișinău, Editura Cartea Moldovei, 2000, p.93.

⁹ Op. cit.

¹⁰ Сухомлин И. *Архетипальность как компонент эстетической ориентации в творчестве Г.Чобану (на примере сочинений «Pentaculus» и «Pentaculus Minus»)*. În: *Tradiții și inovații în muzica secolului al XX-lea*. Chișinău, 1997, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, p.140.

Mihail Muntean în rolul principal din opera *Petru Rareș* de Eduard Caudella

Summary

The performance of Mihail Muntean in the leading role of the play of Eduard Caudella *Petru Rareș*.

In the present article, the author highlights the contribution brought by the tenor Mihail Muntean to the development of *bel canto* in the Republic of Moldova, presenting the historical hero *Petru Rareș*, from the play with the same name by Eduard Caudella. In this article, M. Muntean is perceived as a remarkable figure of the lyric scene of the Republic of Moldova. Based on musical examples (areas, duets, ensembles) there is thoroughly analyzed the central part from the view point of composition methods and their interpretation. Hereby is presented the way in which the performer solves the vocal difficulties thanks to the exceptional vocal training, combined harmoniously with a mastership of a dramatic artist.

The present article shall arouse the interest of musicologists, by the fact that namely thereby *Petru Rareș* play has found for the first time a specialized analysis.

Keywords: work, composer, leading role, voice partition, area, duet, leitmotiv, ambitus, countersunk, range, *bel canto*, recitative, tone, interval, harmonic plan, intonations, rhythm, major way/ minor, vocal timbre.

Creația interpretativă a lui Mihail Muntean este un fenomen care marchează o perioadă importantă în dezvoltarea artei vocale din Moldova. Pasiunea pentru această artă, talentul său creator, antrenarea multiplă ca personalitate în varietatea *bel canto*-ului sunt doar câțiva factori care l-au edificat ca pe un mare promotor al valorilor scenei lirice în Republica Moldova. Având o predilecție pentru operele italiene, ca urmare a stagierii sale în Italia, la renumitul teatru „La Scala” din Milano (1977-1978), clasa celebrei cântărețe Gina Cigna, maestrul Mihail Muntean manifestă un viu interes și față de opera națională, mai ales într-o perioadă dramatică, marcată de mișcarea pentru independență și afirmare a adevărului istoric în Republica Moldova.

O replică la aspirația militanților pentru libertate, dreptate și adevăr a fost montarea operii *Petru Rareș* de Eduard Caudella pe scena Teatrului de Operă și Balet din Chișinău. Așadar, spiritul de luptă pentru promovarea valorilor naționale, ce caracteriza întreaga suflare intelectuală a anilor '90, determină, în mod firesc, selectarea subiectului dramei istorice *Petru Rareș*.

Pe lângă consistența mesajului, care luminează figura unui mare luptător, om din popor, pentru dreptate socială și națională, opera se impune printr-o dramaturgie bine chibzuită și prin material sonor tumultuos, de maximă tensiune și de înălțător eroism patriotic, conținând și secvențe lirice.

Compusă între anii 1883–1889, opera în trei acte *Petru Rareș* este concepută ca o dramă istorică, surprinzând probleme sociale de mare importanță, orientată spre tipul de operă patriotico-eroică, dezvăluie suferința și dezamăgirea mulțimii

față de Ștefăniță, care s-a dovedit a fi un tiran, și în curtenii lui. Caudella recurge la toate procedeele din arsenalul operistic cunoscute lui. Muzicianul a dispus și de un libret de calitate, scris de T. Rehbaum și A. Steerman, după o nuvelă de N. Gane¹, dominat de fapte istorice autentice, nefiind lipsit însă de unele abateri de la evenimentele reale. Subiectul operii vizează domnia despotică a lui Ștefăniță Vodă, ridicarea poporului împotriva lui și înscăunarea lui Petru Rareș, descendent al lui Ștefan cel Mare, simbol al dreptății și libertății. Muzicologul O. L. Cosma observă cele două tabere net diferențiate: „Conflictul principal este de natură socială, o categorie țintește să instaureze libertatea, prin desființarea tiraniei, pe când cealaltă caută să mențină despotismul și robia. Dacă domnitorul și boierii sunt prezentați în momente de petrecere, la vânătoare, păturile de jos sunt în permanentă preocupare de a găsi mijloace pentru izbăvirea țării și proclamarea libertății. Lupta pentru libertate polarizează toate celelalte aspecte, reliefând ideea patriotică în prim-plan, precum și rolul poporului, care veghează și acționează când destinele țării se află în mâini nedemne”².

Tezaurul muzical românesc s-a îmbogățit astfel cu o dramă romantică națională, cea mai importantă, din punct de vedere ideatic și muzical, din câte s-au scris până atunci în domeniul teatrului liric românesc. Este montată la 2 noiembrie 1900, pe scena Teatrului Național din București. În anii '70 ai sec. XX, opera a fost readusă în actualitate la Teatrul Muzical din Galați. Critica muzicală a vremii releva „consistența libretului și talentul compozitorului de a-l transpune muzical, caracte-

rul complex pe plan artistic al confruntării dintre Rareș și Ștefăniță... ”³. Muzicologul Alfred Hoffman: „Această lucrare, de o covârșitoare însemnătate în istoria teatrului liric românesc,(...) merită din plin să fie cunoscută de toată suflarea românească, pentru că astfel se dovedește că, pe o linie paralelă cu operele lui M. Glinka, S. Moniuszko, B. Smetana, F. Erkel, școala muzicală națională de la noi a produs în veacul trecut lucrări realizate, cu trăsături specifice marcante și ținând pasul cu cuceririle stilistice ale vremii”⁴.

Pe scena Teatrului de Operă și Balet din Republica Moldova, Petru Rareș a văzut lumina rampei la 29 aprilie 1990, într-o singură reprezentare. Cele șase roluri centrale au fost interpretate de M. Muntean – Rareș; V. Dragoș – Ștefăniță; N. Covaleov, V. Cojocar, I. Paulencu – Nichita; B. Godin, I. Cvasniuc, B. Materinco – Marin; A. Rodrigues, N. Usenco – Tudora; Larisa Brumă, Maria Popescu – Ileana⁵. La buna realizare a spectacolului și-au depus efortul și dirijorul A. Mocealov, regizorul E. Platon, pictorul-scenograf P. Balan, maestrul de cor A. Movilă, maestrul de balet E. Gârneț, dirijorul secund I. Florea, regizorul secund L. Alioșina.

Protagonistul Mihail Muntean a realizat o interpretare excelentă, redând plastic, din punct de vedere muzical și dramatic, chipul personajului său. Personalitatea interpretului a fost remarcată de un ziar german, care îl numește *artist de excepție, interpret atotputernic* ⁶. Vocea sa de tigru regal, calificativ atribuit de marea cântăreață de operă Elena Obrazțova, cucerește prin bogăția timbrului, prin expresivitate, prin combinația fericită a genurilor liric și dramatic.

Posedând o înaltă școală de *bel canto*, ghidat de reguli severe în obținerea perfecțiunii sunetului și a vocii, M. Muntean redă în partida sa un larg spectru emotiv. Astfel, în scena idilică a poienii din pădure, cu care începe opera, inocența emanată de imnul naturii interpretat de cor, *Ce vară caldă, natura întregă râde zglobie...* (p.2)⁷, contrastează cu sentimentul de mâhnire și îngrijorare pentru țară, exprimat de protagonist prin interpretarea exactă a salturilor ascendente de cvinte neconsolate, ce conferă fragmentului o nuanță de neliniște și tristețe, emanate de timbrul de bronz al vocii sale, urcând, pe măsura creșterii intensității sentimentelor, spre acutul *la'*. Cântărețul interpretează fraze pline de durere, efectul psihologic fiind realizat atât prin *Moderato assai Rubato*, cât și în plan armonic predominant minor: *la minor, fa diez minor, mi minor*. Intonațiile de suspin vor fi încadrate într-un leitmotiv de expunere meditativă, care îl caracterizează pe eroul principal, bazat pe un mod minor din patru se-

cunde mici și două secunde mărite, plasate între treptele III – IV și VI – VII. Acest leitmotiv este încadrat în arioso (cu textul „*Gândeam că țara e-n nevoi*”...), purtând un caracter simbolic, prin care este omagiată figura luptătoare a lui Ștefan cel Mare. Ritmul sacadat și variat din *Arioso* este susținut de maestru cu exactitate, grație perfecțiunii simțului său ritmic, în deplină armonie cu caracterul modulatoriu neașteptat al expunerii tonal-armonice. După redarea foarte expresivă a acestor fraze scurte, M. Muntean face o trecere organică (p.26), la tonalitatea de bază *Re major*, tempo *Allegretto* ale *Baladei* lui Petru (exemplul 1).

Exemplul 1



Prin sonoritatea de bronz a vocii sale, pe fundalul armonic foarte dinamic: *Re-bemol major* care trece în *mi minor*, devenind treapta a doua a tonalității de bază *Re major*, cântărețul imprimă *Baladei* (exemplul 2, cupletul 1) factura unui cântec de vitejie, dezvăluind, astfel, caracterul de luptător al personajului: *A plecat la vânătoare Ștefan cel cu șapte vieți* (p.27).

Exemplul 2

Materialul muzical al primului cuplet se repetă în următoarea secțiune (c.21, cupletul 2), având sfârșitul lărgit cu un adaos muzical pe rolul de frază finală. În concluzie, relevăm că acest număr este scris într-o formă tipică de lied (schema 1).

Schema 1.



M. Muntean a interpretat Balada cu o deosebită facilitate prin emiterea puternică a sunetelor, grație timbrului „vocea tigrului regal”. Ambitusul fragmentului vocal cuprins între *fa* și *la'* nu a necesitat efort din partea sa, deoarece calitățile vocale de artist format, cu experiență lirică mondială, îi

permit să realizeze o nouă modalitate de emiteră vocală apropiată de vorbirea firească. Prin această manieră de emiteră a sunetelor, care prezenta o notă pentru școala vocală, din țară, M. Muntean a reușit să aducă pe scenă chipul firesc al unui erou din sânul poporului.

Latura lirică a vocii maestrului se dezvoltă în duosul din scena 2 - Petru și Ileana. Duetul este precedat de introducerea orchestrală în *La bemol major*, care va deveni viitoarea dominantă în tonalitatea prezentării Ilenei, adică *Re bemol major*. M. Muntean realizează replica lui Petru foarte expresiv, favorizată și de intervenția nepregătită a tonalității *do minor*, în dezvoltarea armonică ce decurge de la *sol minor* și *La bemol major* (*Moderato*, c.27 p.38, exemplul 3) până la *Do bemol major*.

Exemplul 3

Exemplul 3 shows a musical score for a vocal part (Petru) and piano accompaniment. The tempo is marked *Moderato*. The key signature is G minor. The vocal line includes the lyrics: "domnă, Petru, so-ru, păi, să crezi ce-ți pla-ce, să zici că s'".

Schimbarea radicală a manierei interpretative de la eroism patetic la *tranquillo misterioso* o realizează extraordinar de plastic și firesc. Latura lirică a vocii sale îi dă posibilitatea de a reda atmosfera de taină în care Petru relatează despre ceea ce i se va destăinui la douăzeci de ani

Linia melodică a lui Petru este împresurată cu sărituri intervalice permanente la cvartă perfectă ascendentă și descendentă, ce constituie o dificultate interpretativă. Muzica corespunde textului literar eroic, iar cele mai importante silabe, din punctul de vedere al expunerii logice, sunt evidențiate de sunetul *si bemol*, foarte reprezentativ pentru solist. Muntean-Rareș a interpretat cu ușurință un astfel de salt intervalic ascendent cum este cel de la *fa* la *si bemol* (c.30), ceea ce ar fi destul de complicat pentru un cântăreț începător. Duetul conține și elemente de virtuositate intonativă, intervalele de septimă și cvintă micșorată cerând vocalistului o intonare exactă și pozițional plasată corect.

Ultima secțiune a *Duetului* se axează pe interpretarea în unison la octavă cu o structură armonică tradițional romantică. În *Duet* vocaliștii au redat

un spectru vast de nuanțe agogice, de articulare și de simț scenic profesionist, creând un ansamblu organic de voci excepționale.

În scena 3 intervențiile lui Petru sunt fraze scurte, dificile din punct de vedere interpretativ, în ele dominând maniera recitatorială. Schimbările de direcții contrare (ascendentă – descendentă) ale frazelor melodice greu de realizat M. Muntean le efectuează cu o înaltă tehnică interpretativă, constituind, împreună cu orchestra, cu partenerii de scenă, cu textul literar și muzical, un organism artistic integru.

Expunerea recitatorială persistă și pe parcursul scenei 6. În această manieră M. Muntean transmite caracterul dificil al situației lui Petru prin replicile silabice interpretate în *Allegro agitato*: „Dar ce vrei? Ce rău v-am putut eu face? Vină n-am de nici o faptă, doar c-am prins o fiară rea” (p.109, c.78). În continuare, scena se desfășoară în ritm de marș eroic (p.120), păstrând maniera declamatorie, fiecare silabă fiind bine articulată. Aici Mihail Muntean a folosit pe deplin dicțiunea perfect dezvoltată și toată forța de convingere. Pe parcursul fragmentului, și anume c.87, p.124, întâlnim două fraze diametral opuse: întrebare și răspuns „Douăzeci? Sunt un sărac!”, (exemplul 4).

Exemplul 4

Exemplul 4 shows a musical score for a vocal part (Petru) and piano accompaniment. The tempo is marked *Allegro agitato*. The key signature is G minor. The vocal line includes the lyrics: "Do-ua-zei? Sunt un sa- rac!".

Este un moment dificil pentru a realiza veridic scopul libretistului, însă Muntean îl interpretează cu brio, grație măiestriei sale interpretative și capacității de redare subtilă a intonațiilor specifice ale sunetelor cromatice ascendente și descendente.

În duetul Ileana și Petru din scena a 2-a, a actului II, M. Muntean rezolvă în mod impecabil salturile considerabile, chiar și de o octavă (*sol* și *sol* p.9 c.10), demonstrând o măiestrie vocală remarcabilă, o școală de canto avansată. Misiunea interpreților de data aceasta este și mai dificilă, duetul producându-se în lipsa protagonistului pe scenă, Ileana aflându-se în castel, iar Petru după culise. Liniile melodice sunt foarte diferite: Ileana are doar replici de recitativ, cu numeroase salturi, iar în partida vocală a lui Petru persistă o manieră mai mult cantabilă. Ambitusul vocal, cuprinzând sunetele *fa* și *sol*, nu prezintă o dificultate interpretativă pentru Mihail Muntean.

În scena 8, maniera interpretativă a maestrului se axează pe prosodia puternică, executată convingător, grație percepției profunde a stării psihologice a eroului său. Frazele protagonistului sunt glorioase: „Bună sosire, amici ai libertății” (p.104), fiind însoțite de juxtapunerea septacordurilor majore: *La, Re, Fa*.

În scena a 9-a, a recunoașterii lui Petru Rareș de către boieri ca urmaș legitim al lui Ștefan, în inter-

vențiile vocale executate în manieră declamatorie, reținute în registrul acut al sunetelor *la¹-sol¹-mi¹*, Mihail Muntean redă în mod convingător entuziasmul personajului, bucuria împlinirii visului. Aici, interpretul a relevat plenar aptitudinile sale vocale, interpretând sunetele acute cu intensitate. Văzând că țara a scăpat de tiran, Muntean-Rareș cântă cu satisfacție: „*O soartă, azi ai luminat al țării drum îndurerat*” (p. 113, exemplul 5), păstrând aceeași manieră declamatorie și același ritm punctat în cadrul inflexiunilor modulatorii de la: *Sol major, Re major, Mi major* la *Do major*.

Exemplul 5



Numeroasele adnotări și indicații de natură dramatică, de joc în scenă, de scenografie, de decor și alte remarce importante (reamintind stilul veridian și cel puccinian), pe care le conține partitura, au

susținut procesul de reprezentare și de montare a lucrării cât mai aproape de intențiile autorului. Ele au servit un reper și maestrului Mihail Muntean în interpretarea cât mai fidelă concepției compozitorului a partidei principale.

Reprezentarea operei *Petru Rareș* la Teatrul din Chișinău a constituit o realizare meritorie, orchestra, partenerii formând un organism artistic integrat în reînvierea scenică a unor evenimente istorice. Spectatorul de atunci a fost impresionat, fără îndoială, de chipul personajului principal, creat cu multă pregnanță de maestrul scenei lirice Mihail Muntean, prin interpretare muzicală și dramatică de virtuozitate, prin conștientizarea esenței emoționale distinctive a rolului și, implicit, prin măiestria de transfigurare artistică a trăirilor sufletești cu ajutorul emiterii nuanțate a sunetelor vocale.

Mihail Muntean, exponent de valoare al artei vocale academice din țara noastră, caracter complex și personalitate antrenantă în varietatea existenței *bel canto*-ului, trezește sentimente de grațitudine în inimile miilor de spectatori, dornici de noi întâlniri cu marele maestru.

Referințe bibliografice și note

¹ În nuvela *Petru Rareș* a lui Nicolae Gane (1838-1916), pe fundalul acțiunilor literare de răpire și eliberare a frumoasei Ileana, de îndrăgostire dintre ea și Petru Rareș, este evocat momentul istoric al venirii lui la tronul Moldovei (1527). Fiu natural al lui Ștefan cel Mare și al Mariei, descendentă din neamul boierilor Cernat, căsătorită cu un târgoveț din Hârlău, Petru Rareș a fost așezat de istorie la loc de mare cinste pentru personalitatea sa de vrednic voievod.

² Cosma, Octavian Lazăr. *Opera românească*. București, Editura Muzicală, 1962, p. 230.

³ Brâncuși, Petru. *Curs de istoria muzicii românești, principii fundamentale*. Vol. I. București, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1964, p. 210.

⁴ Hoffman, A. *Petru Rareș de Eduard Caudella la Teatrul musical din Galați // România liberă*, 7 ianuarie 1977.

⁵ Pe coperta interioară a partiturii, Eduard Caudella a indicat personajele: Ștefăniță, domn al Moldovei (bariton), Nichita, boier, castelan al palatului Socola (bas), Tudora, fiică a unui boier exilat (mezzo-soprană), Marin, vasal al tatălui ei (bariton), Petru Rareș, pescar (tenor), Ileana (soprană), un soldat (bas), boieri, soldați, țărani și țărance. Acțiunea se desfășoară la începutul sec. XVI, pe vremea domniei lui Ștefăniță Vodă, urmașul la tron al lui Bogdan.

⁶ Muntean, Mihail. *Piese din repertoriu*. Chișinău: Ed. Reclama, 2005, p.194.

⁷ Paginile din clavier.

Caracteristicile neoclasiciste prezente în creația instrumentală a lui Pavel Rivilis

Summary

The neoclassical characteristics in the instrumental works of P. Rivilis

Pavel Rivilis is the most important and well respected composer in Republic of Moldova. In the 20th and 21st centuries, famous composers like D. Shostakovich, A. Schnittke, S. Prokofiev, B. Britten, I. Stravinsky and others wrote neoclassical music. However, in his early years, Pavel Rivilis didn't have his own musical style, instead he used Baroque and other classical elements in some of his pieces. He also used polyphonic elements in Symphony N.1, Sonata for viola, Symphony N.2 as well as elements that were characteristic for classicism – traditional Sonata - Allegro form in Symphony N.1 and Symphony N.2.

In his early years, Pavel Rivilis didn't present his own style; instead he searched and used the most important classical elements in composition. His pieces were written very well and show a high level of understanding while using all of what he learned through his life.

Keywords: neoclassicism, baroque, classical style, symphony, fuga, fugato, instrumental works.

Perioada neoclasicismului datează cu începutul secolului XX. Acest curent stilistic vine ca o reacție împotriva avangardei muzicale, caracterizată prin utilizarea permanentă a unor tehnici componistice revoluționare, a unor efecte sonore zgomotoase. Astfel, neoclasicismul este înțeles ca o revalorificare a tradițiilor preclasice și clasice.

Menționăm însă că nu totdeauna compozitorii care au creat stil neoclasicist au fost înțeleși de contemporanii lor, fiind supuși criticii aspre atât de școala lui A.Schönberg în prima jumătate a sec. al XX-lea, cât și de reprezentanții avangardismului postbelic (T.Adorno, P.Boulez). Nefiind influențați de acești factori, neoclasiciștii îmbogățesc palmaresul simfonic universal cu lucrări precum: *Simfoniile nr. 9 și 15 de D. Șostakoviici, Moz-Art a la Haydn de A. Schnittke, mai multe misse, liturghii, coraluri, passacaglii, concerti grossi etc.*

„Deși neoclasicismul presupune, în sensul direct, riguros al îmbinării de cuvinte, restaurarea și modernizarea (*neo*) modelelor clasice (drept dovadă servesc *Simfonia clasică* de S. Prokofiev sau *Simfonia simplă* de B. Britten), practica artistică dovedește utilizarea mai frecventă a semnificației indirecte, convenționale, lărgite a acestei noțiuni, despre care mărturisește creația interbelică a lui I.Stravinski, cea a lui P.Hindemith, A.Casella, F.Malipiero, O.Respighi, axată, întâi de toate, pe „modelele” baroce”.¹ Neoclasicismul în muzică, atingând punctele de vârf în țările vest-europene în perioada interbelică, a exercitat multiple influențe asupra creației componistice est-europene. Nu face excepție nici Republica Moldova.

Un reprezentant al acestei tendințe este compozitorul Pavel Rivilis, care preia elementele stilistice caracteristice epocii baroce și clasice, pentru a le combina cu propriul său limbaj muzical-sonor, creând un stil unic, în care este sintetizat trecutul cu prezentul. În prima perioadă a creației sale, aflat sub influența stilistică a perioadelor barocă și clasică, autorul scrie lucrări de mare valoare cum sunt *Simfonia nr.1, 2 și Sonata pentru violă solo*, unde utilizează pe larg principiile fugii și *allegro-ului de sonată* de tip *haydnian*.

Astfel, în această mică reflexie asupra creației instrumentale a lui Pavel Rivilis, cuvântul neoclasicism va fi tratat sub un aspect mai larg, având atât semnificația de urmare a principiilor clasice, cât și a tuturor tehnicilor componistice precedate de această epocă, cu precădere cele caracteristice epocii baroce.

Exemplul 1.



Exemplul 2.



În *Prima simfonie* compozitorul și-a propus să îmbine experiența simfoniei clasice cu propria viziune asupra acestui gen. Astfel, sub aspect

conceptual, *Simfonia* are unele tangențe cu lucrările scrise în acest gen de reprezentanții tradițiilor neoclasiciste din sec. XX S.Prokofiev, D. Șostacovici ș. a. Din cele patru mișcări ale simfoniei, sunt remarcate prima și a treia parte, care urmează particularitățile clasice și baroce.

Prima parte a acestei simfonii – *Allegro de sonată* – este dominată de tonusul pozitiv al muzicii. Expoziția este lipsită de conflicte, temele G.P. și G.S. aflându-se în raport de *tonică – dominantă*, completându-se reciproc, ceea ce este specific simfoniei clasice (Ex. 1, 2). Temele au un caracter vesel, de scherzo, fiind formate dintr-un șir de salturi expuse în alternare cu o mișcare treptată, pe alocuri fiind sesizate intervalele disonante, ceea ce apropie acest tematism muzical de stilistica creației lui S.Prokofiev.

Procesul de dezvoltare și transformare a G.P. și G.S. începe în cifra 6 și se bazează, în mare parte, pe varierea intonațiilor incipiente ale ambelor teme și pe o mare acumulare dinamică, care duc spre schimbarea imagistică a lor. Repriza în oglindă are rolul de a readuce caracterul vesel al temelor din expoziție, ceea ce contribuie la formarea unei simetrii în interiorul primei părți.

Partea a treia (compartimentul B din forma tripartită complexă :

A (a+a¹+a²) + B + A¹) se evidențiază prin utilizarea unui *Fugato* în cifra 40 (Ex. 3), care sună inițial firav, fiind expus pe rând la *Ob.*, *Fl.*, *Fl.picc.* pe fundalul pedalei acordice la *archi*.

Exemplul 3.

Musical score for Example 3, showing woodwinds and strings. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), and Strings (Archi). The woodwinds play a melodic line starting at measure 40, marked with a first ending bracket and a dynamic of *p*. The strings provide a harmonic accompaniment, marked with a dynamic of *ppp*.

Mai târziu tema este reluată de *V-le.*, *Cor.*, *Celli.*, *Bassi* și *T-be.*, astfel *fugato*-ul capătând treptat o sonoritate mai bogată, datorită creșterii ambitusului (de la expunerea inițială a temei în registrul acut până la prezentarea ei în registrul grav), îmbogățirii facturii și creșterii dinamice. Acest episod, care prezintă o singură temă expusă

în raportul de *tonică – dominantă*, cu utilizarea doar a modificărilor timbrale, vorbește despre măiestria compozitorului care a reușit să redea un complex variat de imagini, prin utilizarea resurselor componistice limitate.

Simfonia nr. 2 pentru copii este un alt exemplu în care pe prim-plan se situează utilizarea principiilor neoclasiciste. Ceea ce apropie această simfonie de cea dintâi este construcția asemănătoare a părților întâia și a treia, care urmează aceleași principii de expunere a *Allegrou-lui de sonată* de tip *haydnian*, și a *fugato*-ului.

În prima parte a acestei lucrări, compozitorul a apelat la forma *Allegro de sonată* de tip *haydnian*, caracteristic prin lipsa de contraste interioare în cadrul expoziției temelor, G.P. și G.S. fiind constituite din același material tematic, expus în raport de *tonică – dominantă* (Ex. 4). Din punct de vedere intonațional, această muzică face aluzie la stilul componistic al compozitorilor sovietici S. Prokofiev și D. Kabalevski.

Exemplul 4.

Musical score for Example 4, showing Oboe (Ob.) and Clarinet (Cl.) parts. Both instruments play a melodic line starting at measure 1, marked with a dynamic of *f*.

După părerea lui Z. Stolear, care a realizat analiza acestei simfonii în cartea „*Молдавская советская симфония*”, concluzia este inspirată din cântecele ce însoțesc jocul copiilor.² Deși din punct de vedere genuistic și tematic materialul muzical este unul simplu, având un caracter vesel (format din repetarea aceluiași sunet, mișcarea treptată și pe salt de cvartă perfectă descendentă), expunerea lui este una complexă, tema fiind prezentată într-un raport de politonalitate E-dur și Gis-dur (la un interval de decimă) în mișcare inversată (Ex. 5).

Exemplul 5.

Musical score for Example 5, showing Piccolo (Picc.), Tuba (T.-t.), Snare Drum (Sil.), and Cymbals/Drum (C.-b. div. in 3) parts. The Piccolo and Snare Drum play a melodic line starting at measure 10, marked with a dynamic of *mf*. The Tuba and Cymbals/Drum provide a harmonic accompaniment, marked with a dynamic of *ppp*.

Partea a treia este marcată de încadrarea unui *fugato* pe două teme în secțiunea de dezvoltare a formei rondo de sonată. Acest *fugato* este bazat

pe materialul tematic al G.P. și al Concluziei, care prezintă interes, în primul rând, din punct de vedere al expunerii timbrale în cifra 42 (Ex. 6), primul element din Concluzie fiind repartizat pe rând la C. *Ingl.*, Fl., Ob., Fl., iar tema G.P. fiind interpretată de Fag. și Cor. Repartizarea exactă între grupe orchestrale contribuie la o prezentare mai reliefată a temelor.

Exemplul 6.

Utilizarea fugato-ului în cadrul dezvoltării acestei părți denotă o dată în plus atracția compozitorului față de stilul baroc și, bineînțeles, urmarea tradițiilor componistice neoclasiciste.

O altă lucrare ce urmează principiile neoclasiciste, în sensul larg al acestui cuvânt este **Sonata pentru violă solo**. Scopul compozitorului în această creație a fost de a realiza un ciclu asemănător *Sonatelor și Partitelor* lui J. S. Bach, lucrarea fiind constituită din patru părți care au următoarele caracteristici: quasi-preludiu, fugă, o parte lentă, urmată de una rapidă.

Din punct de vedere stilistic, materialul muzical al părților a doua și a patra este unul specific perioadei barocului. Partea a doua, *Fuga*, datorită genului abordat, constituie un exemplu muzical mai calculat, mai stabil din punct de vedere emoțional. Fuga este monotematică, având o construcție tradițională cu expoziția în *tonica - dominantă - tonica*, dezvoltarea, repriza și coda. La baza temei stau trei elemente (Ex. 7). Primul element conturează o mișcare de terță ascendentă de la tonică și revenirea la prima tonalității h-moll, expusă în ritm uniform de optimi la nuanța de *piano*. Mersul pe intervalele consonante ale trisonului toniciei (treptele întâia și a treia) și registrul grav în care sună tema, evidențiază de la bun început caracterul echilibrat al temei. Al doilea element este mai variat atât din punct de vedere ritmic,

cât și melodic. Și aici vom remarca atât mișcarea pe intervale de secunde descendente cu utilizarea notelor cromatice, cât și cea de terță descendentă într-un ritm de o optime, două șaisprezecimi, urmate de două optimi. Acest element cromatic este repetat de două ori, a doua oară fiind prezentat la un interval de terță mare descendentă. Al treilea element, din punct de vedere ritmic este încadrat într-un ritm sincopat, iar din punct de vedere intonațional pregătește tonalitatea dominantei. Răspunsul tonal sună la o treaptă superioară din punct de vedere dinamic, având nuanța de *mf*.

Exemplul 7.

A treia reluare a temei este evidențiată atât din punct de vedere dinamic (*f*), cât și timbral, tema fiind interpretată cu o octavă mai sus decât prima expoziție a ei, adică în registru mediu, căpătând astfel o sonoritate mai încordată.

Un asemenea material ritmico-intonațional este prezent încă în creația marelui polifonist J. S. Bach. Spre exemplu în Fuga nr. 3 (CBT II) atestăm primul element, în Fuga nr. 20 (CBT I) și întreg Preludiul nr. 22 (CBT I) este bazat pe elementul al doilea. O altă Fugă, nr. 17 (CBT II) include încadrarea primelor două elemente prezentate în aceeași ordine ca și în Fuga scrisă de P. Rivilis. Această coincidență tematică demonstrează o studiere profundă a compozitorului Rivilis a materialului muzical specific perioadei baroce, mai cu seamă creația lui J. S. Bach.

Partea mediană a fugii are trei compartimente. Cel dintâi se axează, în mare parte, pe dezvoltarea motivică a celui de-al doilea element, astfel acest compartiment fiind profund cromatizat, având o sonoritate tensionată (Ex. 8).

Exemplul 8.

La baza celui de-al doilea compartiment al părții mediene stă infiltrarea unui element nou, un exemplu tipic interpretat la vioară în Partita nr. 3 prima parte, Partita nr. 2 *Ciaccona* de J. S. Bach și aici vorbim de utilizarea unui asemenea procedeu ca repetarea unei note pe corzi diferite și infiltrarea printre ele a temei propriu-zise. Anume acest element componistic stă la baza compartimentului respectiv, tema fiind evidențiată prin poziția inversă a știmelor (expusă în tonalitatea g-moll) (Ex. 9).

Exemplul 9.

O mare creștere dinamică, dar și de registru aduc la culminația părții mediene sau la al treilea compartiment al ei, care este bazat pe utilizarea primelor două elemente într-o variantă nouă, modificată (alte durate), interpretată cu note duble. Utilizarea pe larg a cromatismelor, creșterea dinamică și de registru, expuse într-un stringendo sesizabil, aduc spre repriză (Ex. 10).

Exemplul 10.

La nuanța de *f* sună tema în două variante la două voci, în registru grav și mediu, vocea de jos readucând varianta inițială din expoziție, iar cea de sus aducând una nouă, tema sunând în augmentare. Sfârșitul *espressivo*, după remarca autorului, readuce imaginea din începutul fugii, care sună calm la nuanța de *piano*, astfel formându-se o simetrie în expunerea acestei părți (Ex. 11).

Exemplul 11.

Deși viola are posibilități limitate în expunerea unei polifonii, totuși compozitorul reușește să construiască o veritabilă lucrare polifonică, prin dezvăluirea tuturor procedeelelor posibile de expunere tematică a unei fugi. Acest rezultat sublim l-am observat din analiza detaliată a Fugii, care demonstrează un înalt nivel al tehnicii polifonice, însușite de compozitor.

Partea a patra *Allegro* încheie Sonata într-o notă de dinamism. Aici solistul își demonstrează capacitățile de virtuozitate, măiestria interpretativă, ceea ce era caracteristic pentru unele lucrări semnate de A. Vivaldi, G. Händel, J. S. Bach etc.

Această parte are o structură bipartită și este

Referințe bibliografice

¹ Axionov, Vladimir. *Reflecții asupra muzicii simfonice a compozitorilor din Republica Moldova la confluența secolelor XX-XXI // Artes*, vol 8. Iași, 2009, p. 95.

constituită dintr-o mișcare rapidă uniformă de șaisprezecimi. Prima secțiune apare în tonalitatea h-moll și sfârșește pe dominantă, iar cea de-a doua, prezentată inițial în fis-moll (dominanta minoră), sfârșește cu H-dur, tonica majoră (Ex. 12).

Exemplul 12.

Tema este formată din două elemente. Primul element e bazat pe un șir de arpegii expuse într-o manieră non-legato, iar cel de-al doilea - pe un element de tip secvență cu alterarea mișcării legato și non-legato. Tema este profund cromatizată, fapt ce creează o instabilitate tonală. Cea de-a doua secțiune se bazează pe materialul tematic din prima, fiind prezentată într-o mișcare inversată. Sfârșitul acestei părți sună major, luminos, tipic stilului componistic al lui J. S. Bach.

Din analiza acestor două părți, putem conchide că Pavel Rivilis a creat două exemple muzicale ce se axează pe dezvăluirea a două particularități diferite ale stilului baroc, primul reprezentând exponentul de bază al lui, adică fuga, iar cel de-al doilea axându-se pe sfera concertantă sau de virtuozitate, prezentând capacitățile interpretative ale solistului.

În concluzii mai evidențiem că în prima perioadă de creație, la etapa când compozitorul încă nu și-a format un stil componistic bine definit, el recurge la utilizarea unor principii componistice bine însușite din școala parcursă la compozitorii naționali - L. Gurov, V. Zagorski N. Leib ș.a. Aici menționăm utilizarea genurilor muzicii baroce: *fuga* și *fugato*, întâlnite în *Sonata pentru violă*, *Simfonia nr. 1* și *Simfonia pentru copii* și a principiilor componistice specifice clasicismului - *Allegro-ul de sonată* de tip haydnian, prezente în *Simfonia nr. 1* și *Simfonia pentru copii*. Prin aceste creații, P.Rivilis dă dovadă de o mare măiestrie în cunoașterea diferitor procedee componistice, ce țin atât de muzica barocă, clasică, cât și de cea contemporană, autorul creând lucrări de mare valoare, incluse în tezaurul muzical național.

Compozitorul Pavel Rivilis, prin erudiție și ingeniozitate, se impune ca un adevărat maestru al tehnicii componistice, afirmându-se ca o personalitate marcantă a culturii naționale, creația sa evidențiindu-se prin diversitatea concepției stilistice, originalitatea formelor și deosebita sonoritate a materialului muzical.

²Столяр, З. *Молдавская советская симфония*. Кишинев, 1967.

Gheorghe Mustea. Portret de creație

În rândul personalităților culturii de expresie muzicală din Republica Moldova a ultimelor decenii numele lui Gheorghe Mustea se înscrie cu caractere aldine. Prezența activă de circa patruzeci de ani în viața muzicală a țării reprezintă o primă mărturie în acest sens. Muzician dotat cu o forță creatoare deosebită – compozitor, dirijor, pedagog, interpret – , mereu avid de creație, domnia sa ne convinge că aria desfășurată a preocupărilor îi pune în evidență certe calități și vocația unui creator de maximă exigență profesională.

Instrumentist-flautist la început de carieră artistică, Gheorghe Mustea anticipează componistica muzicală, începând de la experiența practică. Mai întâi artist în orchestra ansamblului academic de dansuri populare „Joc”, pedagog la Colegiul de muzică „Ștefan Neaga”, licențiat al Institutului de Stat de Arte „Gavriil Musicescu”, clasa de flaut, apoi clasa de compoziție și dirijat simfonic și de operă a aceleiași instituții, director muzical și dirijor al orchestrei ansamblului academic de dansuri populare „Joc”. Fidelitatea pentru timbrurile aerofone s-a manifestat (deloc întâmplător) în primele sale încercări componistice, situându-se în perimetrul literaturii pentru instrumentele de suflat. Ne referim la piesele semnate în stil popular *Hora ca la țară* (1968) pentru clarinet și orchestră de muzică populară, *Doina și hora* (1969) și *Brăul* (1970) pentru nai și orchestră de muzică populară, *Rapsodie* (1971) pentru nai, clarinet și pian.

Etape de debut pe plan componistic este succedată de corala *Țara* (1976), poemul simfonic *Evocare* (1977) și *Cvartetul de coarde* (1978). Imaginile sonore ale poemului simfonic *Evocare* sunt inspirate din istoria zbuciumată a țării, în care evenimentele tragice au alternat cu cele de glorie. Prin mijloacele artistice folosite, discursul muzical al autorului se caracterizează printr-o expresie neofolclorică. A urmat *Concertul nr.1* pentru orchestră (1979), o lucrare simfonică de anvergură. Suportul conceptual al *Concertul nr.1* vine să sprijine de pe poziții filosofice ideea privind destinul lui *homo sapiens* în aria lumii pluriplane și pluricolore. Substanța sonoră a creației respective reprezintă o sinteză a expresiei muzicale tradiționale și a celei de factură modernă, mobilul dramaturgiei fiind construit în format de contraste. Această lucrare îi aduce autorului o primă recunoaștere - conferirea titlului de Laureat al Concursului Unional de Compoziție (1980) și care concomitent a dat startul unor participări la întâlniri internaționale de creație în Ungaria,

Belarus, Rusia, Țările Baltice, Ucraina, dar și a unei cariere de succes pe mai multe planuri.

Aceste și alte realizări artistice au servit drept bază pentru performanțele ulterioare, inclusiv pe alte segmente ale artei sunetelor. Amintim, în acest context, lucrările: corala *Imn Patriei* (1982), *Balada Moldovei* pentru soprano și orchestră simfonică pe versuri de Ion Hadârcă (1984), *Fantezie-capriciu* pentru pian, orchestră de coarde, vioară și tobă mare (1988), *Concertul nr. 2* pentru orchestră (1990). Raportându-ne la ultimele două creații, ne vom permite câteva observații cu caracter general. *Fantezia-capriciu* pentru pian, orchestră de coarde, vioară și tobă mare este o piesă muzicală cu structură arhitectonică monopartită, de dimensiuni reduse (circa șase minute și jumătate), bazată pe un ritm vioi și dinamic, fiind tratată ca piesă care pune în evidență etalarea tehnicii interpretative de virtuozitate, plină de spirit și umor, în care se afirmă elementul sau spiritul de competiție, amintindu-ne prin concepția ei de concertul instrumental din perioada barocului (sec. XVII-XVIII). Dialogul organofon, factura elevată, lirismul tematic, melismatica nespecifică muzicii savante, jocurile timbrale subtile, spectrul armonic dezvoltat determină partea culminantă a lucrării. „Sarea și piperul” *Fanteziei* însă îl reprezintă finalul spectaculos, în care într-o singură persoană se produce compozitorul, dirijorul și interpretul Gheorghe Mustea, prin executarea la toba mare a partidei solistice, care constă din interpretarea unui ritm asimetric eterogen, alcătuit din 5 valori ale creticului și iambului. În cazul de față, amestecul de ritmuri de diferite structuri denotă metabolul ritmic, sugerând ascultătorului vechile ritmuri logaedice, cultivate cu pasiune în poetica greco-latină, de unde ne vin vestitele ritmuri adonice și, mai ales, cele dohmiace.

Conținutul ideatic, dramaturgic și cel arhitectonic al *Concertului nr. 2* pentru orchestră sunt edificate pe planuri sonore contrastante. Estetica imaginilor muzicale și dezvoltarea acestora rezultă din sinteza (melodică, armonică, ritmică, modală, timbrală etc.) universului muzical național, din îmbinarea elementelor de sorginte folclorică cu tradiția clasicismului și, în special, a romantismului, privite prin prisma viziunii etnice asupra lumii și eternității neamului. Tratarea melosului popular nu este una abuzivă, ci mai degrabă ”materie primă” pentru valorificare creatoare. A rezultat, astfel, o lucrare de proporții medii (circa un sfert de oră), în care, alături de tehnici și procedee tradiționale

de creație, își fac loc unele tehnici componistice postavangardiste, precum sonoristica și aleatorica.

Talentul lui Gheorghe Mustea s-a manifestat plenar și în perioada imediat următoare. În creația componistică artistul parcurge un traseu ascendent, în decursul căruia abordează marea majoritate a genurilor și formelor muzicale: muzica simfonică, vocal-simfonică, instrumentală de cameră, vocală de cameră, corală, muzică pentru copii, de estradă, muzica în stil popular, muzica de teatru și film ș.a.

Un salt valoric s-a produs în activitatea și creația lui Gh. Mustea în anul 1987, când a fost lansată opera *Alexandru Lăpușneanu* (libretul de Gh. Dimitriu), lucrare de anvergură, inspirată din material istoric, ca și următoarea operă, semnată recent *Ștefan cel Mare* (2009, libretul de C. Cheianu). Ambele creații se bazează pe suport literar cu subiect național, iar sub aspectul genurilor abordate denotă apartenența la categoria lirico-dramatică și, respectiv, lirico-epică. Privită prin optica acestor două lucrări de anvergură, dimensiunea conceptuală a scriiturii componistice a maestrului relevă atât valorificarea resurselor folclorice, cât și a limbajului muzical mai sofisticat, cu sublimarea stratului sonor ancestral în stil personal, după propria-i sensibilitate artistico-estetică. În ansamblul ei, creația de operă a lui Gheorghe Mustea poate fi circumscrisă pe două mari coordonate stilistice, situându-se între tradiție și inovație. Raportată la parametrii muzicali, latura stilistică vedește bogăție în zonele expresiei melodice, armonice, ale tempoului, nuanțelor, diversității ritmice și metrice.

Privind panoramic traiectoria evolutivă a lui Gheorghe Mustea, este de observat că limbajul sonor al maestrului, cum e și firesc, s-a dezvoltat continuu, însă melodia, care domină partiturile întregii creații, a stat mereu la baza doctrinei sale muzicale. O altă trăsătură ce caracterizează scriitura muzicală a autorului se referă la rolul pe care îl atribuie el culorilor, intensității, contrastelor tematice și liniilor ce conturează imagini sonore concludente, pline de conținuturi sugestive.

Cartea de vizită este completată cu o intensă activitate dirijorală a artistului, mai întâi în fruntea orchestrei ansamblului academic de dansuri populare „Joc”, ulterior la pupitrul orchestrei simfonice a Filarmonicii de stat din Moldova, stagiul de specializare în orchestra simfonică academică de stat a Filarmonicii din Leningrad și, în sfârșit, director artistic și prim-dirijor al Orchestrei Simfonice Naționale a IPNA Compania „Teleradio-Moldova”, cu care a realizat până în prezent peste 600 de înregistrări studio. În fruntea acestui colectiv artistic, Gh. Mustea se impune ca dirijor ce promovează un vast repertoriu simfonic și vocal simfonic, cuprinzând *Simfoniile* de Haydn, Mozart, Beethoven, Berlioz, Brahms, Ceikovski, Zagorschi, Ciobanu, *Concerte de*

preclasici, clasici, romantici și moderni Corelli, Mozart, Stamitz, Weber, Brahms, Konius, Bartók, Hacıaturian, Schedrin, Berinski, Skorik, piese de Vivaldi, Händel, Rossini, Salieri, Schubert, Franck, Chausson, Gounod, Dvořak, Smetana, Verdi, Mascagni, Glinka, Musorgski, Strauss, Delibes, Saint-Saens, Rimski-Korsakov, Debussy, Ravel, Sarasate, Orff, Schöenberg, Rahmaninov, Sviridov, Porumbescu, Enescu, Jora, Dumitrescu, Constantinescu, Brediceanu, Drăgoi, Șt. Neaga, Buzilă, T.Chiriac, Doga, Kițenko, Mamot, Rivilis, Rusu ș.a. Disponând de o gestică amplă, energică, viguroasă, precisă și controlată riguros, lui Gheorghe Mustea îi reușește comunicarea cu orchestra și anume, să pătrundă în conținutul partiturilor, să scoată în relief ineditul lucrării, gama timbrală, exploziile orchestrale.

Dirijorul Gheorghe Mustea preferă lucrările de proporții, cu dese contraste și conflicte dramatice, în care grupurile organofone să-și valorifice integral valențele. Îi reușește în măsură deplină să edifice construcții sonore de amploare (Beethoven – *Simfonia nr. 5*, Brahms – *Simfonia nr. 3*, Ceikovski – *Simfoniile nr. 2-5*), doar nu evită să interpreteze nici lucrările ce conțin blocuri pastelate (Mozart – *Simfonia nr. 40*, Haydn – *Simfonia nr.49*, Jora – *Suita Privești moldovenești*), și nici miniaturile orchestrale. Activând în ultimii 23 de ani în fruntea Orchestrei Simfonice Naționale a IPNA Compania „Teleradio-Moldova”, Gheorghe Mustea a însușit în mod exemplar practica înregistrărilor în studio și, mai ales, a valorificat „expresia sunetului”, lucru despre care ne putem convinge din auditiile celor câteva sute de înregistrări realizate pe parcurs. În mod special trebuie semnalat faptul că a promovat consecvent creația compozitorilor autohtoni. Grație eforturilor domniei sale, au fost puse în valoare partiturile lui Doga, T.Chiriac, Ciobanu, Șt.Neaga, Negruță, Poleacov, Rivilis, Rusu, Zagorschi, inclusiv a tinerilor compozitori din Republica Moldova - V.Ciolac, Cotruță, Doni, Gondiu, Mircos, Palymski ș.a.

Considerat „un adevărat artist” și „cavaler al muzicii” (Maria Bieșu); „*rara avis*” (Vasile Zagorschi), compozitor care a „dat direcție muzicii clasice moderne în Republica Moldova” (Tudor Chiriac); compozitor „care cu dragoste se apleacă asupra izvorului original” (Grigore Vieru); „natură exigentă în căutările sublimului interpretativ și componistic” (Teodor Zgureanu); artist care „aduce o contribuție substanțială la circuitul de valori din arta muzicală, la procesul de propagare a muzicii compozitorilor autohtoni atât din republică, cât și peste hotarele ei” (Vladimir Axionov); înscris „în constelația „dirijorilor muzicieni”, în sensul profunzilor șefi de orchestră de tipul Alfred Alessandrescu, Theodor Rogalski sau Remus Georgescu” (Doru Popovici); creator de imagini sonore „prin excelență, ale plaiului natal, ale

poporului, ale istoriei neamului său” (Alexandru Samoilă); șef de orchestră cu „un profil dirijoral echilibrat, ferm, de o maximă concizie a gesticii ...” (Anca Ioana Andriescu) și multe asemenea, aceste și alte aprecieri denotă o dată în plus că Gheorghe Mustea este, fără îndoială, unul din muzicienii cei mai prolifici din țara noastră, care a dezvoltat arta muzicală din Republica Moldova în mod original.

Muzician de vastă cultură artistică, Gheorghe Mustea transmite cu generozitate experiența profesională discipolilor săi, susținând cursurile de *Compoziție, Dirijat simfonic și de operă, Orchestrație, Lectura partiturilor și Instrument special-Flaut* la Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, printre discipolii săi numărându-se muzicieni afirmați sau pe cale de afirmare: compozitorii Valeria Barbas, Alexei Bojoncă, Vlad Burlea, Ludmila Chise, Ion Coțofan, Corneliu Melnic, dirijorii Marin Balan, Andrei Dmitrovici, Igor Ersac ș.a.

În arta instrumentală s-a impus ca interpret la clasicul flaut, dar posedă mai multe instrumente aerofone (nai, fluiet, ocarină, tilincă) și autofone (drâmbă). A înregistrat mai multe piese de muzică academică și populară la aceste instrumente, care se păstrează în fondul radiodifuziunii, printre ele

numărându-se propriile lucrări, aranjamente și prelucrări: *Pastorală* pentru nai, caval și țambal, *Rapsodie* pentru nai, clarinet și pian, *Niciodată așa dor mult* (piesă în stil doinit) pentru flaut și orchestra de muzică populară, *Brâul, Balada* și *Haiduceasca* pentru nai și orchestra de muzică populară, *Sârba* și *Brâulețul* pentru fluiet și orchestra de muzică populară, *Mărunțica* pentru tilincă, ansamblu de percuție și vioară, *Hostropăț* pentru drâmbă și orchestra de muzică populară, *Cântecul miresei* pentru ocarină și orchestra de muzică populară ș.a.

Gheorghe Mustea – compozitorul, dirijorul, profesorul, interpretul, membru corespondent al Academiei de Științe a Moldovei și, în primul rând, omul din galeria personalităților notorii ale neamului - a împlinit de curând 60 de ani plini de rod, cu care a îmbogățit cultura națională și valorile spiritualității autohtone.

Sub semnele Euterpei și ale Athenei, îi dorim în continuare maestrului ca bagheta să-i fie mereu sceptru, discipolii - consolare, muzele – inspirație, iar experiența de viață acumulată pe parcursul celor șase decenii să-i întărească cugetul, optimismul și speranțele.

Специфика композиторского стиля Георгия Мустя

Георгий Мустя – значительная и яркая фигура, без которой невозможно представить музыкальную культуру Молдовы за последние тридцать лет. Его талант многогранен: композитор, исполнитель, дирижёр, педагог, музыкально-общественный деятель. Формула его жизненного и творческого успеха проста, как всё гениальное: талант, помноженный на каждодневный труд. Именно благодаря им свершилось то стремительное и счастливое восхождение к славе паренька из села Мындрешть, рождённого в обычной многодетной крестьянской семье. В сочинениях Г. Мустя кипит и торжествует неукротимая жизненная энергия, настоящая на животворных соках народной музыки Молдовы. Важно, что к родному фольклору Г. Мустя приобщился не в учебных фольклорных экспедициях, а вырос в его стихии, дышал им с детства и впитывал, как впитывают родную речь. Поэтому ему не надо доказывать свою национальную почвенность цитированием народных мелодий. В каждом звуке любого из его произведений пульсирует живая народная интонация. Национальная стихия – это само естество его музыки, а не приобретённое учением знание.

Другое важное качество его таланта – общительность и демократичность, что позволило писать музыку как в серьёзных академических жанрах, так и в массовых жанрах. В настоящий момент Г. Мустя является автором лучшей национальной оперы *Александр Лэпушняну*, двух интереснейших *Концертов для симфонического оркестра*, множества камерных инструментальных сочинений, вокальных, хоровых, детских. На другом полюсе массовой музыки – сотни песен, обработок фольклорных мелодий, сочинений для народных инструментов и эстрадного оркестра. Остановлюсь более конкретно на фундаментальных стилевых позициях композиторского творчества Г. Мустя.

В первую очередь – это глобальная опора на национальную традицию, в которой молдавский музыкальный фольклор имеет первостепенное значение. Укоренённость в фольклорную почву с самого рождения дала возможность композитору на всех этапах творческо-

го пути – от раннего до зрелого, отмеченного высоким профессионализмом, – общаться с родным фольклором естественно и постоянно. Фольклор для Г. Мустя стал надёжным нравственным оплотом, позитивным духовным ориентиром, не позволяя ему сбиться с пути в трудный переходный период ломки и падения высоких нравственных ценностей. Природная запрограммированность на фольклор счастливо совпала в творчестве Г. Мустя с расцветом неофольклоризма или *новой фольклорной волны* в профессиональной музыке композиторов всех национальных республик бывшего СССР, когда в системе «композитор – фольклор» обнаружилось новые, ранее неизвестные связи. Путь шёл от обживания «верхних» слоёв фольклора – лирико-танцевальных – до всё более глубоких, архаичных, помещённых в контекст современных техник композиторского письма. В Молдове 70-80-х годов тенденция неофольклоризма активно проявилась у многих композиторов – Т. Кирияка, И. Маковея, Г. Няги, В. Ротару, П. Ривилиса, В. Загорского (профессора и учителя Г. Мустя). Подчеркнём, что композиторский голос Г. Мустя не только не затерялся в этом блестящем ряду, но стал одним из ведущих. Его услышали и запомнили не только в Молдове, но и на всесоюзных конкурсах молодых композиторов в Москве, где он дважды становился лауреатом за балладу для сопрано и симфонического оркестра *Război* и *Концерт для оркестра №1*. Оглушительный резонанс в современном оперном мире вызвала опера Г. Мустя *Александр Лэпушняну*, дважды прозвучавшая в Москве, затем в Екатеринбурге и Перми, и вошедшая в тройку лидеров среди представленных опер XX века, наряду с оперой *Катерина Измайлова* Д. Шостаковича.

Музыкальный фольклор определяет не только языковые средства сочинений Г. Мустя, но изначально направляет творческую мысль на уровне идеи, темы произведения. Всё его композиторское творчество от серьёзных академических жанров до массовых посвящено одной большой макротеме. Это беззаветная, страстная любовь к Родине-Молдове и людям Молдовы. Тема эта бесконечно варьируется, достигая

уровня своеобразной музыкальной энциклопедии Молдовы. Перед нами чередой проносятся картины прошлого и настоящего родного края, победы и поражения, радостные и трагические ситуации, образы природы и быта, типы отдельных персонажей со своими характерами. Приведу наугад несколько названий его произведений, относящихся к разным жанрам: *Evocare, Patrie, Balada Moldovei, Patrie veșnică – plai de necuprins, Balada haiducului, Monodie pentru țambal solo, Ecoul codrului, Păstorul și Mioara, Țara, Imn Patriei, Basarabenilor, Hora ca la țară, Ca la Mîndrești; Moldova, pămîntul iubit, Pămîntului să-i cânt, Iarna moldovenească, Noi în grai suntem popor, Fetele-n Moldova, Dorul, Dor de plai* и др.

На уровне языковых средств выразительности связи с молдавским фольклором чрезвычайно разнообразны. Большое количество сочинений написаны „în stil popular”, где фольклорное начало выступает в формах, словно приближенных к реальному бытованию. Таковы, например, *Doina și hora, Brîul pentru nai și orchestră, Hostropăț pentru drîmbă și orchestră, Ecoul codrului pentru ansamblul de vioariști și pian, Suită în stil popular pentru orchestră*, а также множество песен и романсов.

В сочинениях академических жанров, таких, как *poem simfonic Evocare*, кантата *Patrie, Cvartet de coarde, Concerte pentru orchestră nr. 1, 2*, опера *Alexandru Lăpușneanu* велика роль авторского начала в постижении фольклора. Непосредственно к цитированию народных мелодий композитор обращается очень редко. Например, для первого монолога Лэпушняну использована лирическая песня *Eu mă duc, codrul rămîne*. В большинстве же случаев инкрустируются лексемы первичных фольклорных жанров - интонационные, ритмические, тембровые, структурные, - которые Г. Мустя воспроизводит в контексте классических европейских и современных техник композиторского письма. Невозможно перечислить все модели таких синтезов, так как в каждом произведении они свои. Акцент композитор всегда делает на мелодическую интонацию конкретного фольклорного жанра. Например, в *Evocare* последовательно использованы интонации дойны, бочета, сырбы, хайдучаски. В последнем разделе первой части *Концерта для оркестра №1* – бэтута, в центре *Концерта для оркестра №2* – хора маре. В опере *Александру Лэпушняну* источником фольклорных интонаций является изобретательный сплав, синтез

четырёх жанров – дойны, баллады, *cântec de dor* и лэутарского фольклора. Авторская стилизация мелодики первичных фольклорных жанров, как правило, выступает в комплексе с другими фольклорными знаками, присущими данному жанру, - ритмическими, тембровыми, агогическими. Таким образом, противопоставляются целые ритмические системы – *parlando rubato, giusto, aksak*.

Музыка Г. Мустя в академических жанрах полна фольклорными тембровыми аллюзиями. Звучание валторны, например, в тревожных эпизодах ассоциируется с бучумом; английский рожок – с флуером; арфа – с цимбалами. Встречается и прямое введение народных инструментов в состав симфонического оркестра: это кавал, „*tobă ca la nuntă*”.

В основе целостной структуры сочинения акцентируются такие принципы композиции, которые совпадают с фольклорными: поэдность, рапсодичность, сюитность, вариационность.

Важнейшее качество музыки Г. Мустя, которое определяет высокую степень художественной зрелости и независимости, состоит в том, что национальная традиция органически целостно сочетается с классической и современной европейской традицией. По современной терминологии его творчество можно отнести к *большому мелодическому стилю* (термин М. Аоановского), имеющему многовековую европейскую традицию, с которым связаны и вершины творчества композиторов XX века. Георгию Мусте, как неисправимому романтику в душе, особенно близки художественные традиции тех композиторов, для которых национальный дух имеет первостепенное значение и которые тоже ориентированы на романтизм. Это творчество горячо любимого им Дж. Энеску, Бела Бартока, С. Прокофьева, Р. Шедрина.

С традициями классиков роднит Г. Мустю и красочное оркестровое мышление, способность ясно слышать голосоведение и каждого инструмента в отдельности, и группы инструментов и всего оркестра в целом. Для него оркестр – живая ткань самостоятельных по выразительности мелодических линий.

Не являясь в целом адептом авангардного пути в музыке XX века, он, тем не менее, не проходит мимо важнейших композиторских техник современного письма – сонористики, алеаторики, сложных ладогармонических структур. Несмотря на «дозированность» новейших техник композиции, Г. Мустя является

очень современным композитором. Современность его творчества состоит не в умозрительном любовании непривычными звуковыми сочетаниями и структурами, а в ощущении стремительности, динамики и красоты бытия современного человека.

Принципиально важно подчеркнуть тот факт, что композитор Г. Мустя остаётся верен избранному стилевому направлению неофольклоризма и в постсоветский период, тем самым продолжая и утверждая национальную традицию в своём творчестве, которая в развитых европейских странах и в России утратила свою актуальность. Эта ситуация объясняется в музыковедческих работах тем, что в развитых странах Запада давно сложились профессиональные композиторские школы, в связи с чем в них отпала необходимость доказывать и акцентировать свою национальную сущность. В Молдове, в которой профессиональная композиторская школа находится в стадии формирования, складывается совсем другая ситуация. В 1991 году, после обретения Молдовой независимости, национальная идея в композиторском творчестве не только не утратила своей актуальности, но ещё более обострилась, чему было несколько причин. Первая заключается в том, что в современной Молдове традиционный фольклор не сдан в архив, не служит но-

стальгическим воспоминанием, но продолжает играть активную роль в жизни страны. Он существует не только как отстоявшаяся традиция, но и как способ выражения сегодняшнего художественного сознания народа. Другая причина кроется в необыкновенном жанровом богатстве и красоте народной музыки. Третья причина состоит в активизации процесса глобализации, охватившем социо-культурную сферу.

В мировом пространстве процессы глобализации пытаются свести национальное к роли ненужного рудимента, обречённого на медленное умирание. В настоящий момент глобализация приняла форму культурного империализма, поэтому борьба за сохранение национального становится и борьбой за выживание самой культуры. По меткому замечанию итальянского культуролога Антонио Перотти, «ни одна культура не является незванным гостем в истории человечества, и ни один человек не может рассматриваться как культурный самозванец».

Ценность композиторского творчества Г. Мустя, а также всей его дирижёрской деятельности и состоит в том, чтобы способствовать утверждению самобытной национальной традиции Молдовы в мировое музыкальное пространство на правах равного партнёрства. Ему только 60! И он ещё многое может сделать во славу Республики Молдова.

Cântecul de estradă în creația compozitorului Gheorghe Mustea

Fenomenul *cântecului de estradă* în Republica Moldova prezintă un domeniu practic neexplorat și care cere eforturi consolidate ale mai multor cercetători – muzicologi, sociologi, kulturologi, psihologi etc. În muzicologia tradițională, acest gen se tratează drept unul inferior, deși are un auditoriu foarte vast și se difuzează prin intermediul celor mai masive canale de informare. Cercetătorul rus A.Selițki a determinat acest specific prin termenul de „paradox al statutului”. Un alt paradox al cântecului de estradă, după același cercetător, constă în „simplitatea imaginară”. Contrar simplității estetice și stilistice a cântecului de estradă, el „reflectă, cu sensibilitatea unui ac magnetic, modificările ce au avut loc în gusturile și percepțiile mediului în cadrul căruia s-a format”.

Într-adevăr, orice cântec de estradă prezintă o fuziune complexă (sau mai puțin complexă) a diferitor surse și elemente sonore, care se referă nu doar la reperele stilistice și de gen, ci reprezintă și modele mai largi - fie că este vorba de arhetipuri folclorice, pattern-uri muzicale de diferite origini sau de elemente ce aparțin altor culturi (această influență se realizează atât diacronic, cât și sincron). După cum evidențiază autorul citat anterior, „în studierea mecanismelor de sinteză stilistică și de gen, (...) genurile muzicii distractive reprezintă un obiect tot atât de indispensabil, precum musca *Drosophila* pentru genetică”.

Referindu-ne la aspectele stilistice și de gen ale cântecelor de estradă semnate de Gh. Mustea, putem descoperi mai multe „sfere de influență”, iar o analiză a fiecăreia dintre ele ne oferă o înțelegere mai profundă, sub raportul categoriilor „tipic - individual”, „străin – propriu”, în creația compozitorică a lui Gh. Mustea. În cele ce urmează vom schița, foarte succint, doar unele dintre ele.

Se știe că Gheorghe Mustea este un fin cunoscător al tradiției populare autohtone, un instrumentalist polivalent inedit. Cu toate acestea, paradoxul cântecelor de estradă semnate de compozitor constă în faptul că influențele folclorice nu se află în prim-plan - ele apar ca fiind îmbinate firesc cu alte surse sonore. Drept argument invocăm *Moara*, care la concertul jubiliar al compozitorului, pe 8

mai 2011, a fost interpretat de formația „Acord”. Acompaniamentul lucrării se bazează pe imitarea facturii specifice tarafului, desenelor ritmice caracteristice țambalului, iar metrul și ritmul uniform sugerează tropăitul calului.

Analizând structura textului poetic, putem descoperi că în versurile impare se dezvoltă subiectul convențional al piesei, în timp ce în versurile pare se repetă refrenul „*Hei, hei, mândră, măi*”, fapt ce confirmă asimilarea unor principii ale cântecului popular (de exemplu, ale cântecului de glumă). Un anumit paralelism al planului poetic și al celui sonor, tipic pentru cântecul de estradă, se realizează și prin procedeul de susținere, prin material muzical identic, a unor fraze repetitive. Astfel, structura compozițională a cântecului se bazează pe principii logice generale - alternarea caracterului variabil sau invariabil în cadrul discursului muzical-poetic, cât și pe echilibrul aspectelor stabile și mobile. Prezența acestor legități confirmă faptul că Gh. Mustea operează cu principii compoziționale de bază destul de simple, care, deși fiind de sorginte folclorică, se încadrează cu ușurință în structura cântecului de estradă.

Printre alte exemple în care atestăm influențe folclorice numim cântecul *Lăsați apa de izvor*, a cărui introducere instrumentală tratează unele modele melodice tipice pentru partida viorii din taraf, care interpretează o linie melodică ce sugerează o melopee lirică, apropiată genului de horă a fetelor (fapt confirmat și prin mișcarea descendentă în triolete, bogat ornamentată).

Cântecul *O melodie de noroc* relevă un minunat simț ritmic al compozitorului, organizat în pulsații elastice, care poate fi caracterizat printr-o definiție pur jazistică - *drive*. Această calitate, în opinia noastră, este strâns legată de specificul interpretării dansurilor populare, unde precizia pulsației metrice, lipsa *ritenuto* și *accelerando* constituie o calitate esențială. Într-o anumită măsură, acest specific metro-ritmic pare foarte apropiat așa-zisului *steady tempo* în muzica jazz. Deseori, acest specific este subliniat și prin utilizarea formulilor melodico-ritmice scurte. Ca elemente rudimentare, ele totuși sunt foarte eficiente în actualizarea atenției ascultătorului.

tătorului, fiind utilizate și în practica interpretativă folclorică, mai ales, la hotarele secțiunilor forme muzicale. În acest cântec, procedeul menționat anterior se realizează ca o triplă repetare a acordului format din pătrimi, în zona cadenței. Între paranteze, menționăm că acest procedeu îndeplinește o funcție similară cu cea pe care în *mainstream*-ul jazistic o îndeplinește așa-zisul procedeu *break*.

La un alt pol al influențelor stilistice în cântecul de estradă semnat de Gheorghe Mustea se află cântecele ce asimilează semnele tradiției muzicale europene. Astfel, în piesa *Adagio*, pe versuri de Ludmila Sobițești, observăm mai multe trăsături ale muzicii clasice și, mai ales, din perioada barocului. Este vorba de sonoritatea caldă a instrumentelor cu coarde, o cantilenă melodică în acompaniamentul orchestral, accentul pus pe culoarea incertă a subdominantei care adaugă o nuanță semantică aparte, folosirea intonațiilor *lamento* în partida vocală. Stilul vocal al acestui cântec se deosebește prin caracterul de arioso, în baza textului construit pe „sintagme”. Termenul aparține lui L. Șerba și desemnează „un segment minim de vorbire - complet și independent - care exprimăo definiție, chiar un concept complicat”.

Caracterul dezvoltat al texturii muzicale în *Adagio* se manifestă prin utilizarea unor imitații, pe sunete vocale lungi (un procedeu destul de tipic pentru muzica pop din Moldova) sau utilizarea unei linii contrastante, cu funcție de contrapunct, la melodia de bază. Spre deosebire de cântecele cu influențe folclorice mai pronunțate (*Cântec de noroc*), aici, pe plan armonic, observăm mai multe procedee avansate, cum ar fi cadențe întrerupte, inflexiuni și alte procedee împrumutate din gândirea armonică a muzicii preclasice și clasice, iar postludiul este realizat ca o vocaliză.

Un alt exemplu de acest gen prezintă cântecul *Dalbe flori de măr*, al cărui acompaniament orchestral se construiește din acorduri arpegiate, structuri verticale în poziție largă, culori pure în orchestră, cântare la două voci, cu amprenta folclorică caracteristică genului de colind. Aici se contopesc în mod organic elementele stilistice ale muzicii baroce și cele folclorice. Este important de menționat că în acest cântec autorul creează un limbaj muzical ce se delimitează de elementul corporal, se îndepărtează de standardele percepției muzicii distractive, de dans, prezentând o muzică de audiere și oferind un tip de percepție muzicală mai apropiat de muzica academică.

În limbajul armonic al piesei *Iubirea noastră, florile*, pe versuri de Nicolae Rusu, atestăm o succesiune armonică incipientă - t t2 VI etc., - care

se îmbină cu o mișcare descendentă în linia basului, caracteristică pentru genul baroc *passacaglia*. Cunoașterea perfectă a orchestrei simfonice, fără îndoială, influențează și opusurile compozitorului scrise în genul cântecului de estradă. Astfel, în piesa *E trist poetu'n fața mării*, pe versuri de Petru Cărare, atenția ascultătorului este atrasă de o introducere orchestrală, în care se utilizează *tremolo* instrumentelor cu corzi, urmat de seriile *solo* în partidele instrumentelor de suflat. Astfel, soloul cornului, bazat pe o melodie quasi-folclorică, ce produce un efect spațial tipic pentru tratarea acestui instrument în muzica clasică, se îmbină cu solo-urile oboaielor și clarinetelor, expuse în terțe paralele, care contribuie la sonoritatea pastorală a acestei secțiuni, provocând mai multe aluzii la muzica orchestrală din epoca clasicismului. Așadar, bogata experiență a lui Gheorghe Mustea ca dirijor simfonic și autor al unor creații ample - simfonice și de operă, penetrează și materia muzicală a cântecelor de estradă semnate de el.

Referindu-ne la stilul melodic al cântecului deja menționat, subliniem faptul că comoditatea interpretării vocale, o anumită „inerție intonațională”, în sensul bun al acestui cuvânt, folosirea unor reguli de bază ale compoziției și percepției muzicale, prezintă unul dintre constantele importante ale stilului componistic al lui Gh. Mustea în cadrul genului respectiv. Aici nu sunt utilizate salturile mari, dimpotrivă, mișcarea melodică se construiește preponderent treptat, iar printre procedeele de dezvoltare se folosesc secvențe melodice. Se observă și predominanța mișcării melodice descendente (*catabasis*), care, fiind una dintre cele mai răspândite figuri retorice din epoca barocă, este și acum considerată cea mai naturală intonație vocală - firească, ușoară pentru interpretare, lipsită de tensiune. Menționăm între paranteze, că o altă figură retorică, și anume *exclamatio*, poate fi găsită cu ușurință în frazele refrenului cântecului *O melodie de noroc*: anume pe cuvântul „*noroc*”, construit, de obicei, pe intonație de sextă ascendentă.

Un alt strat important al simbolurilor sonore din creația lui Gheorghe Mustea este asociat cu câteva decenii de existență a muzicii ușoare autohtone în contextul cântecului sovietic și, mai larg, al „culturii muzicale de masă” în perioada respectivă. Simbolurile de acest gen au avut o răspândire în masele largi ale populației, ele și-au lăsat amprenta în mentalitatea oamenilor și pot fi descifrate chiar și astăzi. Spre exemplu, interludiile instrumentale ale cântecului *E trist poetu'n fața mării* sunt construite pe solo-urile trompetei, cu timbrul ei curat, briant, parcă „proaspăt spălat”, strălucind în soare.

Această sonoritate a trompetei devenise „o marcă de identificare” în muzica cinematografică din URSS în anii '60 - începutul anilor 1970 și însemna renașterea spirituală a societății, în anii 1960, simbolizând chipurile pozitive ale eroilor tineri, care au apărut în cinematografia sovietică, în comparație cu idolii mai în vârstă ai epocii staliniste. Așadar, acest element timbral a introdus o semnificație de libertate, un chip juvenil, îmbogățind astfel paleta semantică a acestui cântec. Amintim aici că, în muzica ușoară, aspectul timbral are un rol foarte important în calitate de identificator al stilului, al epocii, al mesajului estetic și stilistic concret.

La baza oricărui cântec de estradă se află idiomele care s-au format în muzica ușoară pe parcursul secolului XX. Această afirmație se referă și la stilistica muzicii de jazz. În creația lui Gh. Mustea putem găsi mai multe exemple care confirmă asimilarea limbajului jazistic în cadrul conceptului componistic individual. Printre ele, menționăm interludiul instrumental al cântecului *Supărare*, în care compozitorul utilizează cu virtuozitate diferite procedee de origine jazistică, inclusiv elementele improvizației și procedeul de *half time*, care, după cum se știe din teoria jazz-ului, nu înseamnă schimbarea tempoului, ci, așa cum evidențiază cercetătorul Mark Griedly din SUA, este legat de dubla reducere a activității muzicale, ce creează un efect al scăderii energiei, al frânării. Înregistrarea cântecului *În grădina ta*, pe versurile Ludmilei Sobiețchi, care s-a păstrat pe vinil în interpretarea Angelei Bucico și a formației „Contemporanul”, demonstrează foarte elocvent măiestria compozitorului în îmbinarea unisonurilor chitării solistice și a vocii în cadrul interludiului, precum și a elementelor improvizației vocale.

În piesa *Povestea*, pe versuri de G. Bacovia, interpretată la concertul aniversar de talentatul artist Cătălin Josan, predomină un stil vocal orientat spre sinteza dintre arioso și recitativ, melodia cântecului fiind construită pe fraze rotunjite. Influența muzicii pop se manifestă prin utilizarea stilului interpretativ *crooning*, care se evidențiază și în micro-improvizațiile interpretului, mai ales în partea concludivă a piesei, redându-i o sonoritate actuală. Astfel, se confirmă natura dublă a șlagărului care, bazându-se pe unitatea elementelor stabile

și mobile, permite mai multe tratări, interpretări, remake-uri. Acest exemplu confirmă încă o dată că șlagărele semnate de Gh. Mustea corespund unor principii de bază ale genului, grație cărora ele cu ușurință pot fi adaptate unor condiții stilistice noi, inovații de ordin timbral sau metro-ritmic, păstrându-se, totodată, „codul lor genetic”.

Drept exemplu al influenței muzicii rock asupra stilului individual al lui Gheorghe Mustea menționăm *Fetele din Moldova*, cântec care se bazează pe conceptul metro-ritmic împrumutat din *big beat* din anii 1970, cu accentuarea celor 8 optimi din cadrul măsurii 4/4, tipic caracteristic și pentru stilul interpretativ al ansamblurilor vocal-instrumentale din anii '70, o sonoritate specifică chitărei amplificate, folosirea procedeului *distortion*, utilizarea *riff*-urilor de *rock* și alte procedee. Merită să fie menționată dezvoltarea factuală a piesei, introducerea noilor formule facturale, măiestria compozitorului în orchestrarea acestei piese.

Generalizăm cele expuse anterior. Cântecurile de estradă semnate de Gh. Mustea se deosebesc printr-un stil sintetic, în cadrul cărora principiile stabile ale genului interacționează cu inovațiile timpului, reflectând, pe de o parte, spiritul vremii în care au fost create, iar, pe de alta, cultura muzicală din epoca respectivă. Aceste piese sunt pline de simboluri muzicale, de sensuri și idei reprezentative pentru epoca respectivă, de arhetipuri folclorice, prin aceasta având o mare importanță pentru istoria muzicii naționale.

Cântecurile de estradă sunt un exemplu elocvent al sintezei stilistice și de gen. La nivelul stilului, aici interacționează trei sfere de bază, reprezentate prin mai multe elemente stilistice. Este vorba de tradiția clasică (baroc, clasicism, romantism) și muzica pop (jazz, rock, big beat din anii 1970,) îmbinate cu aspecte specifice muzicii de estradă națională din anii 1970-1980. Chiar și o analiză succintă ne permite să conturăm mai multe influențe de gen, cum sunt cele ale cântecului de estradă, ale romanței, ariei de operă, ale genurilor cântecului folcloric (cântecul de glumă, colindul). Și, în sfârșit, cântecurile semnate de Gheorghe Mustea demonstrează un echilibru iscusit la granița dintre cunoscut, obișnuit și stilul componistic individualizat.

Muzica lui Gheorghe Mustea și filmul de animație autohton

Teoreticianul maghiar Béla Balázs menționa: „Muzica din start a fost legată mai organic cu cinematografia decât cu teatrul. Ea se include structural în fiecare cadru ca lumina și umbra. Muzica a fost nu numai un element indispensabil al filmului mut, ea este inevitabilă și filmului sonor”²¹.

Odată cu apariția filmului sonor, muzicii i s-a acordat o atenție deosebită, fapt ce demonstrează nu doar lucrările teoreticienilor Béla Balázs, Siegfried Kracauer, dar și cele ale practicienilor Serghei Eisenstein, Vsevolod Pudovkin ș.a., care analizează locul și rolul, inclusiv și funcțiile muzicii în film, posibilitățile estetice de corelație dintre imagine și motivul muzical.

Or, istoria muzicii de film începe odată cu istoria filmului de animație. Realizând o retrospectivă în istoria cinematografului mondial, vom descoperi cu surprindere că această fructuoasă colaborare a muzicii cu filmul sau acest mariaj inevitabil al filmului cu muzica a început anume cu filmul de animație. Încă la 28 octombrie 1892 premiera *Pantomimelor luminoase (Pantomimes Lumineuses)*, dintre cele trei subiecte incluse: *Un bon boc – Cana de bere, Clown et ses chiens – Clovnul și câinele și Pauvre Pierrot – Sărmanul Pierrot*, doar ultimul s-a păstrat până în zilele noastre) ale lui Emile Reynaud, prezentate la Musée Grévin în Paris, erau însoțite de melodii inedite, anume compuse și interpretate la pian de un autor pe atunci la modă, Gaston Paulin. Iar *Serenada lui Pierrot* este considerată „prima muzică din lume scrisă special pentru film” și interpretată de un actor ascuns după ecran.

Muzica în filmul de animație constituie dimensiunea a treia, alături de baza literară și imagine și ocupa un loc aparte: ea dă viață și sens filmului, fiind numită de Jacques Chasney „bătaia de inimă a filmului. Căci, *niciunde coerenta audiovizuală nu are o atât de justificată rațiune de a fi ca în filmele de animație*”²². În coloana sonoră a filmului totuși muzicii îi revine întâietatea, ea având un rol semnificativ alături de alte elemente, cum ar fi zgomotele și vocea/textul. Muzica este cea care, în mod organic, este mai aproape de acest gen. Iar funcțiile muzicii în filmul de animație sunt la fel de variate. După cum susțin muzicologii/muzici-

enii, există trei tipuri de muzică de film. Unul în care muzica însoțește fiecare gest cinematografic; al doilea – muzica nu ilustrează imaginea, ci constituie o reflecție a compozitorului asupra ei, mai exprimă o stare...; al treilea, în care muzica reprezintă un comentariu al acțiunii³. Si toate aceste variante pot fi demonstrate prin muzica compozitorului Gheorghe Mustea, scrisă pentru filmele de animație.

Pentru Gheorghe Mustea această inedită experiență în domeniul filmului de animație ocupă o filă aparte în creația componistică. Muzica scrisă pentru cele câteva filme de animație (în perioada anilor 1983-1990) s-a evidențiat printr-o paletă sonoră bogată. Cea mai fructuoasă colaborare compozitorul a avut-o cu regizorul-animator Constantin Bălan, care l-a inițiat în lumea filmului de animație, oferindu-i o frumoasă posibilitate de a-și lărgi aria de activitate, dar și de valorificare a unor noi dimensiuni muzicale. Contribuția compozitorului a dus la realizarea unor filme cu expresivitate audiovizuală deosebită, cum ar fi *Noaptea de Revelion* și *Ramură de arțar*.

De menționat că, „muzica pentru filmul de animație are niște rigori în plus față de aceea a filmului cu actori, că libertatea de expresie a compozitorului este îngăduită mult mai ferm de o seamă de elemente...”²⁴. Or, tema muzicală trebuie dezvoltată pe segmente foarte scurte de timp.

Compozitorul Gheorghe Mustea și la acest capitol s-a manifestat deosebit de serios, cu responsabilitate față de fiecare partitură scrisă pentru film. Atitudinea sa conștiincioasă față de opera destinată copiilor o demonstrează elocvent muzica la povestea muzicală *Moara* (1990), în regia Elenei Ilias, scenariul Iulian Filip, cât și pentru filmele de animație.

Prima întâlnire cu lumea filmului de animație a fost *Noaptea de Revelion*. Regizorul Constantin Bălan, care își aduna echipa de lucru (de obicei C. Bălan miza integral pe cadrele naționale), îl invită pe Gheorghe Mustea să scrie muzică pentru următorul său film din serialul despre Guguță. În comparație cu filmele precedente, acesta nu se axează pe poznele lui Guguță, ci își propune să scoată în prim-plan frumoasele datini ale poporului, caută să

readucă farmecul și miticul tradițiilor autentice. Iar subiectul simplu – așteptarea urătorilor, în seara de revelion, de către fiica pădurarului, Doinița – este ridicat la nivel poetic. Animatorii apelează la frumoasele obiceiuri de An Nou de a adresa urări de ani mulți și sănătate printr-un ritual specific spațiului nostru românesc. Evident că un rol semnificativ îl are muzica, care depășește cadrul unei funcții simple de comentare a imaginilor filmice și alternează cu cântece și colinde, în interpretarea ansamblului de copii „Vocile primăverii”, conducător artistic Ștefan Andronic, solo Marcela Andronic.

Pelicula *Noaptea de Revelion* este primul film de animație realizat în limba română în spațiul nostru. Lansat pe marele ecran în 1983, când pretutindeni se simte o vădită înstrăinare de tradițiile naționale, repercusiune a politicii de dezrădăcinare a datinilor autohtone, considerate ca ceva depășit, perimat, promovându-se sărbători și tradiții de tip nou, sovietic, filmul, deși, cu mari dificultăți, trece cenzura ideologică. Micul poem cinematografic *Noaptea de revelion* cunoaște o popularitate deosebită în întreg spațiu ex-sovietic și aceasta, în mare parte, grație muzicii care a reușit să redea coloritul național.

Profesionalismul său Gheorghe Mustea l-a demonstrat pe tot parcursul colaborării la film: de la studierea minuțioasă a scenariului regizoral și a explicațiilor muzicale până la imprimarea muzicii și montarea integrală a coloanei sonore. De asemenea, participă în mod activ la imprimarea muzicii cu o orchestra simfonică de la Moscova. Nemulțumit de tempoul și stilul interpretării, maestrul ocupă locul la pupitrul dirijoral și impune modul său de intonare/ executare. Și mai mare a fost uimirea muzicanților, când compozitorul a scos naiul, apoi ocarina și, cu virtuozitate, a interpretat partiturile solo la aceste instrumente naționale.

Astfel, muzica a dat naștere unui basm fantastic. Basmul alb din *Noaptea de revelion*, când are loc schimbarea anilor, când se produce purificarea întregii naturi prin albul zăpezii, prin bătrânii copaci ce se includ la nivel de bas în corul fulgilor de nea, care învăluie întreaga atmosferă de iarnă, emoționând spectatorul. Iar riturile strămoșești, păstrate în sufletul oamenilor care trăiesc în sânul naturii, îl alimentează. La Plugușorul lui Guguță, ritual devenit *sui generis* pentru zona mioritică, participă întreaga natură. Filmul numai prin vitalitatea muzicii înscrie un poetism deosebit, izvorât din dragostea realizatorilor pentru datinile neamului nostru, păstrate cu sfințenie și transmise din generație în generație.

Datorită capacității și talentului creator manifestat în exactitatea redării temei, prima experiență a lui Gheorghe Mustea în domeniul filmului de animație s-a produs cu brio. A scrie muzică pentru filmul de animație presupune pe lângă talent de muzician și o fantezie debordantă, o sensibilitate și intuiție a tempoului și ritmului, a tonalității și culorii, a dispoziției specifice viitorului film, expus în scenariul regizoral și în explicațiile muzicale. Procesul ideal de creare a filmului de animație presupune anume scrierea muzicii care va anticipa montarea filmului și nu invers, când muzica este atașată imaginilor. Iar Gheorghe Mustea este compozitorul care concepe procesul de creație din perspectiva unui profesionalism al domeniului.

După *Noaptea de revelion*, Constantin Bălan realizează, în colaborare cu scriitorul Spiridon Vangheli și compozitorul Gheorghe Mustea, filmul *Măturătorii veseli* (1984), în care la fel sunt scoase în evidență coloritul național prin natură, sat, case, ornamentație și, nu în ultimul rând, prin muzică. Și aici muzica, urmând specificul conceptual al filmului, are la bază melosul popular. Deși în acest caz muzica este mai mult o componentă ce completează imaginile filmice, compozitorul găsește acel moment în care să-și dezvăluie creativitatea și ingeniozitatea, realizând un fragment deosebit de impresionant. Și în *Măturătorii veseli*, ca și în *Noaptea de Revelion*, natura este poetizată prin muzică, cu o transfigurare artistică irepetabilă a schimbului de anotimpuri. Plasticitatea prin care este transfigurată trecerea lentă de la copacul plin de rod, de la fructele care treptat se coc la copacul care își scutură frunzele și apoi îl acoperă zăpada, este susținută de muzica lui Gheorghe Mustea. Anume în această secvență are loc o răsturnare radicală a funcției muzicii: de la însoțirea imaginii la exprimarea unor stări determinate de scurgerea timpului, de alternarea anotimpurilor, muzica ia locul prim, iar imaginile vin ca o completare a coloanei sonore. Chiar din primele cadre ale filmului apare Guguță cântând, fetițele în ritmul cântecului zugrăvesc motive tradiționale moldovenești pe porți, la fântâni etc. Și în finalul peliculei răsună cântecul copiilor care pleacă în excursie pe drumul măturat de ei.

Următoarea pelicula la care colaborează Gheorghe Mustea este *Ramură de arțar* (1985) - un poem lirico-filozofic despre viață, filmul de referință atât al regizorului C. Bălan, cât și al compozitorului Gh. Mustea. Muzicianul a surprins conceptul poetico-filozofic al filmului, frumoasa parabolă despre viața omului, transpusă alegoric prin istoria a două frunze de arțar. Densitatea ima-

ginii și a conceptului poetico-filozofic în *Ramura de arțar* impune o muzică cu o complexitate aparte, care ține spectatorul într-o stare tensionată, dar și melancolică. Muzica și imaginea animată alcătuiesc o unitate armonioasă.

Aici muzica depășește funcționalitatea de a fi fond sonor și ia locul în structura dramatică a filmului, exprimând diverse stări de spirit, dar și atitudinea compozitorului față de realitate. Anume în filmul *Ramura de arțar* devine evident că Gheorghe Mustea simte universul sonor al filmului în toate subtilele lui nuanțe, în polifonia lui. Astfel, deținând o sensibilitate înăscută la efectele sonore din natură, compozitorul a reușit să exprime / interpreteze zgomotele, să sugereze diferite sunete ale ambianței, să imită prin muzică natura (viscolul, vântul, furtuna, ploaia, zborul și căderea frunzelor etc.). Or, sunetele au atâtea nuanțe ca și culorile. Și numai un compozitor virtuos e capabil să surprindă în muzică jocul mirific al nuanțelor sonore.

...Se apropie toamna, un tablou extraordinar al naturii autohtone, la zugrăvirea căruia lucrează cu minuțiozitate, alături de regizor și pictorul scenograf Galina Robu. Prin mijloacele unei tehnici combinate – cea a cartoanelor decupate cu cea a desenului animat – realizatorii reușesc să surprindă natura în cele mai fascinante peisaje ale toamnei, iernii și primăverii. Frumusețea naturii ce trece prin anotimpuri sau timpul trece prin natură, lăsându-și amprentele sale în sufletul spectatorului, care este surprins de scurgerea clipelor în ritmurile crescendo ale muzicii lui Gheorghe Mustea.

De fapt, nu este vorba atât de toamnă ca anotimp în sine, ci e o referință la toamna vieții omului. Ajuns la o anumită vârstă, cu experiență de viață acumulată, omul își găsește expresie poetică în peisajul trist al toamnei, în jocul luminilor și umbrelor, al petelor de culoare care redau sentimentul de nostalgie în preajma serii, și chiar a nopții. Filmul, fiind conceput într-o tonalitate minoră, presupune, respectiv, o muzică melancolică, sentimentală, dar totodată înălțătoare, care ar reda concomitent și starea sufletească a omului, și starea naturii: îngălbenirea ușoară a frunzelor, adierea vântului, freacățul frunzelor, care din ce în ce tot mai mult se întetește, atingând apogeul într-un vânt puternic, nouri negri ce străbat cerul, păsările agitate, care roiesc deasupra pământului. Și mai mult sensibilizează acest tablou autumnal includerea partiturii viurilor, ce surprinde spectatorul prin variații muzicale, desfășurându-se în paralel cu imaginea naturii și imprimându-i noi semnificații.

În tabloul schimbărilor de anotimpuri se profilează soarta a două frunze, preocupate să nu ac-

cepte destinul consoartelor lor, care, resemnate, se desprind de ramuri și se aștern covor pe pământ. Chipul celor două frunze personificate trăiesc stări și reacții umane, dialogul, la fel ca și intențiile lor, sunt transfigurate artistic prin muzică. Privirile celor două frunze sunt atrase de stolul de cocori care își îndreaptă zborul spre țările calde. Frunzele sunt tentate de a le urma exemplul. La zborul ademenitor al păsărilor, una din frunze nu rezistă și, într-un elan, susținută pe aripile vântului ce o înălța tot mai sus, aderă la stolul de păsări. Dar zborul ei nu va dura mult. Bucuria frunzei că a reușit să-și ia zborul este doar o iluzie, de fapt, frunza este dusă de vânt, și va fi la înălțime atâta timp cât curenții de aer vor mai brăzda văzduhul. Soarta este predestinată și frunza cade la pământ. Întreg filmul transmite o notă minoră, receptorul fiind cuprins de o melancolie lăuntrică, de tristețe existențială.

A doua frunză, izbutind să-și înfrunte ispitele, își alege o altă soartă, tinde cu orice preț să supraviețuiască acestui anotimp năprasnic, rece și străin. Ea îmbrățișează ramura – mamă, care a crescut-o și i-a dat viață, iar acum neapărat îi va ajuta să reziste iernii – morții...

Schimbul ritmului, al tonalității muzicale și solo la nai prevestește apariția primăverii – anotimpul revenirii la viață, al reinnoirii, prin tabloul de un verde crud al naturii, trezite din somnul adânc. Frunza de arțar, rămasă pe ram, își îndreaptă fața spre soare. În jur răsare o nouă viață, noi frunze îmbracă copacii, un strat fraged de iarbă acoperă pământul, păsările au revenit din țările îndepărtate..., totul în jur respiră cu aer proaspăt, plin de energie, de viață. Pentru frunza de arțar este deosebit de important să trăiască această clipă de revelație în sânul naturii deșteptate, să mai simtă încă o dată mângâierea caldă a razelor de soare, ca apoi un vânt ușor de primăvară s-o ia și s-o ridice în sus, unde se va transforma în mici fărâme multicolore..., inevitabilul sfârșit al oricărei existențe.

Astfel se profilează în film filozofia tristă a vieții, redată prin soarta celor două frunze de arțar: orice moarte dă naștere la viață și fiecare viață își încheie ciclul său cu moartea. Două forme de existență, care mereu trec una în alta și numai una prin alta par să coexiste, ducând viața mai departe...

La acest film s-a lucrat foarte mult. Regizorul C. Bălan, alături de compozitorul Gh. Mustea s-au concentrat la fiecare cadru, la fiecare plan și secvență, pentru a atinge perfecțiunea dorită. Zeci de variante au fost probate pentru a se opri la unica variantă, adecvată imaginilor și conceptului filmic

În anul 1986, pe marele ecran apare desenul animat *Povestea de la etajul 10* – ultimul film al lui C.

Bălan, la care a colaborat compozitorul Gheorghe Mustea. Și în acest film muzica are un rol determinativ, fiind nu numai o ilustrare a imaginii, ci și un substitut emoțional al narațiunii. Deși filmul este lipsit de orice text, comentarii și dialoguri, funcția lor este pusă pe seama muzicii, care stabilește un dialog între personajele filmului, un comentator *din off* a reacțiilor și acțiunilor eroilor.

Filmul relatează povestea unui copil din mediul urban. Înconjurat numai de jucării și tehnică automatizată, el s-a distanțat de natură. Mesajul social al poveștii, raportat la problemele majore ale timpului, este susținut respectiv de o muzică specifică acestui anturaj, cel al secolului XX – al unui secol marcat de dezvoltarea tehnicii, de industrializare, mecanizare, de creșterea vertiginosă a orașelor în care tot mai mult se neglijează natura, formându-se un decalaj vizibil și catastrofal între om și lumea înconjurătoare. Astfel, pentru copilul crescut într-un asemenea mediu, unde chiar și tablourile din cameră redau imaginea avioanelor, rachetelor, roboților, nemaivorbind de jucăriile sale automatizate, chiar și păsările care mai ciripesc la fereastra deschisă sunt o povară insuportabilă în lumea tehnocrată. În această atmosferă copilul se aseamănă unui robot, programat de la oră la oră, încadrat mecanic în ritmul și mișcarea tot atât de mecanică a maselor, încât în acest ritm sacadat nu mai observă nici unicul copac din stradă, de care se ciocnește.

Dar, o dată se întâmplă ceva imprevizibil: ascensorul s-a defectat și lucrează numai butonul de la etajul 10. Dificultatea care a întrerupt ritmul programat al băiatului va schimba definitiv și viziunea lui asupra vieții. Tema muzicală se schimbă și ea, anunțând un alt anturaj și o altă lume ce se deschide băiatului la etajul zece: un paradis terestru, un colțisor de natură, cromatica căruia, de un verde proaspăt al copacilor, ierbii, florilor, contrastează cu albul cenușiu al clădirilor. Un colțisor plin de flori, animale, păsări. O natură de care orașul este privat. Băiatul descoperă o lume de poveste. Iar lumea aceasta nouă este pornită la început ostil, dușmănos față de el, copilul civilizației umane.

Pactul de pace încheiat aici, în paradisul de la etajul 10, unde băiatul își depune armele (praștia pe care pisoiful o rupe și mașina, spaima păsărilor) în fața lumii animalelor, se va produce o modificare radicală în concepțiile sale de viață. Se va produce o apropiere de lumea înconjurătoare, de natura-mamă. Primul semn de comunicare cu natura este tabloul de pe perete cu pisicul care-i zâmbește băiatului și îl invită din nou în acea lume fantastică, în sânul naturii. Dar povestea i-a sfârșit. De la etajul zece al clădirii poți doar să admiri pa-

norama orașului: numai blocuri înalte de piatră de jur împrejur. Și numai un singur copac, ca o oază, ca o insulă verde a supraviețuit acestei urbanizări intense. Spre această oază eroul nostru aleargă cu inima deschisă, cu o speranță de a reveni în sânul naturii...

În acea frumoasă perioadă de renaștere națională Gheorghe Mustea a mai colaborat cu Liubovi Apraksina, care s-a afirmat în animația autohtonă cu filmul muzical. Regizoarea a adus în filmul național muzica celor mai diverși compozitori precum Eugen Doga, Ghenadie Giobanu, Vladimir Loghinov și alții. Filmele ei aduc o diversificare a orientărilor muzicale, apelând deopotrivă atât la melosul popular, cât și la formele jazz-ului, și la cele de pop-muzică. L. Apraksina, fiind dotată cu un simț deosebit al ritmului muzical, deosebit de perseverentă în ceea ce ține de dimensiunea sonora a filmului, n-a putut fi indiferentă față de talentul compozitorului Gheorghe Mustea, făcându-i invitație de colaborare la filmul *Frânghia* (1990, după poemul *Frânghia la cer* de Nicolae Esinencu, scenografie Emil Cojocaru).

În pelicula *Frânghia* este conturată soarta omului romantic, a visătorului cu suflet de artist, pentru care se cerea și o muzică respectivă, ce ar întruni mai multe funcții. De menționat că aici coloana sonoră este alcătuită exclusiv din muzică care, pe lângă funcțiile de exprimare a stării de spirit a eroului, mai este și dialog între personaje, asociere etc., și redă diverse sunete.

Filmul începe de undeva de sus, din cosmos și coboară pe pământ: din universul cosmic la universul spiritual al eroului, un creator distanțat de problemele cotidiene și devenit ostatic al visurilor sale. Spiritul său romantic se evidențiază, în special, în modul lui de viață. El se mulțumește cu puținul necesar: o căsuță, în ea un pat, o masă, pe care au mai rămas câteva bucățele de cașcaval. Eroul nu-și face griji pentru starea sa materială, ci cântă la fluiet, visând cu ochii deschiși la frumoasa domniță alături de care se imaginează planând, la fel ca cei doi îndrăgostiți din tablourile lui Mark Chagal. Și fluietul, sunetul căruia este considerat „muzica cerească” ori „vocea îngerilor”, și tablourile lui Mark Chagal ilustrează elocvent universul bogat spiritual al personajului, natura sa artistică.

Frânghia este un film de animație realizat la intersecția basmului cu realitatea. Astfel încât am putea să-l includem mai mult în așa-zisul gen de poveste contemporană. Printr-o expunere paralelă, autorii contrapun lumea și modul de viață al eroului cu spiritul de artist, care se pretează cu cel al unui personaj de poveste cu psihologia omului

mediu din societatea contemporană, înnebunit de goana după bunuri materiale.

Autorii, prin intermediul unei frumoase povești animate, reușesc, pe de o parte, să lanseze ideea ascensiunii artistului în cosmosul universului uman, iar, pe de altă parte, să atenționeze asupra devalorizării fondului spiritual, a decăderii complete a societății și dependenței ei de scopuri meschine, unde, în afară de bunurile materiale, nimic nu mai are importanță.

Gheorghe Mustea demonstrează de fiecare dată capacitatea de a intui natura stilistică a vitorului film, ritmul și culoarea din punct de vedere dramaturgic. Pentru fiecare peliculă compozitorul propune o paletă sonoră bogată, care corespunde căutărilor și viziunilor regizorale, dar și plasticității imaginii.

Astfel, lucrul asupra filmelor de animație a demonstrat nu doar măiestria și profesionalismul compozitorului de a se transfera în spații virtuale de basm, ci și responsabilitatea, seriozitatea pe care o depune la orice operă muzicală: fie de proporții mai mici sau mai mari, fie cântec de estradă sau simfonie, fie pentru o poveste mu-

zicală sau pentru un film de animație. Maestrul Mustea este deosebit de valoros pentru animatori nu doar din aceste considerente. Dumnealui, după cum am menționat anterior, nu rămâne indiferent la creația sa, incluzându-și la diverse etape și capacitățile sale de dirijor al orchestrei, și interpret la diverse instrumente. Însă cel mai prețios dar atestat de regizori este tendința spre perfecțiune, spre acea unică sonoritate la unisonul imaginii.

Vestitul regizor român Ion Truică menționa: „Harul de a compune o coloană sonoră, asemenea unui oratoriu, îl au, din păcate, puțini regizori, compozitori și ingineri de sunet”³. Despre compozitorul Gheorghe Mustea putem confirma ca are acest har, dar, cu regret, n-are posibilitatea de a-l valorifica în continuare în domeniul filmului de animație. În Republica Moldova filmul de animație nu se mai produce demult și nici filmele realizate nu se proiectează pe ecrane. Sunt promovate opere cu o valoare estetică-artistică dubioasă. Sperăm că totuși vor veni timpuri mai bune, când compozitorul Gheorghe Mustea va fi solicitat și în acest domeniu.

Referințe bibliografice

¹ Балаш, Бела. *Кино. Становление и сущность нового искусства*. Москва, Прогресс, 1968, p. 285.

² Bucur, Viorica. *Muzica, bătaia de inimă a filmului* // *Almanah Cinema*, București, 1988, p.122.

³ Cf. *Animația la ea acasă* // *Almanah Cinema*, 1989, p.89.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Truică, Ion. *Poetica filmului de animație*, Iași, Editura Cronica, 2002, p.148.

Gheorghe Mustea și Festivalul “Zilele Muzicii Noi” într-un dialog intercultural

De-a lungul celor 19 ediții de până acum ale Festivalului „Zilele Muzicii Noi”, maestrul Gheorghe Mustea s-a făcut dublu remarcat în ipostaza de dirijor și compozitor. Alternând constant ambele activități, maestrul s-a impus drept un adept devotat al festivalului și al muzicii contemporane. Sprijinul său a fost simțit ani buni, el evoluând în calitate de prim dirijor și director artistic cu Orchestra simfonică a Radioteleviziunii Naționale pe care a înființat-o în 1989. La scurt timp după înființare, încă de la prima ediție a festivalului în 1991, Orchestra Simfonică a Radioteleviziunii Naționale a evoluat sub bagheta maestrului cu un concert simfonic din creații semnate de D. Little, L. Hughes, V. Timaru, L. Dănceanu, G. Pernaiachi și un concert cameral, susținut de Ansamblul de soliști ai Orchestrei Simfonice a Radioteleviziunii Naționale, în care au prins viață lucrările compozitorilor M. Stârcea, D. Little, I. Dobrinescu, A. Riderelli, D. Chitsenco.

În calitate de membru al comitetului de organizare a Festivalului „Zilele Muzicii Noi”, Gheorghe Mustea a contribuit la alcătuirea și desfășurarea programelor care, de la o ediție la alta, au cuprins un repertoriu tot mai vast, realizând dialoguri muzicale cu România, Ucraina, Rusia, Polonia, Belgia, Elveția, Canada, Irlanda, Germania, Spania precum și portrete de creație ale compozitorilor Ștefan Niculescu, Anatol Vieru, Liviu Dănceanu, Juan Jose Falcon Sanabria.

Este de menționat faptul că Orchestra Simfonică Națională a Companiei publice „Teleradio-Moldova”, prezentă la majoritatea edițiilor (cu excepția anului 2009), s-a specializat pe profilul muzicii contemporane, decodificând cele mai sinuoase grafisme pe care le ascundeau partiturile. Prezența orchestrei sub conducerea maestrului a devenit o garanție de calitate a produsului cultural oferit.

Acceptând participarea la prima ediție a Festivalului (1991), Gh. Mustea își amintește: „A fost începutul unei colaborări fructuoase. Participând la inaugurarea festivalului, am fost ghidat de ideea că lucrarea interpretată interacționează cu publicul, are un anumit impact. Compozitorul lucrările cărui nu sunt interpretate nu se realizează. Unul dintre obiectivele centrale a fost de a aduce la cunoștință publicului noile lucrări de muzică contemporană

compuse de compozitorii autohtoni, cât și de autorii din afară, nu contează complexitatea scriiturii, fie că este vorba de o expunere în clustere sau de factură acordică, valoarea lucrării contează”.¹

În acest sens, maestrul a cuprins primele două verigi din triada compozitor-interpret-receptor, condiție atât de necesară oricărei manifestări muzicale. Referindu-se la importanța festivalului, Gheorghe Mustea a remarcat: „Festivalul se orientează spre un public special, alcătuit din profesioniști, dar și din oameni interesați de noile tendințe, spirite deschise spre nou, inedit, experimental. Vorbind despre Festivalul „Zilele Muzicii Noi”, avem în vedere muzica de azi”.²

Astfel, este deosebit de importantă instaurarea dialogului intercultural între compozitorii basarabeni și omologii lor din străinătate, schimburile de experiență, de idei în cadrul festivalului. „Aceste interferențe devin unul dintre obiectivele centrale ale festivalului, iar dialogul intercultural, cu siguranță, are un impact pozitiv atât în plan teoretic, cât și practic”³, mărturisește Gh. Mustea.

Festivalul s-a impus drept o platformă de lansare a compozitorilor autohtoni, dar și a noilor lucrări, necunoscute, aflate în primă audiție, stimulând astfel punerea în context a creațiilor naționale lângă cele universale, ascensiunea de la nivelul local la cel internațional. Au fost interpretate creații în primă audiție și în primă audiție absolută, ceea ce impune în tratarea lor mai multă exigență și forță de a convinge.

În calitate de dirijor, maestrul „dialoghează” neobosit cu partituri noi în fiecare zi: „Am făcut cunoștință cu scriituri specifice cu efecte sonore netemperate, cu o notație specifică de care trebuie să ții cont, unde practic nu se regăsește nici o notă, spre exemplu în creațiile semnate de Doru Popovici, dar și la compozitorii generației tinere: L. Chise, V. Barbas, O. Palymski, Gh. Ciobanu.”⁴

Festivalul „Zilele Muzicii Noi” se profilează drept o tribună pentru creatorii muzicii contemporane, oferind posibilitatea, inclusiv tinerilor creatori, de a prezenta lucrări alături de maestrul, compozitorii afirmați în domeniu. Concertul din creațiile tinerilor compozitori a fost inclus în fiecare program.

În postura de dirijor, Gh. Mustea a colaborat în

cadrul festivalului cu dirijori de prestigiu, printre care: Remus Georgescu (Romania), Barry Webb (Marea Britanie), Leonardo Quadrini, Aldo Brizzi, Daniel Paccitti (Italia), Oswaldo González Lizausaba (Venezuela), Erhard Karkoschka (Germania), Igor Sarmientos (Guatemala), Simon Carmartin (Elveția).

Reflexe asupra creației muzicale a lui Gheorghe Mustea a avut în cadrul festivalului prestația directorului artistic și conducătorului Orchestrei Simfonice a Filarmonicii „Mihail Jora” din Bacău - Ovidiu Bălan. Inițiatorul și organizatorul festivalului de muzică contemporană din Bacău, Ovidiu Bălan, specializat în muzica secolului nostru, a intervenit cu mai multe sugestii privind întruparea sonoră a partiturilor compozitorului. Interpretând la prima ediție a festivalului „Zilele Muzicii Noi” Concertul Nr.1 pentru orchestră semnat de Gh. Mustea, el a propus o nouă viziune în tratarea tempo-urilor, insistând pe ideea accelerării lor. O altă idee originală a fost ca însuși dirijorul să bată toba mare ce răsună în final, sugestie ce a fost preluată de compozitor în interpretarea ulterioară, astfel încât gran cassa, lovită inițial de dirijorul Ovidiu Bălan, va răsuna de acum încolo sub maleta maestrului Gheorghe Mustea.

În dimensionarea creației respective pare definitorie rezonanța pe care a avut-o dincolo de hotarele țării, ea fiind interpretată în Țările Baltice, în Kazahstan (Alma Ata), cu orchestra Filarmonicii din Moscova, conducător V. Dudarova, în orașul Gorki la ediția a 9-a a Festivalului de muzică contemporană, sonorizată de Orchestra Simfonică din Riga sub conducerea lui V.Sinaiski. Concertul Nr.1 pentru orchestră a fost înregistrat la studiourile Radio din Kiev, autorul lui fiind apreciat cu titlul de laureat la Concursul Unional al Tinerilor Compozitori din Moscova, Rusia.

Concertul ca gen se întemeiază pe conceptul de dialog, sau în cazul Concertul Nr.1 pentru orchestră - *polilog*, cum îl definesc muzicologii Elena Mironenco și Valeria Șeican în monografia *Gheorghe Mustea. Profil muzical*⁵. În anul 1991, Gh. Mustea și Orchestra simfonică a Radioteleviziunii Naționale interpretează în Sala Mare a Filarmonicii Concertul pentru vioară și orchestră *Omagiu lui G.Enescu* de V.Timaru. Dialogând convențional de nenumărate ori cu partiturile lui G.Enescu, în special cu rapsodiile geniului român, maestrul Gheorghe Mustea continuă acest „polilog” în Concertul Nr.2 pentru orchestră. Conceput inițial ca rapsodie, în 1990, la comanda Radiodifuziunii moldovenești, Concertul a răsunit recent alături de *Rapsodia română nr. 1* de George Enescu, *poli*

interpretată la București în Sala Radio de Orchestra simfonică Națională Radio din București și Orchestra Simfonică Națională a Companiei publice „Teleradio-Moldova”.

Ulterior Ovidiu Bălan a interpretat cu Orchestra Filarmonicii din Bacău la Sala Companiei Publice „Teleradio-Moldova” *Fantezia Capriciu*, prezentată în 1993 la cea de-a treia ediție a festivalului, în incinta Filarmonicii Naționale, de Orchestra Radioteleviziunii Naționale sub bagheta maestrului Gh. Mustea. Creația a mai răsunit în Ucraina, Italia și România.

„Muzica numai atunci poate să progreseze, iar tehnica componistică să avanseze când compozitorii au posibilitatea să-și audieze propriile lucrări, să facă cunoștință cu alte școli de compoziție.”⁶ Astfel, deși opera *Ștefan cel Mare* nu a fost finisată integral, interesul de autoevaluare a mânat spiritul creator al maestrului să prezinte la edițiile din 2004 și 2006 în concertele simfonice numere separate din operă - *Dansul bărbătesc*, miniatură simfonică pentru nai sau xilofon solo și respectiv *Monologul lui Ștefan cel Mare*.

De asemenea, la ediția a 15-a 2006, într-un Concert cameral a fost prezentată *Monodia pentru țambal solo*. Concepută inițial pentru interpretul Victor Copacinschi, lucrarea a fost inclusă ca piesă obligatorie în toate repertoriile de concurs, fiind prezentată la numeroase simpozioane de muzică contemporană: Belarusia, Ungaria (interpretare live) și Rusia, Țările Baltice, India (imprimare). Cu timpul, *Monodia pentru țambal solo* a fost consacrată memoriei părinților compozitorului, fiind interpretată de Andrei Mustea.

În cadrul Festivalului *Zilele Muzicii Noi* Gheorghe Mustea a colaborat cu numeroși compozitori, interpreți și ansambluri de muzică contemporană, corespondențe interculturale care se prelungesc și acum: Cornel Țăranu, Liviu Dănceanu, Doina Rotaru, Edmundo Eckart, Alexandr Sokireansky, Victor Ekimovsky, Lidia Zielinska, Rudolf Fatyol, Aurelian Popa, Thierry Ravassard, Scot Dunn, Maya Badian, Elmira Sebat, Ilian Gârneț, Atelierul de muzică contemporană *Archaeus*, cond. Liviu Dănceanu, ansamblul *Pro contemporania*, ansamblul *Traiect*, cond. Sorin Lerescu ș.a.

În corespondența dintre Gh. Mustea și interpretul Roberto Luparelli, originar din Milano, Italia, asistăm la adevărate schimburi de idei privind nu doar aspectul teoretic, dar și cel practic. Grație acestui dialog intercultural, la propunerea Fundației Internaționale „Mozarteum” din Salzburg, Austria reprezentantul filialei căreia în Moldova este R. Luparelli, a fost concepută creația *Un*

dente guasto e gelato. Piesa reprezintă o stilizare, având la bază un material original. Compozitorul Gheorghe Mustea extinde această secvență până la dimensiunile unei arii de concert, realizând astfel un dialog imaginar cu creația clasicului vienez.

În 2009, la cea de-a 18-a ediție, a fost prezentată romanța *Ruga*, pe versuri de Galina Furdui, solist Roberto Luparelli. Lucrarea a fost concepută pentru orchestră, mai apoi pentru pian și orchestră, ca în cele din urmă, să învingă componența de pian și voce (bas). „Am vrut să readuc maniera de interpretare din trecut, per voce bianche, fără vibrato.”⁷ Cu siguranță, o astfel de interpretare necesită o pregătire specială, care, în mare parte, a fost asigurată de interpret. R. Luparelli studiind din frageda copilărie, în tradițiile secolului XVIII, la *Scuola di giovani cantori* del Teatro alla Scalla, mai apoi la școala solistică din München *Tolzer Knabenchor*, cu unul din cei mai renumiți profesori - Gerhard Schmidt Gaden, Roberto Luparelli s-a specializat în muzica baroco, preclasică și clasică, ținând și un curs de *stilistica interpretării barocă* la AMTAP din 1998-2000.

„Există anumite similitudini în ceea ce privește executarea în muzica contemporană și cea barocă, ambele implică o vocalitate care se inspiră din tehnica instrumentală”⁸, susține R. Luparelli. Stilistica interpretării baroce cuprinde următorii parametri: vibrația graduală; *messa di voce*; triluri filologice cu *risoluzione del trilo*; caracter improvizatoric, adică vocalistul trebuia să compună *cadenza ad hoc*, și de fiecă dată una nouă.

Ținând seama de aceste trăsături stilistice, maestrul Gheorghe Mustea invocă în romanța *Ruga* universul artei vocale specifice secolului XVIII.

Conotația modernă instrumentală și vocală a influențat practica executivă, care devine din ce în ce mai riguroasă, urmând strict canoanele fiecărei epoci, și acele indicații ale compozitorilor din trecut sau noua *semiografie*⁹ începând cu secolul XX, de la *sprechgesang*, la sunete abstracte, convenționale ca înălțime, frecvență sau durată în scriiturile creionate ale lui Stockhausen sau Cage, „Compozitorii contemporani scriu într-o mani-

eră instrumentală, pentru care interpreții practic nu sunt pregătiți. În școala de la Milano, precum și la cea din München obligatoriu pentru fiecare vocalist era să cunoască *muzica superiora*, adică muzica în toată complexitatea ei, în planul compoziției, dirijatului, citirii partiturilor în cheile antice...”¹⁰. Corespunderea nivelului interpretativ cu cerințele actuale ale componisticii contemporane universale, mobilitatea stilistică a interpretului devine o condiție indispensabilă pe „piața muzicală” profesionistă de astăzi.

Invocând antiteza consumatorilor muzicii lui Verdi versus Wagner, muzica contemporană, de asemenea, nu este adresată ascultătorului de masă, ci elitei muzicale. De aceea și practica interpretativă, orientată spre un public cult, evoluează. Începând din anii '90, Gheorghe Mustea se concentrează asupra schimbării canoanelor de interpretare, consultând manualele de practică executivă puse la dispoziție de R. Luparelli în original: *Tratatul lui Leopold Mozart Gründlichen Violinschule* (1787), *Carl Philipp Emanuel Bach Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen* (1759-1762), *J.Quantz Versuch Einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (1752), *P. Tosi Opinioni de' cantori antichi e moderni* (1723).

Depășirea standardelor sovietice și avansarea la un alt nivel, european, având cu totul altă conotație, este certificată de succesul recent la București pe care l-a avut concertul simfonic al orchestrei naționale, cu un program din creații semnate de Tudor Chiriac, George Enescu și în final Simfonia a VII-a de L.V. Beethoven.

Dialogând interactiv la mai multe nivele cu spațiul muzicii contemporane și reprezentanții acestuia, remarcabilul muzician Gheorghe Mustea stăpânește cu măiestrie, precizie și eleganță un repertoriu vast, dificil de abordat și în multiplele sale ipostaze de dirijor, compozitor, interpret, membru al comitetului organizatoric, contribuie esențial la edificarea și promovarea principalelor obiective ale festivalului, aducând un aport considerabil, organizatoric și artistic, la desfășurarea Festivalului Internațional *Zilele Muzicii Noi* din Moldova.

⁷ Ibidem.

⁸ Din interviul realizat de subsemnata cu interpretul Roberto Luparelli.

⁹ Dănceanu, Rodica, *Proiecții sintagmatice ale semiografiei muzicale*, Muzica Nr. 4, 2005, p.74.

¹⁰ Din interviul realizat de subsemnata cu interpretul Roberto Luparelli.

Referințe bibliografice

¹ Din interviul realizat de subsemnata cu compozitorul Gheorghe Mustea.

² Ibidem.

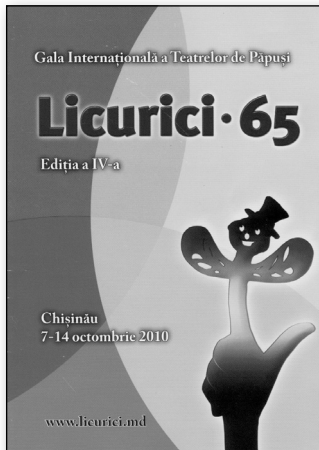
³ Ibidem.

⁴ Ibidem.

⁵ Mironenco, E., Șeican, V., *Gheorghe Mustea. Profil muzical*, Chișinău, Cartea Moldovei, 2003, p.41.

⁶ Din interviul realizat de subsemnata cu compozitorul Gheorghe Mustea.

Gala Internațională a Teatrelor de păpuși „Licurici-65”



Printre evenimentele semnificative ale sezonului teatral 2010-2011 poate fi nominalizată și Gala Internațională a Teatrelor de păpuși Licurici-65, desfășurată între 7-12 octombrie 2010. Gala Internațională a Teatrelor de păpuși propune nu numai un dialog al

culturilor, dar și îi familiarizează pe tinerii spectatori cu valorile din diverse arii culturale, este cel mai reprezentativ festival al teatrelor de păpuși din republică, deținând nu numai o geografie variată, dar și viziuni regizorale provocate de diversitatea de forme și tehnici de manipulare a păpușii.

Ediția a IV-a a festivalului a marcat și aniversarea a 65 de ani ai Teatrului Republican de păpuși „Licurici”, devenind o sărbătoare dublă. Această manifestație culturală de anvergură, organizată o dată la cinci ani, a surprins spectatorul autohton de data aceasta prin prezența a 16 colective de păpușari din Belarus, Bulgaria, Franța, Germania, Israel, România, Rusia, Ucraina și, desigur, Republica Moldova.

De menționat că România a fost prezentată de teatre de păpuși deja cunoscute la noi după edițiile precedente, cum sunt: Teatrul de animație „Țândărică” (București), „Arlecchino” (Brașov), Teatrul de păpuși „Gulliver” (Galați), Teatrul pentru copii și tineret „Luceafărul” (Iași). Printre oaspeții permanenți ai festivalului se înscriu și Teatrul academic de păpuși din Kîm („Крымский Академический Театр Кукол”, Simferopol, Ucraina), Teatrul de păpuși „Усмивки” (Sofia, Bulgaria), Teatrul de păpuși „Огниво” (Moscova, Rusia) etc.

E salutar faptul că festivalul oferă spectacole pentru toate vârstele, inclusiv destinate spectatorului adult. Aceasta contribuie nu doar la lărgi-

rea diapazonului tematic, dar și la revendicarea teatrului de păpuși ca fenomen cultural în peisajul teatral republican.

Spectacolele cu un mesaj social-filozofic tot mai des sunt incluse în repertoriul teatrelor de păpuși. Or, problemele existențiale lansate în spectacolele *Чаму старэюць людзі?* în regia lui Alexei Leleavski (Teatrul de păpuși din Minsk, Belarus); *La petite histoire* în regia lui Ivan Golovin („Compagnie Sabine Londaut” din Paris, Franța); pantomima *Silence* montată de Companie Bodecker & Neander (Stuttgart, Germania) capătă o pondere deosebită, fiind tratate în limbajul artistico-plastic al păpușii. Astfel, a impresionat ingeniozitatea conceptuală a spectacolului *De ce oamenii îmbătrânesc?* – o meditație filozofică asupra vieții, prezentată de păpușarii beloruși. O parabolă filozofică în care dimensiunea vieții umane este concepută prin faptele umane. Întreg spectacolul e construit pe un sistem complex de semne-simboluri: începând de la scenografia, care prezintă trei uși cu ferestre ce se deschid și prin care apar personajele; chipul personajelor-păpuși (nu pot rămâne neobservate nici referințele la regimul ideologic, care are mâini lungi-lungi și poate ajunge oriunde ar încerca să se ascundă omul). Conceptul ideatic al spectacolului este întregit și de proiecțiile video, realizate în stilul flash-animației, acesta fiind nu numai un simplu fundal unde se desfășoară acțiunea, dar și un anturaj specific, o metaforă a drumului vieții, unde te poate aștepta acel balaur cu gura mare și dinți ascuțiți. Anume cu acest balaur va încerca să lupte și fiul celor două personaje.

O viziune inedită a operei shakespeariene a fost adusă la festival de Ivan Golovin. Nemuritoarea poveste de dragoste este expusă printr-o prismă neobișnuită, fiind povestită de două stafii – ale părinților celor doi îndrăgostiți. Stilistica spectacolului combină în sine actori în plan viu, marionete și păpușile Bi-Ba-Bo.

Alături de gazde, Republica Moldova a fost prezentată de Teatrul Municipal de păpuși „Guguță” cu spectacolul *Făcătorii destinului* (regie Gabriela Luhgu), Teatrul de antrepriză „Magic” cu *Cercul din pădure* (regia Vasile Clichici) și Teatrul municipal de marionete cu spectacolul *Eu și mari-*

oneta (regia Valeriu Josanu). Ultimul prezintă un potpuriu din numere muzicale atât instrumentale (la chitară, pian, saxofon), cât și vocale în vogă, din diferiți ani și culturi, puse în scenă de mînuitorul Valeriu Josanu cu marioneta sa și destinate mai mult unui spectator adult. Spre finele spectacolului, jocul păpușarului cu marioneta se modifică: acum marioneta încearcă să-l manipuleze pe om. Cu regret, în variatul repertoriu compus din piese instrumentale vocale (din repertoriul rusesc, Țigănesc etc.) nu s-a găsit loc și pentru un cântec românesc.

Referindu-ne la aria tematică, vom menționa atenția deosebită pe care o au teatrele de păpuși atât față de tezaurul național, cât și de literatura clasică (națională și universală). În repertoriul teatrelor rămân clasicii literaturii H.Ch.Andersen, E.T.A. Hoffman, W.Shakespeare ș.a. Un loc aparte în repertoriul teatrelor din arealul românesc îl ocupă opera crengiană, care oferă un bogat teren de activitate pentru regizori, în special, ai celor din teatrele de păpuși. Ediția actuală a Galei a inclus în program poveștile: *Ursul păcălit de Vulpe* în viziunea regizorului Constantin Brehnescu și a teatrului Pentru Copii și Tineret „Luceafărul” din Iași (România) și *Fata babei și fata moșneagului* a teatrului gazdă. Teatrul „Licurici” a prezentat un spectacol muzical (muzica Liviu Știrbu) cu multe cântece (pe versuri de Ianoș Țurcanu), care cucește atenția spectatorilor din primele clipe.

De o deosebită popularitate la copiii de vîrstă preșcolară și cea școlară mică s-au bucurat spectacolele inspirate din tezaurul folcloric, de la care și pornește inițierea cu lumea... Spectacolul *Păcală* a Teatrului de marionete și păpuși „Țăndărică” din București a surprins spectatorul autohton nu doar prin înțelepciunea populară, ci și prin stilul specific al scenografiei și al păpușilor, creat de Cristina Pepino.

Un colorit național rus l-a manifestat spectacolul inspirat din povestea rusă *Gâștele și lebedele*, prezentat în viziunea a două teatre: teatrul academic de păpuși din Simferopol (Ukraina) și Teatrul de păpuși din Naberejniĕ Celnĕ din Tatarstan (Rusia). Deosebit de dinamic și interactiv a fost conceput spectacolul în viziunea regizorului rus I. Kliuev, care a găsit posibilitatea nu numai de comunicare în mod direct cu sala, dar și de a include spectatorii în structura spectacolului. Comunicarea cu sala și includerea copiilor în jocul propriu-zis, în acțiunea

spectacolului – secvențele unde Baba Hârca își caută un băiat de ajutor, testând copiii din sală, ori fetițele care să se joace cu Mașenca, rămasă acasă etc., - apropie spectatorii de miracolului teatrului de păpuși, dăruindu-le o sărbătoare adevărată. Pe fonul acestui spectacol, monospectacolul prezentat de teatrul din Simferopol apare mai pal.

O tradiție frumoasă a devenit ca la festivitatea de sărbătorire a aniversării teatrului „Licurici” și închiderea Festivalului să se lanseze un spectacol în premieră. Astfel, în anul 2000 a fost propusă povestea *Făt-Frumos din lacrimă* după Mihai Eminescu, în 2005 a avut loc premiera spectacolului *Planeta de rouă* pe versurile lui Grigore Vieru, iar în 2010 – premiera poemului simfonic *Luceafărul* după opera omonimă a lui Mihai Eminescu. Tânărul spectator i se propune încă o viziune inedită asupra celei mai semnificative opere din literatura clasică română din perspectiva artei păpușărești. Maestrul Titus Jucov își propune să valorifice, prin simboluri și metafore ale limbajului artistico-stilistic al teatrului de păpuși, sensurile profund filosofice despre soarta omului de creație în lume. Spectacolul fascinează prin complexitatea sa – începând cu scenografia, care are ca element de bază coloana infinitului a lui Constantin Brâncuși, prin care se prefigurează legătura dintre pământ și universul cosmic, continuând cu porțile simbolice prin care coboară Luceafărul din sferele lui cerești în lumea muritorilor și combinarea păpușilor cu actorii în plan viu. Muzica lui Valentin Dînga transformă spectacolul într-un adevărat poem simfonic.

Teatrul de păpuși rămâne a fi cea oază de lumină și frumos, încă neatinsă de goana după profit și unde copiii de diferite vârste găsesc cea lume a miracolului, a visului, unde legile poveștilor sunt ghidate de bine și frumos, puse în valoare și opuse răului și urâtului. E lumea unde domină valorile moral-spirituale și general-umane, unde copilul conștientizează aceste lucruri mari pentru viitor.

Pe parcurs s-a prefigurat și trofeul festivalului: imaginea mîinii păpușarului, care ține globul cu inscripția *Licurici*, iar pe degetul arătător e păpușa *Licurici*. Autorul acestui trofeu, realizat din bronz, este sculptorul și scenograful teatrului Vladimir Cantor.

Următoarea întîlnire pe meridianul *Licuriciului* va avea loc la cea de-a 70-a aniversare a teatrului în toamna anului 2015.

FINT. „Eternul feminin” în teatru

„Eternul feminin ne-nalță în țării...”
(J. W. Goethe, *Faust*)



În perioada 3 - 6 mai 2011 am fost invitați la un nou Festival Internațional de Teatru la Chișinău. O echipă de entuziaști de la Centrul de Arte COLISEUM - Luminița Țîcu, Mariana Postică, Mihai Fusu, Ghenadie Gâlcă -, au lansat prima ediție a FINT cu genericul *Feminismul în teatru*. Împreună cu organizatorii și participanții evenimentului am fost tentați să descifrăm această inspirată abreviere:

FINT e un Festival Internațional de Teatru, adunând sub cușma sa încăpătoare producțiile Centrului de Arte COLISEUM, U.N.A.T.C. din București, *Teraz Poliz* din Varșovia și *Les chiennes savantes* din Lille. Patru actrițe din Chișinău au adus pe scenă un spectacol verbatim bazat pe violența în familie – *Casa M* de Luminița Țîcu. Actrițele din România ne-au încântat „în dulcele stil clasic” cu spectacolul despre căutările de sine ale femeilor – *Treapta a 9-a* de Tom Ziegler. Reprezentantele din Polonia ne-au invitat la un tête-à-tête cu „prințesele” din povești prin niște monologuri în dialog despre prostituție și trafic – *Liminalna. Jestem snem, ktorego nie wolno mi snic* de M. Ogrodzinska. Comediantele din Franța au încercat să țină ritmul

cu cei ce-și pun întrebări în spectacolul *Fuck you, Eu.Ro.Pa* de Nicoleta Esinencu.

FINT e susținerea axiomei că și Femeile Intellectuale / Inteligente Nasc Teatru, reamintindu-ne, în subsidiar, eseul lui G. Ibrăileanu privind „eternul feminin”. Or, FINT și-a propus descoperirea femeilor creatoare de teatru și impactul implicării lor în teatru. Astfel, suprasarcina Festivalului „*Teatrul la feminin*” a presupus și lecturile pieselor: *Iubirea Fedrei* de Sarah Kane, *Monoloagele vaginului* de Eve Ensler și *Dromomania* de Nicoleta Esinencu.

FINT e, cum crede actorul și regizorul Mihai Fusu, demonstrarea ipotezei că Fără Idei Nu e Teatru. Or, întâlnirile și dezbaterile, conversațiile și disputele din cadrul Festivalului au constituit un exercițiu intelectual care a mers dincolo de feminismul în teatru, cât și un test ce a dat rezultate dincolo de ideile pe care și le face teatrul nostru despre sine. Prezența stimulativă dar / și polemică a criticilor de teatru Cristiana Gavrilă, secretar literar la TN „I.L.Caragiale” din București și Monica Andronescu, redactor al revistei teatrale on-line „www.yorick.ro” și la editura „Nemira” a fost oglinda în care s-a reflectat imaginea exactă a noului festival și a realității noastre teatrale.

Dincolo de imperfecțiunile debutului, suntem siguri că echipa FINT a învățat perfect inițialele / inițierile și în următoarele ediții abrevierea va semnifica și Festivalul Ideilor Noi în Teatru.

Dorina Khalil-Butucioc

Note de la/pentru Festivalul Internațional al Teatrului „Satiricus. I.L. Caragiale“



În primăvara lui 2011, în pofida tuturor crizelor, la Chișinău au înflorit nu doar pomii, ci și festivalurile teatrale, care, sperăm, vor da și roade. Or, după Festivalul Școlilor de Teatru ClassFest, urmat de FINT de la Centrul de Arte COLISEUM, perioada

florescenței teatrale de la Chișinău a fost încheiată de Festivalul Internațional al Teatrului „Satiricus I.L. Caragiale” din 25 – 31 mai 2011.

Prin titlurile interogative ale câtorva spectacole din Festival, Teatrul „Satiricus I.L. Caragiale” și-a / ne-a pus întrebări „potrivite”, sperând să găsim răspunsuri „potrivite”. Or, afirmația lui E. Ionescu precum că „nu este răspunsul cel care luminează, ci întrebarea”, ne dă curajul să ne întrebăm și noi:

DRAMATURGIA BASARABEANĂ CONTEMPORANĂ: A FI SAU A NU FI?

Nu e cazul și nici intenția noastră de a depista originile și autorul(ii) decretării „morții” dramaturgiei basarabene, care s-a proclamat demult, căci, parafrazând titlul unei piese de Val Butnaru, „apusul de soare al dramaturgiei autohtone se amână”. Directorul artistic al Teatrului „Satiricus I.L. Caragiale” alias Președintele UNITEM-ului Alexandru Grecu și dramaturgii basarabeni, care întrețin un dialog continuu cu mediul teatral național și internațional prin replici-piese inedite, ne-au demonstrat acest lucru. Or, chiar și supra sarcina festivalului a vizat relația atât de disputată dintre textocentriști și scenocentriști: dramaturg – regizor: text literar – limbaj scenic, intenționând să releve doar valențele dramaturgiei basarabene contemporane, al cărei univers nu poate fi configurat decât prin apelul la metodele scenocentrismului.

Regizat în baza structurii textului dramatic, festivalul a avut drept conflict anunțarea unui concurs al dramaturgilor contemporani din Moldova, protagoniști fiind Dumitru Matcovschi, Constantin Cheianu, Val Butnaru, Iulian Filip, Dumitru Crudu, Nicolae Negru, Adrian Graur, Irina Nechit, Tudor Țărnă, Mihaela Perciun, Serghei Evstratiev. Deci, în portretul (de grup) al dramaturgilor din Republica Moldova au încăput atât nume de referință sau autori deja afirmați, cât și nume mai puțin cunoscute, inclusiv debutanți.

Completând activitatea unicului teatru din România - „Tudor Vianu” din Giurgiu, cu repertoriu bazat exclusiv pe piese autohtone, Teatrul „Satiricus I.L. Caragiale” din Chișinău și-a propus în perioada 2005-2008 implementarea unui proiect teatral intitulat „Promovarea dramaturgiei naționale în contextul evoluției generale a teatrului din Republica Moldova”. Finalitatea acestei activități temerare a fost organizarea unui Festival al dramaturgilor contemporani din Basarabia, care e deja la a doua ediție.

Debutul acestui festival din decembrie 2008 a adunat în concurs doar spectacolele puse în scenă de regizori de la „Satiricus I.L. Caragiale”, cu actorii acestei trupe, după piesele următorilor autori basarabeni contemporani: Dumitru Crudu, Nicolae Esinencu, Andrei Strâmbeanu, Andrei Burac, Iulian Filip, Constantin Cheianu, Nicolae Negru, Irina Nechit.

În ediția a doua a festivalului, locul desfășurării acțiunii s-a extins pe cele șase scene teatrale ale protagoniștilor din Chișinău: Teatrul „Satiricus I.L. Caragiale”, Teatrul Național „Mihai Eminescu”, Teatrul „Ginta Latina”, Teatrul „Licurici”, Teatrul „Guguță”, UNITEM, Casa Actorului. Prin extensie, regulii celor trei unități de timp, loc și acțiune festivaliere s-au subordonat și teatrele din România: Teatrul „Nottara” din București, Teatrul „Tudor Vianu” din Giurgiu, Teatrul „Mihai Eminescu” din Botoșani, „Ateneu Tătărași” din Iași și o companie teatrală din Cluj-Napoca. Spectacolele au revelat fețele și măștile realizărilor dramaturgiei contemporane din Republica Moldova, dar și profil(ă)urile noilor tendințe și orientări ce

oglinesc arta scenică în (post)modernitate care se tot întreabă:

„CE-I DE FĂCUT?”

Această întrebare și-o pune nu numai N. Cer-nișevski în romanul său, dar și Teatrul „Taganka” într-un spectacol omonim încă de prin anii '70. Acest teatru, se pare, i-a influențat pe cei de la „Satiricus I.L.Caragiale” nu numai în seria de spectacole cu tematică socială, dar și în spectacolele în serie propuse pentru acest festival. Astfel, prin teatrul-manifest s-a abordat tema evenimentelor istorice ale războiului de pe Nistru din 1992 în spectacolul Țara asta a uitat de noi... și a întâmplărilor tragice din și de după aprilie 2009 în Cu bunelul ce facem? de C. Cheianu pe scena Teatrului „Satiricus I. L. Caragiale” și în Coridorul morții de Irina Nechit, montat de A. Răcilă la Teatrul Național „Vasile Alecsandri” din Bălți.

Tentativa de a reacționa la veșnic(a) celebra întrebare și de a lua atitudine s-a materializat prin teatrul-protest ce și-a axat tematica spectacolelor pe problemele fenomenului generalizat al corupției și emigrației din Republica Moldova în Made in Moldova de Constantin Cheianu, montat la Teatrul „Satiricus I.L.Caragiale”, regia Alexandru Grecu, în Mitică-i omul nostru după piesa Mihaelei Perciun, în regia Alinei Lungu-Țurcanu din cadrul Proiectului UNITEM de promovare a dramaturgiei naționale și în spectacolul În container de C. Cheianu montat la „Ateneu Tătărași” din Iași de basarabeanul Radu Ghilaș. Secvențele muzicale și video din aceste spectacole dinamizează scenele-document la maximum, verva interpreților vibrând și răspunzând la (in)semnele realității. Or, noi, cetățenii Republicii Moldova, suntem atrași într-un joc ce reflectă climatul moral dintr-o societate grav afectată de maladia corupției, a migrației, a pierderii identității etc. La debutul noului secol, resuscitarea teatrului social este determinată nu de simpla stenografiere a temelor acute din realitatea imediată, ci de necesitatea redeșteptării conștiinței naționale și civice. În pofida mesajului publicistic, aceste piese sunt veritabile drame sociale, spectacolele mizând mai puțin pe spectaculos, pe imaginativ, pe artistic și mai mult pe veridicitate, empatie, forța de impact a adevărului pe care-l (ex)pun.

Sugerând ideea lui Heiner Muller conform căreia „teatrul este laboratorul imaginației sociale”, aceste spectacole caleidoscopează nu doar tragismul unor evenimente actuale, ci și stările de spirit ale unei societăți cu resorturile dereglate și cu desfășurări aleatorii în care se impune întrebarea:

CINE SUNT CLOVNII INVIZIBILI?

Or, societatea contemporană este electrocutată de crize ale conștiinței, libertății și identității umane și artistice ca în teatrul parabolic Fotografii cu clovni invizibili, prezentat de Ingrid Robu și Alexandru Arion din Cluj și în cel metaforic Tangoul de adio, pus în scenă de Emil Gaju la Teatrul „Tudor Vianu” din Giurgiu cu Vasile Toma și Giulia Ionescu în rolurile titulare. Emoționează profunzimea ambelor texte semnate de Val Butnaru, ineditul viziunilor regizorale, motivul spațiului închis al scenografiei, simbolul cercului, ca în teatrul lui Brook, ce favorizează concentrarea acțiunii dramatice, ironia și lirismul interpretării. Am fi dorit să descoperim mai multe caracteristici ale teatrului de metaforă și în spectacolul Pomul vieții de Dumitru Matcovschi în regia lui Alexandru Cozub de la Teatrul Național „M. Eminescu” din Chișinău, personajele căruia se (ne) tot întreabă:

UNDE SE AFLĂ FLOAREA FERICIRII?

La această întrebare universal valabilă la toate vârstele s-a răspuns prin fascinația și feeria teatrului pentru copii în spectacolele Floarea fericirii de Adrian Graur la Teatrul de păpuși „Licurici” și Cobora un cățeluș din cer de Iulian Filip la Teatrul de păpuși „Guguță” din Chișinău.

Cum V. Propp în „Morfologia basmului” a demonstrat că toate basmele se aseamănă între ele, aceste două povești se încadrează perfect în cele 32 de tipuri de basme prin structura lor tipică: călătoria inițiativă, probele depășite, lupta și victoria protagonistului, demascarea și pedepsirea răufăcătorului, căsătoria și răsplata eroului. Fuziunea dintre real și fabulos reflectă frumusețea visurilor, puterea dragostei, măreția binelui, noi fiind martorii unor spectacole pitorești și colorate. Dar micii prinți și prințese cresc și la un moment dat sunt puși în fața dilemei:

„EU PENTRU CINE (CE TEATRU) VOTEZ?”

Liniile de acțiune ale câtorva piese și destinele mai multor personaje caragialiene se intersectează când ciocnindu-se, când armonizându-se în comedia de o actualitate tranșantă Eu pentru cine votez? de Val Butnaru, scenografia și regia artistică Alexandru Grecu. Ilustrând în manieră caragialiană toate formele de realizare a comicalului în dramaturgie: comicul de situație, de caractere sau de moravuri și de limbaj, realizatorii spectacolului provoacă râsu' plânsu'

spectatorilor îndeosebi când se face prea „mult zgomot pentru nimic”.

Cu sau fără aluzie la campaniile electorale și la subtextul apocaliptic, spectacolul *Ultimul Șuțto* de Dumitru Crudu, în regia lui Alexandru Vasilache, de la Teatrul „Mihai Eminescu” din Botoșani, se simte confortabil în registrul comicului absurd și grotesc. Înălțimea ideatică a textului este atinsă integral de concepția regizorală recognoscibilă și în spectacolul de la naționalul chișinăuian *Amorul dănțuie și feste joacă al aceluiși regizor prin scenografia funcțională, aici coloana infinitului „răsturnată”, prin apelarea la o coregrafie armonioasă, prin scoaterea în evidență a măsurii de talent a fiecărui actor și a ansamblului.*

„Politicul” devine personaj cu nume oximoron în farsa politică *Prostul deștept* de Serghei Evstratiev la Teatrul „Satiricus I.L.Caragiale” și în satira politică *Primul moldovean în cosmos* de Nicolae Negru, în regia lui Tudor Cibotaru la Teatrul de satiră politică cu *Măști* de la Jurnal TV. Politicienii basarabeni sunt surprinși ironic de către S. Evstratiev într-un *Partid sexual unit Chișinău*, în primul spectacol, și (de)mascați în toată bufonada și absurditatea lor, în cel de-al doilea spectacol.

Seria de comedii politice este completată de comedia muzicală *Între Bâc și Mississippi* de Tudor Țărnă la Teatrul de Revistă „Ginta Latină”, o „clonă” a „Cărăbușului” faimosului Constantin Tănase. Linii de subiect multiple și întortocheate, schimbări inopinate de situații și decorațiuni, qui pro quo-uri și dansuri frenetice (com)pun un spectacol paradoxal pentru „alegătorii” teatrali mereu atenți la...

PENTRU CINE BAT ... GONGURILE?

Gradul realizării artistice a pieselor dramaturgilor prezenți la festival este divers în exterior, de la un autor la altul, și în interior, de la un text la altul al fiecăruia dintre ei. Totuși, oricare ar fi natura unor performanțe artistice viitoare ale acestor dramaturgi, literatura dramaturgică pe care o (sub)semnează va rămâne o experiență fundamentală în istoria teatrului și a culturii contemporane. Or, nu doar în context basarabean dramaturgul pur este o *rara avis*, căci autorii sunt sau / și poeți, sau / și prozatori, lansările de carte din cadrul festivalului validând acest postulat. Astfel, festivalul a debutat cu premiera spectacolului și lansarea piesei *Țara asta a uitat de noi...* a dramaturgului C. Cheianu,

care a revenit la tema războiului din Transnistria după reflectarea ei în textul *Noi*, montat la Teatrul „Luceafărul” în 1994. În căutarea „operei totale” este și Val Butnaru, care a debutat în proză cu romanul *Cartea nomazilor* din B., prezentat în cadrul festivalului.

Iar „teatru total” au căutat, posibil, membrii juriului: președintele - dramaturgul Mircea M. Ionescu, criticul de teatru din Iași Vasilica Oncioaia, regizorul și actorul Petru Hadârcă, actrița și crainica Mariana Bahnaru și dramaturgul Andrei Burac. Ar fi fost ideal dacă în cadrul festivalului s-ar fi organizat discuții, conferințe tematice și de presă etc. în scopul analizei și promovării spectacolelor prezentate. S-au produs doar conferințele de presă și lansările de carte, căci discuțiile spectacolelor au fost accesibile doar membrilor juriului și celor de casă, nici vorbă de alți critici și mai ales dintre cei mai tineri...

Deznodământul Festivalului internațional de dramaturgie românească „Satiricus I.L.Caragiale” a fost ca o lovitură de teatru: Marele Premiu I-au adjudecat doi dramaturgi - Val Butnaru și Dumitru Crudu, iar bronzul și argintul le-a meritat unul singur - Constantin Cheianu, care a luat și Premiul Întâi al primei ediții a festivalului pentru piesa *Golanii revoluției moldave*.

În bune tradiții festivaliere, această ediție a avut și un invitat de onoare - Teatrul Nottara, cu spectacolul montat de actorul și regizorul basarabean Petru Hadârcă *Piața Vladimir*, după drama omonimă a Ludmilei Razumovskaia, jucată cu veridicitate de actorii Emil Hossu și Luminița Gheorghiu. Ultimul gong al festivalului a sunat pentru un alt spectacol în afara concursului, *Cerere în căsătorie* de A.P. Cehov, oferit de gazde, scenografia și regia artistică - Alexandru Grecu, premiera căruia a avut loc încă la 11 noiembrie 2009. Credem că Teatrul „Satiricus I.L.Caragiale” a dorit să se sincronizeze tematic sau spiritual cu renumitul Festival Internațional „A.P. Cehov” care și-a deschis a X-ea ediție în perioada 25 mai - 31 iulie 2011.

Or, cum scrie O. Paler, există întrebări pe care ni le punem nu pentru a da un răspuns, ci pentru a auzi întrebarea. Raportând refrenul cântecului din piesa *Made in Moldova* de C. Cheianu „VOI NU VEDEȚI ÎNCOTRO MERGEM?!” la realitatea noastră, inclusiv la cea teatrală, vrem să credem că întrebarea va fi auzită de toți ... iubitorii de teatru.

CRONOGRAF – 2011: ecranul unde realitatea devine artă

Pe la sfârșitul anilor '60 ai secolului trecut Festivalurile Cinematografice Internaționale de toate genurile deveniseră exagerat de multe: durata lor, luate împreună, depășea cu mult durata unui an calendaristic. Dar cu încetul timpul le-a rărit. Unele chiar s-au născut cu o viață efemeră, altele au fost date uitării ca, spre exemplu, cel de la Mar del Plata, la care protagonistului principal – actorul Evghenii Lebedev – al filmului moldovenesc *Ultima lună de toamnă* i s-a decernat Premiul Crucea Mare a Sudului (1966). Multe din aceste foruri internaționale nu mai reușesc să atragă atenția participanților și dispar de la sine, precum cel de la San Sebastian. Doamne ce timpuri! Dispare și acest Festival Internațional, cu care noi ne mândream, doar *Lăutarii* regizorului Emil Loteanu anume aici s-a învrednicit de Premiul doi – *Scoica de Argint*. Se lasă date uitării și multe alte Festivaluri Cinematografice din toată lumea, dar devine important și deja tradițional Festivalul Internațional de Film Documentar *Cronograf* din Chișinău! O dovadă elocventă că și realizatorii, și spectatorii au nevoie de un astfel de For Internațional de o importanță determinantă în evoluția și afirmarea noilor concepte, a noilor tendințe, noilor procedee și modalități de exprimare și a tot ce ține de procesul cinematografiei contemporane de nonficțiune.

Pornit la marea sa drum încă în anul 2001, grație entuziasmului unei echipe de tineri cuceritori de la OWH TV STUDIO în frunte cu Virgiliu Mărgineanu și Leontina Vatamanu, *Cronograf* a ajuns la cea de a IX-a ediție, obținându-și deja statutul de eveniment tradițional și înscriindu-se perfect în contextul celorlalte evenimente culturale internaționale, ce se desfășoară pe teritoriul Republicii Moldova. Ridicându-se la nivelul exigențelor europene în domeniu, *Cronograf* constituie o inițiativă remarcabilă, cu atât mai mult cu cât reprezintă unica manifestare internațională (după DaKino, România) de acest gen din Europa de Est.

În calitatea mea de Președinte al juriului a primei ediții a *Cronografului* (2001) cunosc foarte bine ce dificultăți a avut de înfruntat această echipă, care a îndrăznit să se aventureze cu un Festival Internațional pe când cinematografia autohtonă se afla deja într-o profundă criză materială și artistică. Dar Festivalul a evoluat, a prins aripi, este apreciat. De activitatea lui știe deja toată Europa, principale-

le școli și studio-uri prestigioase de producere a filmelor de nonficțiune. Dacă la acea ediție în concurs au fost incluse 18 filme venite din Franța, România, Olanda, Lituania și Moldova, apoi la actuala ediție juriul a avut de vizionat 28 de filme din 19 țări, printre care unele cu vestite școli de filme documentare, cum sunt Franța, Italia, Rusia, Polonia, Republica Cehă, Germania, Austria, Canada, Olanda, Elveția, Israel, România ș.a.

Din 2007, lansată ca o încercare, secțiunea *Ca-dRO* a devenit un eveniment tradițional al Festivalului, unică prin specificul ei printre Festivalurile Internaționale, fiindcă oferă o imagine de ansamblu a vieții și destinului comunităților românești și a românilor de pretutindeni. La această secțiune au fost jurizate 14 filme din 7 țări.

Un eveniment important pentru actuala ediție a fost lansarea unei noi secțiuni – *Documentare studențești* – cu prezentarea filmelor realizate în cadrul școlilor de film din mai multe țări. La această secțiune, cu condiții mai puțin pretentioase, au participat nouă filme din opt țări. După succesul său din anul trecut cu filmul *A beautiful Tragedy (O tragedie frumoasă)*, regizorul David Kinsella (Norvegia) decide să organizeze în cadrul acestei ediții un masterclass cu genericul „*Ce faci ca visele să devină realitate?*”, unde și-a împărtășit experiența și măiestria sa tinerilor cineaști, participanților și admiratorilor Festivalului.

O altă noutate a ultimei ediții a fost și ideea prezentării unui program de documentare *Film în Film*, prin care s-a realizat o incursiune în evoluția și estetica celei de a șaptea artă, sporind nivelul culturii cinematografice a cinofililor.

Șa la actuala ediție a *Cronografului* organizatorii au reușit să prezinte spre judecata spectatorului filme reprezentative evoluției documentarului contemporan, filme ce au reușit să surprindă multitudinea de aspecte și probleme de pe diverse meridiane ale lumii, să redea bucuria omului de a trăi, dar și modul în care omenirea își construiește modestele sale valori sau pseudovalori, mai mult distrugând și distrugându-se în zbuciumul său cotidian de la început de secol cu perspectivele sale fragile și vagi ca niciodată.

Filmele Festivalului sunt cele mai concludente argumente ale căutării noilor modalități și procedee de abordare, a străduinței cineaștilor pentru ca re-

alitatea să devină artă. Astăzi, în epoca imaginii, arta cinematografică, grație unor factori obiectivi, cum ar fi performanța tehnicilor și tehnologiilor industriei cinematografice, procesul de globalizare, libertatea de exprimare, suportă multiple mutații, începând cu cele ce țin de producerea filmului până la cele de ordin social, estetic și psihologic. Mutații de natură tematică, conceptuală și genuistică în felul de abordare, de interpretare și de exprimare a realității.

După vizionarea mai multor filme produse în ultimii ani, unele prezente și la edițiile *Cronografului*, ne-am convins de o relativă polarizare tematică și conceptuală în domeniul filmului de nonficțiune. La un pol domină abordarea în plan global sau „*cinevizuirea globalizată*” (vezi ciclul de filme *Qatsi, Baraka, Casa, Poporul migrator, Oceanul* etc.). Iar la alt pol – *filmele destinului individual*: experiențele prin care trecem, institutul familiei, singurătatea, traficuri de tot felul, anomaliile și viciile lumești, aspirații și decepții, urcușurile și căderile ființei umane.

La edițiile precedente ale acestui Festival, dar și pe ecranele altor foruri cinematografice, se aflau frecvent filme cu senzații ieftine, prin care, în multe cazuri, se făceau jocuri conjuncturiste, lacrimogene: oameni cu dizabilități infantile, aziluri de bătrâni și orfelinate de copii bolnavi, prostituate, narcomani, boschetari, gunoieri și multe alte subiecte de acest fel – efecte exteriorizate ale cauzelor de ordin social, care se dau mai greu filmărilor... Din ediția actuală această tematică, cu unele excepții, a dispărut, acordându-se spațiu abordărilor unor subiecte mai largi, cu rezonanțe românești, manifestate printr-un complex al fondului ideatic, prin unele aderări de la tema generală, prin multiple linii de subiect și prin evidente trăsături caracterologice – toate acestea exprimate prin procedee și modalități ale limbajului filmului de nonficțiune. Ne referim la lungmetrajul *All That Glitters / Tot ce strălucește* (regia Thomas Kudrna, Republica Cehă) – deținătorul Marelui Premiu și al Trofeului Festivalului. Subiectul e complex: o firmă americană ce explorează aur în proporții industriale de pe teritoriul Kârgâstanului a paralizat totalmente viața poporului băștinaș. Unii – cei bine remunerați, susțin politica firmei străine, care are un puternic impact social, ecologic și psihologic asupra băștinașilor, alții se opun, fiind apoi convertiți prin bani și posturi. Cineaștii urmăresc atent metamorfozele eroilor, evidențiind structura caracterologică, mutațiile sociale, morale și psihice ce se conturează în traiecul discursului cinematografic.

Structuri românești, exprimate în limbajul cinematografic, elaborate minuțios prin orchestrarea secvențelor de viață surprinse „pe viu”, le-am depistat și în filmul cineaștilor estonieni *Mina Nr. 8* (regia Mariana Kaat). Locuitorii unui oraș mi-

ner din Ucraina, răpuși de sărăcie și disperare, încearcă extragerea ilegală a cărbunelui. Filmul se axează pe destinul familiei Sikanov, formată din trei copii. Lura, în vârstă de cincisprezece ani, este capul familiei și extrage cărbune dintr-o mină ilegală. El visează să-și deschidă o afacere proprie, însă responsabilitatea pentru cele două surori și criza economică îi proiectează visele într-un viitor absolut incert. Lupta acestor tineri pentru supraviețuire, relațiile lor diverse de la cele mai delicate până la cele mai complicate, relațiile lor cu lumea ies în prim-plan. Iar haosul care îi înconjoară pe acești mucenici a determinat compoziția filmului și arhitectonica lui interioară. Ca într-un roman modern, depistăm o libertate imaginativă în construcția narațiunii cinematografice, ce permite evoluția subiectului în planuri paralele, dar și cu intersecții sugestive ale liniilor de subiect.

O bună parte din filme corespunde totalmente genericului acestui Festival – *ecranul unde realitatea devine artă*, fiindcă ele nu se limitează la reproducerea realității, ci o interpretează prin limbaj cinematografic, explorează cauzele fenomenului, spațiile de dincolo de aparențe, spații după care se ascund idei și conotații mai profunde, se tănuiesc realități ce țin de probleme sociale, morale, psihologice. Toate acestea sunt scoase la iveală de cineaști pentru a întregi veritabilul spectacol al lumii contemporane. Anume spectacolul îl interesează pe spectatorul nostru, așa precum a observat și esteticianul francez Jean Baudrillard că „*perversiunea telespectatorului constă în faptul că nu-și dorește niciodată evenimentul real, ci spectacolul său*” (*Strategiile fatale*. Iași, Polirom, 1966, p. 86).

Acest postulat l-au înțeles mulți documentariști, orientându-se după spectacolul realității, după situații și evenimente, care ar întregi acest spectacol destinat unui spectator informat astăzi până la suprasaturație și pe care îl interesează mai mult cum îi relatez ceva, dar și mai mult vrea să afle de ce ești în stare să-i sugerezi prin cele relatate. Aici am putea nominaliza filmele: *Hula și Natan* (regia Robby Elmaliah, Israel), *Vise cu bărci* (Sasha Andrews, Marea Britanie), *Hotel Paradis* (regia Tzavella Sophia, Bulgaria), *Bee Moldavan* (regia Sergiu Cumatrenco, Valeriu Șova, Republica Moldova), *Sanya și Vrabia* (regia Andrey Gryazev, Rusia) ș.a.

O serie de filme au abordat probleme și aspecte social-politice, caracteristice epocii noastre: *Lobotomie* (regia Yury Khashchavatski, Estonia), *Decembrie la români* (regia Răzvan Butaru, România), *Barbarii* (regia Jean-Gabriel Periot, Franța), *Povești comuniste și vesele, și triste* (regia Diana Deleanu, România) ș.a.

Documentarul contemporan în multe cazuri s-a transformat într-un moment de intimitate.

Drept cel mai important moment-cheie se impune modalitatea de sondare și explorare a sufletului uman, a lumii interioare a contemporanului nostru. Argumente sunt seria de filme-portrete, de veritabile docudrame, ce au fost prezente la toate compartimentele Festivalului: *3 kilometri până la cer* (regia Volsha Dashuk, Belarus), *Sunt monumentul meu* (regia Dmytro Tiazhlov, Ucraina), *Călugărița* (regia Galina Adamovici, Belarus), *Andrei* (regia Victor Asliuk, Belarus), *Lumea văzută de Ion* (regia Alexandru Nanau, România), *Bolek Majerik – Lupul Alb* (regia Andreea Știliuc, România), *Între lumi* (regia Katharina Koch, Germania) ș.a. Aceste filme ne demonstrează cum noile tehnologii și tehnica digitală a redus până la minimum distanța dintre cineast și subiect, facilitându-se focalizarea cercetărilor cinematografice în zonele, mai ieri inaccesibile, ale realității, în lumea interioară a protagoniștilor, în macro- și microsferile universului.

E necesar să menționăm că perfecțiunea tehnicii moderne a condiționat și probleme de alt ordin: accesibilitatea la această tehnică a persoanelor nepregătite, fără studii de profil, lipsite de experiență în domeniul filmului de nonficțiune. În prezent, când nu se mai utilizează costisitoarea peliculă de cinema, când pentru un film se filmează foarte mult material deja pe suport digital. Pentru un film de 10 minute, spre exemplu, s-a filmat 20 de ore de material brut, care pentru cineast devine o povară: trebuie să selecteze esențialul din acest imens bloc, să-l monteze și să-l sonorizeze conform unor criterii estetice și dramaturgice. Autorii (dacă nu sunt documentariști veritabili!) nu mai reușesc să facă față acestor condiții, împotmolindu-se în mrejele acestui material, ale propriilor idei, ajungând la lungimi absolut nemotivate, la un fond ideatic puțin explorat, mesaje neclare, construcții audiovizuale concepute foarte aproximativ. Nu se mai mizează pe potențialul elementelor dramaturgice și compoziționale, se neglijează importanța și funcția

estetico-artistică a montajului – principala modalitate de gândire cinematografică.

Aceste date sunt caracteristice mai multor filme, printre care numim: *Planeta Kirsan* (regia Magdalena Pieta, Polonia), *Pe drumul lui Rubiks* (regia Laila Pakalnina, Letonia), *Doar Frans, bur-lacul* (regia Ruud Denslagen, Olanda) ș.a.

Festivalul, în afară de toate, mai este și o stare de spirit, și un important examen susținut de filmul nostru în fața publicului autohton și străin. Aici se examinează locul filmului național în contextul evoluției cinematografeiei europene. Spre exemplu, la acest paragraf al tuturor edițiilor filmul produs la studio-ul de stat *Moldova-film* s-a prezentat nesatisfăcător, ținând cont chiar de toate condițiile în care „a evoluat” documentarul autohton pe timpurile lui Todercan și Șiman, când filmele documentare se nășteau deja moarte. La fiecare ediție s-a simțit lipsa documentarului național. Doar o singură dată Premiul Mare, Trofeul Festivalului l-a cucerit un film produs în Moldova. E vorba de filmul *Aria* (scenariu - Dumitru Olărescu, regia – Vlad Druc).

Mă întreb, cum se întâmplă că un studio privat ca OWH să lanseze în ultimii ani peste 50 de filme documentare, obținând numeroase premii la prestigioase festivaluri și foruri internaționale, dar studio-ul *Moldova-film* să se prezinte la *Cronograf* mai puțin decât modest?

Sperăm că noua conducere a studio-ului *Moldova-film* va contribui la renașterea documentarului național, care va face față celor mai prestigioase festivaluri, inclusiv *Cronografului* nostru.

Actuala ediție a *Cronografului* a confirmat că tendințele mai importante din conținutul și forma filmului documentar au un caracter progresist și sunt orientate spre abordări globale, spre pluriidentitate și multiculturalism. Se observă o evoluție a filmului de nonficțiune și, în mod special, a esteticii lui, o implicare activă în cele mai diverse domenii ale vieții contemporanului nostru.

Sincretism contemporan în cadrul Festivalului „Zilele Muzicii Noi”



Festivaluri de muzică contemporană există în toată Europa, iar fiecare dintre acestea ar trebui să nutrească, după cum afirmă Francis Humphrys, director al Festivalului *West Cork Chamber Music*, „un *raison d'être*”.

Susținerea și promovarea creației muzicale contemporane

din Republica Moldova, familiarizarea cu noile curente și tendințe, respectiv realizarea dialogului intercultural muzical ar fi „*les raisons d'être*” în cadrul Festivalului „Zilele Muzicii Noi”, eveniment ce a demarat în primăvara anului 1991 la inițiativa compozitorului Ghenadie Ciobanu, Președintele Uniunii Compozitorilor din Moldova.

În fiecare an, pe parcursul unei săptămâni, acest festival propune un caleidoscop cultural din concerte susținute pe scenele capitalei, reunind sub aceeași cupolă interpreți, dirijori, compozitori, melomani și iubitori de muzică contemporană. Vreme de două decade, am fost martorii conceperii și evoluției unei adevărate epoci, în care s-au declanșat o serie de evenimente, o vastă gamă de procese de inițiere și integrare în contextul muzicii contemporane universale.

Vernisaajul muzicii contemporane s-a desfășurat la Chișinău în cadrul ediției a XX-a a Festivalului „Zilele Muzicii Noi” (10 – 17 iunie, 2011), ediție jubiliară, în care s-a pus accentul pe lucrări care sunt la hotarul dintre genuri, îmbinând trăsături ale muzicii ușoare, folclorului, jazz-ului, blues-ului, cu cele moderne, aliaj specific tendințelor postmodernismului. Estetica eclectică a postmodernismului, mai mult „inclusivă” decât exclusivă a reflexiilor modernismului, definite ambele ca „open-ended”¹, se proiectează în albia tendințelor de bază ale compoziției autohtone, sincretism generator de noi creații ce au răsunat și în cadrul ediției curente a festivalului. *Entrée* din *Suita Riturile primăverii* de Ghenadie Ciobanu, cu un caracter tip uvertură, concepută în tradițiile hibridizării postmoderne, reali-

zează un quasi dialog cu *Sacre du Printemps* a lui Igor Stravinski, respectiv se evidențiază particularitățile genurilor muzicii de popularitate și a muzicii de inspirație folclorică, *Siciliana blues pentru pian și orchestră* de Cornel Țăranu, plămădită în convergența gândirii post seriale și modale, cu influențe de jazz, sau *In John's Garden* de Igor Iachimciuc, ciclu de piese pentru clarinet și pian, inspirat și structurat după renumitul cântec *În grădina lui Ion*, unde este vizibilă juxtaponerea modernului cu elementele folclorice. În același context se integrează lucrările tinerilor compozitori *The Circles* de Vitalie Mosiiciuc, *Trei piese pentru cvintet de suflători* de Marian Ungur și *Trio pentru flaut, contrabas și pian* de Marcel Vinicenco.

Includerea creațiilor de referință ale compozitorilor predecesori în programul festivalului a devenit deja o tradiție, fie că este vorba de capodoperele clasicilor secolului al XX-lea, fondatorii modernismului, precum *Trauermusik Música Funebre* de Paul Hindemith, sub impulsul (com)promițător al *Gebruchsmusik*, în pași reținuți se combină tenebrele cu lumina, melancolicul, tragicul și grotescul, nuanțe redată cu delicatețe și măiestrie de interpretul Iurie Atvinovski (violă) și Orchestra Simfonică a Filarmonicii Naționale. Sau *Romanian Folk Dances* de Béla Bartók, suită din 6 piese scurte, sinteză stilistică de muzică folclorică, clasicism și modernism. Din panorama muzicală a secolului al XX-lea au mai fost sonorizate *Serenada* de Edward Elgar și *Variațiunile pe o temă de Purcell* de Benjamin Britten, iar sub semnul omagiilor compozitorilor basarabeni la actuala ediție au fost prezentate cele *Trei piese pentru orchestră* și *Sonata pentru vioară* de Vasile Zagorschi.

Dialogurile spaniole au răsunat în atmosfera camerală din Sala Mică a Filarmonicii, unde și-a făcut intrarea ansamblul *Ars Poetica*, dirijor Oleg Palymski, director artistic Ghenadie Ciobanu. Colaborarea de lungă durată cu colectivul de compozitori și interpreți E.C.C.A. din Spania a oferit, de această dată, creații semnate de Josep Soler *Variacions*, Domenech González De La Rubia *Atman*, David Seguí *El Ciclo de Alfados*, Josep M. Mestres *Quadreny Costel lacions*, Tomás Marco *Resonantes Fanfarrias del Mar*, Joaquín Gomariz *Nemej*. Inițiat din 1991, acest schimb cultural a avut un impact semnificativ

în arealul muzicii autohtone, pe de o parte îmbogățindu-l cu noi concerte, partituri, tradiții în ceea ce privește stilul și limbajul muzical, așa-zisele „tipare culturale”, având la bază aceleași corespondențe arhetipale ale fondului folcloric, iar pe de alta, punând în circulație internațională, la festivalul *Ensems* din Valencia, creațiile compozitorilor basarabeni.

Concertul din 12 iunie ne-a încântat cu varietatea componentei interpretative, diversitatea genurilor abordate, fiecare purtând amprenta individuală a compozitorului: fie că este vorba de schițele complexe ale deformatei „grădini” a lui Ion pentru clarinet și pian, de Igor Iachimciuc, fie că de ritmul energic și pulsatoriu, generator de sonorități inedite, de factură acordică, întrerupte de pasaje cromatizate ascendente și descendente în „... *For Piano*” nr.1 de Vlad Burlea, sau declamațiile tensionate și ritmurile ostinato ale *Recitalului și Toccattei* pentru violă și pian, semnate de Boris Dubosarschi. Caracterul dramatic, de manifest alteori meditativ, povățuitor al celor *Patru sonete* pentru bas și pian, compuse de Vladimir Ciolac, este redat de interpretul Oleg Țăbulico, cu profunzimea și delicatețea timbrală a vocii sale, culminând în pasajul rupt într-o mișcare descendentă în registrul grav pe cuvintele „*a вместо жизни-ад!*”. Chemări și ecouri bucolice, motive folclorice stilizate suprapuse pe diverse pedale, alteori împletindu-se într-un joc polifonic între ele, interferențe intonaționale de jazz, au răsunat în *Vânătoarea* pentru cvartet de saxofoane, autor Snejana Pâslari. Muzica de o fluentă și naturalitate specifică identității naționale a fost animată de colectivul *Moldavian Sax Quartet*, compus din membrii Vadim Ostrouhov (soprano sax), Igor Koenig (alto sax), Dmitrii Sergheev (tenor sax) și Constantin Ciorba (bariton sax). Concertul ajuns în final cu *Miniatures for ensemble* de Oleg Palymski a prezentat în acțiune o acuară timbrală subtilă, transparentă, în care efectele percusive apăreau dozate, perindându-se cu formulele melodice simplist-minimaliste.

Arta tinerilor interpreți și compozitori din diverse generații a fost prezentată în două blocuri, cuprinzând creațiile *Toccată pentru pian* de Liviu Știrbu, *Baladă pentru pian*, *Improvizație pentru clarinet solo* de Oleg Negruța, *Popas în codru*, *Joc haiducesc pentru pian* de Gheorghe Mustea, *Zâna viselor*, *Statu-Palmă-Barbă-Cot pentru pian* de Vladimir Beleaev, *Morpheus pentru violă și pian* de Rebecca Clarke (SUA), *Natură statică cu flori, melodii și armonii* de Ghenadie Ciobanu, *Suită pentru cvartet de coarde* de Arkady Luxemburg. Respectiv, tinerii compozitori și-au expus ideile muzicale începând cu *Elegii pentru clarinet și*

pian de Snejana Pâslari, *Cvartet* de Cristian Spătaru, *Extenua* de Vasiliu Zapesca, pe versuri de Sașa Ciornii, *Trei piese pentru cvintet de suflători* de Marian Ungur, *Aspirations et tendances* de Anastasia Lazarencu, *Trio pentru flaut, contrabas și pian* de Marcel Vinicenco.

Programul festivalului a inclus și un concert de un conținut muzical divers, cu caracter vădit tradițional, propagând o muzică accesibilă pentru un public larg: *Cântul dragostei victorioase pentru pian* de Nicolae Ciolac, *Cu rugămintea pe buze... pentru 2 viole* de Galina Cuzmina, *Variațiuni pentru pian* de Mihail Kolsa, *Mi-ar fi de-ajuns*, pe versuri Steliana Gramma, *Foicică doi bujori*, versuri populare pentru soprano și pian, *Concertino* pentru 2 pian, semnate de Eugen Mamot. În altă cheie s-au desfășurat cele *Șapte strofe arhaice pentru vioară și violă* de Vlad Burlea, invocând stilistica renascentistă într-un dialog spiritual și sobru, în încheiere răsunând *Dialogurile pentru vioară și violoncel* semnate de Vladimir Ciolac, prezent la această ediție și cu lucrarea *Folia*, interpretată în cadrul ultimului concert simfonic, ce explorează tradițiile dansantului în reflexii spaniole de un aprins colorit sonor și caracter radiant.

Orchestra Simfonică a Companiei publice „Teleradio Moldova”, dirijor Oleg Palymski, în parteneriat muzical cu Capela corală academică „Doina” au interpretat *Mărirea lui Burebista*, semnată de Teodor Zgureanu. De asemenea, la cel de-al doilea concert simfonic din cadrul festivalului au fost prezentate *Concertul pentru corn și orchestra*, solist Victor Zlotescu, autor Oleg Negruța și *Memory* de Mihail Kolsa.

La alt pol s-au aflat creațiile tinerei generații de compozitori cu lucrări precum *Enlightenment* de Natalia Rojcovscaia, concentrată în jurul ideii contradicțiilor timpului, a renunțării la existența distructivă, tranzitând pe parcurs la o gândire pozitivă, a aspirațiilor spre lumină și adevăr. *The Circles*, lucrarea semnată de tânărul compozitor Vitalie Mosiiciuc, cu denumirea abstractă, ce reflectă mai mult tehnicile componistice de încercuire în spirală a celulelor ritmice și sintactice, realizată într-un limbaj modern, a propus o viziune muzicală a ritualurilor getice, dezvoltate în ritmurile și transformările perpetue ale gândirii modale. O serie de provocări tehnice, momente aleatorice, cadente improvizate cu pasaje de virtuozitate a adus *Concertul pentru clarinet și orchestră* semnat de Ludmila Chise, atât pentru Orchestra Simfonică a Companiei publice „Teleradio Moldova”, cât și pentru solistul David Barrientos (Chile) – clarinet. *In cursu ad intellectum supremæ ideæ vitæ*, o lucrare complexă reali-

zată de Oleg Palymski, a configurat în forma ciclului simfonic problematica cosmogonică și existențială a sensului vieții, a predestinării umane, în diverse etape: I. Actio, II. λυρισμός (Lyrismos), III. Electio și IV. Contemplatio.

Momentul final al Festivalului a adus în prim-plan dialogurile albaneze ce au putut fi audiate în cadrul ultimului concert simfonic al programului din anul acesta, prezentând *Adagio* de Sokol Shupo și *Festival overture* de Nikolla Zoraqi în interpretarea Orchestrei Simfonice a Filarmonicii Naționale, la pupitru dirijorul Altin Buli.

Orientat spre inovații, raportându-se la valorile estetice la zi, la cele mai noi direcții, tendințe

și tehnici componistice, festivalul transpune viața contemporană, cu toate disonanțele și distorsiunile ei, în muzică. Desigur, această sărbătoare anuală, eveniment muzical reprezentativ, devenit o tradiție în peisajul muzical autohton, ar cere o atenție mult mai mare, în sensul susținerii și promovării în context local și internațional, având în vedere nu doar menținerea sectorului respectiv (aflat pe cale de dispariție ineluctabilă), dar și progresul acestuia, răspunzând necesităților acute atât în formarea tinerei generații, cât și în calea sa de afirmare, deloc ușoară, pe tărâmul muzicii contemporane academice.

Bibliografie

1. Firca, Șt., *Cross- and Double-Reading Musical Modernism: A Palimpsestic View* // *Muzica* Nr.4/2005, p.49.

Ferenz Liszt (1811 - 1887)

Așa cum șapte orașe ale Eladei antice susțineau că sunt locul de naștere a lui Homer, la fel trei state europene își asumau onoarea de a-l numi pe Ferenz Liszt exponent al școlii sale naționale de compoziție. La 200 de ani de la nașterea marelui artist nu rămâne o țară care să nu-i cunoască numele și să nu se închine cu recunoștință față de Ungaria. Este acea țară anume, căreia i-a rămas credincios în anii de pelerinaj și în epoca de glorie mondială, după cum afirma cu mândrie și în saloanele pariziene, și în sălile de concert germane, și în incintele Vaticanului.

Compozitor, pianist, dirijor, pedagog, scriitor muzical, activist pe tărâmul social-cultural, a realizat din plin toate aspirațiile curajoase ale tatălui său, Adam Liszt. Muzician și mentor talentat al fiului-geniu, în formarea căruia a jucat un rol similar celui al lui Leopold Mozart, nu a avut însă aceeași fericire de a deveni artist profesionist aprobat. Pe lângă curtea principelui M. Eszterhazy nu s-a găsit pentru el o poziție mai convenabilă decât inspector de stână (după alte surse – ajutor de pădurar). Pentru realizarea lui Ferenz ca și muzician de renume a sacrificat și bunăstarea insuportabil de modestă a familiei, dar și propria viață, ocrotindu-i primii pași pe calea spinoasă de afirmare în capitala artelor, cum era Parisul. Ferenz Liszt s-a dovedit a fi cel mai faimos discipol al lui Karl Czerny, unui dintre ultimii și cel mai scump elev al lui Antonio Salieri. Grație lui, bătrânul maestru își revigora ultimele forțe psihice în efortul nobil de didact. Un alt elev al maestrului, Ludwig van Beethoven, a asistat în Viena la unul din concertele micului virtuos al pianului în anii 1822-1823, când nu mai întreținea contacte personale intense cu lumea exterioară. Fapt uluitor, dar accesul la Conservatorul din Paris i-a fost interzis lui Ferenz Liszt de către directorul Luigi Cherubini, sub pretextul că era născut într-o altă țară (!). Cu atât mai mare a fost fericirea lui Ferdinando Paer și Antonin Reicha (Rejcha) de a-l conduce spre culmile formării în domeniul compoziției.

Munca asiduă de autodidact îi lărgeste orizonturile până la infinit, îl transformă într-un erudit strălucit în domeniul artei și filozofiei contemporane. Sfera lui de interese, asemenea idolului lui, Beethoven, va servi drept model pentru plămădirea concepțiilor asupra formării artistului în secolul al XX-lea. După decesul subit

al tatălui, care îl scutea de toate vitregiile vieții de artist la început de cale, pozițiile lui democratice se formează o dată și pentru totdeauna. Spre deosebire de prietenul lui, Richard Wagner, va rămâne fidel concepțiilor, formate în perioada Revoluției din iulie 1830, sub influența poeziei rebele a lui George Byron, în contact cu marii muzicieni și scriitori ai timpului: Hector Berlioz, Niccolò Paganini, Frederick Chopin, Victor Hugo, Georges Sand, Honoré de Balzac, Henrich Heine. Îl preocupă și socialismul creștin, învățătura abatelui Felicité Robert de Lamennais. După cuvintele contemporanilor, sub mâinile uriașe ale lui Liszt prind viață simultan toate registrele și clapele pianului, iar în sufletul lui imens conviețuiesc în pace toate curentele filozofice, până și cele diametral opuse, cum ar fi cele ale lui Marie-François Voltaire, Jean-Jacques Rousseau, James Lock sau Claude Saint-Simon.

Primele triumfuri le obține în domeniul pianismului de virtuozitate, concură cu succes cu neîntrecutul până atunci Sigismund Thalberg. Liszt lărgeste incomensurabil capacitățile și sfera de aplicare a instrumentului favorit (practica transcripțiilor și fanteziilor pe teme din opere), elaborează noile principii ale creației instrumentale cu program, creează un nou stil pianistic. Temperamentul artistic coplesitor și pasionant, virtuozitatea incomparabilă, poezia și dramatismul interpretării, dorința de a-i familiariza pe ascultători cu capodoperele artei muzicale mondiale îl ridică pe marele pianist ungar la culmi inaccesibile. Dar și îl face neînțeleș deseori de publicul mediocru.

Patriot al țării sale, Ferenz Liszt întreprinde din 1838 o serie de turnee mari prin Europa pentru a-și ajuta concetățenii după o inundație dezastruoasă. Urmează concertele cu scopuri filantropice prin orașele Ungariei, toate câștigurile fiind donate în scopuri de binefacere, inclusiv fondarea conservatorului din Pesta, una dintre instituțiile onorabile și până în prezent. Artiștii-concertiști cu renume mondial ofereau tradițional reprezentării numai în cele mai mari orașe ale Europei. Ferenz Liszt aduce tezaurul artistic în cele mai renumite centre, dar îl pune și la dispoziția acelor ascultători entuziaști, care nu aveau posibilitate, asemenea propriei lui familii, să întreprindă o călătorie cât de apropiată. Printre cele mai mici orașe, ce au intrat în sfera grijilor de propagator de artă, să numim, spre exemplu, Poltava, sau Elisavetgrad, unde în

1947 își încheie cariera de concertist virtuoz. În Kiev, în timpul unui turneu, face cunoștință cu Karolina Witgenstein, care va deveni pentru multe decenii muza lui (compozitorul i-a dedicat toate poemele simfonice).

Perioada de la Weymar (1848 - 1861) este oglindită în documentele culese și analizate de Jacob Milstein în monografia lui *Liszt*, cartea de căpătâi a pianiștilor. Sunt ani de realizări prodigioase, de progrese fascinante, de reforme prodigioase, dar și de rezistență îndârjită în fața intrigilor minuscule nenumărate și rușinoase din partea retrograzilor invidioși. Marele compozitor va reveni în acest oraș ingrât doar din când în când, reședințele preferate devenind din acest moment Roma și Pesta, care știu să-i aprecieze eforturile artistice la justa lor valoare. Prăbușirea speranțelor de decenii la fericire personală în viața conjugală cu iubita devotată, spulberate cu eforturile potențaților lumii, îl îndrumă din nou în sfera religiei. Devenind abate, nu-și schimbă însă aceeași atitudine prietenoasă, entuziasmată față de colegii tineri, din oricare școli naționale nu ar veni la el acești peregrini: Bedřich Smetana, Edward Grieg, Cesar Frank, Camille Saint-Saëns, Izaak Albéniz. Elevii neînștăriți, sfinși, dar enorm de talentați, sunt primiți cu brațele deschise și încurajați cu ardoare. Faimosul artist le oferea până și lecții gratuite, ținând minte acele sacrificii enorme, pe care familia Liszt le-a adus, pentru a-i da șansa să-și realizeze aptitudinile. Antonin Dvořak, murind de rușine pentru încălțăminteaa ponosită, în care a venit pe jos de departe în clasa pianistică a maestrului, a fost primit ca un oaspete multășteptat. Ciclul modest de romanțe, pe care l-a prezentat, a stârnit aplauze și exclamări pline

de fericire din partea marelui compozitor, după ele urmând preziceri de un viitor strălucit. Cum să nu-l amintim din nou pe Mozart care la audiția sonatei tânărului Beethoven a pronunțat fraza crestomatică: „*Scoateți-vă pălăriile, domnilor; aveți un geniu în față!*”. Iar competiția renumită cu Barbu Lăutaru este un prilej adecvat pentru a nu ne rușina nici noi de apartenența uneia dintre cele mai tinere școli naționale de compoziție din toată Europa.

În fine, și mediocritatea, care căuta în componistică doar melodii *a lá* Donizetti, și nu le găsea nici la Berlioz, nici la Liszt, dorea să le obțină cel puțin de la Chopin sau Paganini. Fiecare dintre colegii-genii avea însă curajul să descopere căile proprii în universul sonor, îmbogățind reciproc concepțiile prietenilor. Biserica a încercat încă o dată să pună sub stăpânirea ei un artist de renume mondial, dar și în partituri cu generic religios Ferenz Liszt tot Ferenz Liszt rămâne. Simfonizarea pianismului, imagistica romantică pasională, dramatismul cugetărilor filozofice (fie cu înclinare spre demonism, fie cu orientare la *eternul feminin* sau la idei religioase canonice), coloristica orchestrală, improvizarea nestăvilită, specifică stilului național ungar - și laconismul ascetic, sobru, laconic, spargerea barierelor temporale în domeniul limbajului armonic - acestea sunt extremele ce caracterizează stilul artistic al lui Ferenz Liszt. Numărul lucrărilor ce au intrat în fondul de aur al culturii mondiale, continuă să fascineze pe noi și noi amatori de muzică, purtându-le gândurile și sufletele prin universuri filozofice și artistice infinite.

Elena Nagacevski

Referințe bibliografice

¹ Стасов, В. *Лист, Шуман и Берлиоз в России*. СПб., 1896.

² Мильштейн, Я. И. *Лист Ференц*. //

Музыкальная энциклопедия. Т. 3. Москва, Советская энциклопедия, 1976. p.284 – 296.

³ Мильштейн, Я. *Ференц Лист*. Тт. 1-2. Москва, Музыка, 1956, 1971.

Talent, dragoste pentru folclor și spirit de sacrificiu

Nu poți vorbi despre Gheorghe Mustea fără să iubești cu adevărat muzica și tradiția națională basarabeană.

Nu poți să analizezi arta lui Gheorghe Mustea fără ca să cunoști plenar folclorul.

Gheorghe Mustea este un patriot al neamului care a îmbrățișat meseria de muzician și s-a datat, în totalitate, serviciului tradiției. A *zidit o biserică imaginară*, un *templu al artei* folclorului, utilizând cele mai avansate tehnici de arta componistică academică. A *îmbrăcat folclorul în straie de sărbătoare* – procedee de armonie, orchestrare caracteristice limbajului universal și a prezentat arta națională întregii lumi.

Gheorghe Mustea *compozitorul* abordează o varietate de genuri muzicale: de la muzica ușoară, prelucrări și stilizări folclorice la muzica clasică academică, prin jazz și coral. Partiturile sale sunt interpretate pe toate scenele din Republica Moldova și captează atenția și admirația publicului meloman din Rusia, Italia, China, Franța, Japonia, Canada, Belgia, Țările Baltice, India, Armenia, Azerbaidjan, Georgia...

Gheorghe Mustea *interpretul* stăpânește cu dexteritate toate instrumentele populare românești și le introduce, ca nestemate de mare preț, în partituri clasice, când ascultătorul nici nu se așteaptă (fie opera *Alexandru Lăpușneanu* - cavatul, fie în *Poem vocal simfonic*, sau chiar *Concert pentru țambal și orchestră simfonică*, sau *pentru toba mare și orchestră...*), dând strălucire și farmec irepetabil partiturii.

Gheorghe Mustea *dirijorul* ataca curajos partituri din cele mai diverse și cu pedantism și profund respect pentru autor face ce e mai complicat, după cum afirma chiar domnia sa, - *nu deranjează armonia concepută de autor*. Are mulți discipoli cărora le altoiește dragostea și respectul pentru muzica tinerilor muzicieni. El învață viitorul dirijor să *asculte* partitura și să *deslușească* sensul ascuns, criptat de compozitor printre rândurile de portativ.

Gheorghe Mustea, fondator, director artistic și prim dirijor al Orchestrei Simfonice a Companiei Publice „Teleradio-Moldova” *pescuiește* ca un

ilustru *pescuitor de perle* nestematele talente din rândul tinerilor muzicieni din Moldova și îi înrolează în frumoasa familie a colectivului simfonic pe care-l conduce de aproape două decenii.

Este un exigent critic al artei interpretative, nu iartă falsul în arta și lupta acerbă cu diletantismul. „Muzica este oglinda supremă a sufletului și în ea are voie să se privească un suflet schilod, doar acel pregătit și dornic de frumos are dreptul de acces” spune Gheorghe Mustea.

André Malroux afirma ca „Expresia cea mai vie a mișcărilor sufletului este în ochi; permisa parafrazarea Expresia cea mai vie a artei muzicale contemporane basarabene este în partitura semnată de Gheorghe Mustea, care este mereu cu ochii pe fluctuațiile limbajului modern din muzica Moldovei”.

Dragostea și respectul pentru folclor le-a deprins din copilărie de la părinți, moși și strămoși și, împreună cu frumoasa sa doamna Tamara, a transmis-o, cu evlavie, celor doi copii ai lor – ficea Diana (Care ridică în picioare sute și mii de admiratori ce aplaudau frenetic în Italia performanța sa violonistică) și feciorului Adrian care exaltă publicul meloman din Germania, când cântă la violă.

Este o bucurie, o onoare și o responsabilitate pentru Academia de Muzică, Teatrul și Arte Plastice, „Teleradio-Moldova”, Academia de Poliție, Academia de Științe a Moldovei, Filarmonica Națională „Serghei Lunchevici”, Sala cu Orgă, Palatul Național, dar, neapărat, pentru Teatrul Național de Operă și Balet a Moldovei - contemporaneitatea cu artistul Gheorghe Mustea, care cunoaște în profunzime actul creator în muzica profesionistă de orientare academică, cea ușoară, folclorică, ce răsună, se predă și se tezaurizează în Fondul de Aur al Republicii Moldova.

Aduc sincere felicitări și mulțumiri pentru cea mai ilustră operă națională, *Alexandru Lăpușneanu*, în așteptarea partiturii *Ștefan cel Mare*, din numele întregului colectiv al Teatrului Național de Operă și Balet a Moldovei uram un cordial „La mulți ani și Doamne ajută!”.

Valeria Șeican

Emil Loteanu: chemarea stelelor. 75 de ani de la naștere

Grandoarea morții, acestui „prim mister care tulbură adânc conștiința umană” (Mircea Eliade), precum și șocul despărțirii pentru totdeauna, are un efect cathartic asupra imaginii celui plecat, descotorosind-o de toate impuritățile venite din exterior. Cei rămași în viață asistă cu uimire la acest travaliu inconștient al memoriei în urma căruia toate contradicțiile, distorsiunile, slăbiciunile, chiar și răutățile și viciile se retrag cuminte în umbră, în prim-plan situându-se chipul cel adevărat al ființei umane zămislite de Dumnezeu. Severi și tăcuți, cei plecați ne privesc din ceruri cu ochii interiori ai acelor virtuți pe care nu le-am înțeles, acelor rugii pe care nu le-am auzit, acelor suferințe pe care nu le-am consolat.

Doar după moartea unei ființe care ne-a stat în preajmă se produce recunoașterea definitivă și irevocabilă a firii autentice, a mesajelor inconfundabile ale unui spirit neidentificat în tumultul cotidianului.

Maximalistul neostoit, pătimașul exuberant, cel ce a cunoscut paroxismul oscilării între încântare și furie, mereu exaltat, mereu zbuțuit, privat de orice echilibru și înțelepciune – așa se manifesta poetul și cineastul Emil Loteanu, trezind sentimente și atitudini dintre cele mai controversate. Visător incurabil, de un devotament fanatic și sacrificator față de tot ce ținea de creație și sublim, era adesea revoltător de nedrept, crud și ranchiunos cu toți acei care nu corespundeau temperamentului său vulcanic ori nu împărțeau exaltările stării sale de o creativitate perpetuă, călăuzită de un năvalnic vis artistic.

Acum, când s-au așezat apele furtunoasei existențe ale maestrului, personalitatea lui frenetică ni se relevă primordial în ipostaza tragică a marelui singuratic, a unui intrus, care nu corespundea niciodată lumii înconjurătoare, iar spiritul răzbunător, ce-l caracteriza în ultimii ani ca o consecință a cumplitei dezamăgiri față de lumea imperfectă și oamenii inapți să-și schimbe viața aidoma îndrăgii-tului său ideal romantic.

Doar recodarea creației lui Emil Loteanu la virtuțile și mesajele neoromantismului, un exponent înflăcărat al căruia a fost regizorul basarabean, precum și reamplasarea demersului său cinematografic într-un cadru hermeneutic de filiație psihanalitică, vor dezvălui în noi valențe estetico-filozofice originalitatea efervescentului temperament artistic.

Or, Emil Loteanu aparține, invariabil, acelei categorii de creatori în destinul cărora nu viața guvernează creația, ci imperiul artistic impulsionează și determină existența. Loteanu și-a asimilat

involutar modelul romanticilor pentru care atât viața, cât și prezentul erau concepute ca un exil, ca o osândă și numai arta ca o eliberare și revenire în patrie.

În cazul unui veritabil artist romantic este mai firesc să căutăm descifrarea enigmei creatorului nu în nisipurile cotidianului, ci în sferele sublime, în care vibrează adevărata substanță a acestor categorii de creatori, deci să urmărim nu istoria vieții, ci istoria sufletului.

Loteanu a optat din tinerețe în favoarea celebrei sentințe a lui Nietzsche conform căreia unica justificare a vieții este creația. Nesățios din fire de a gusta din plin din fructul vieții, el a simțit seducția amăgitoare a bucuriilor trupești, în extazul voluptății ascunzându-se pericolul pierderii ideii de sine și imanența unui drum fără întoarcere. De aceea Loteanu încearcă să emigreze din mrejele dulci ale ispitelor pământeste în lumea celestă a artei, logodindu-se, cum a scris într-o poezie-deviză „... cu cea mai depărtată stea”.

Consacrarea virtuților nobile și visurilor răpitoare ale artei romantice a însemnat pentru Emil Loteanu tărâmul autosalvării, autodepășirii, actul creației semnificând actul mântuirii, acea forță cathartică, ce-i permitea abolirea ispitelor care îl devastau din interior, determinând, într-un final, neasemuita spiritualizare a discursului său cinematografic.

Născut la 6 noiembrie 1936 în satul Clocușna din Basarabia, se refugiază împreună cu familia în România, frecventând la București celebrul liceu „Sf. Sava”. La numai 16 ani se repatriază la baștina sa (pe atunci deja RSSM), ademenit, ca și alți intelectuali din Occident, de utopiile comuniste, axate pe revigorarea celui mai ispititor vis al omenirii – mitul reînțoarcerii secolului de aur. Debutul său, în 1956, cu volumul de poezii „Zbucium” coincide cu conștientizarea definitivă, după peregrinările prin Școala Teatrală de pe lângă Teatrul Academic de Artă (MHAT) și Institutul de Literatură „Maxim Gorki”, a vocației sale native de cineast, Emil Loteanu susținând în același an examenul de admitere la Institutul Unional de Cinematografie din Moscova (VGİK). Prima sa carte de versuri a semnalat venirea în literatura națională a unei sensibilități lirice efervescente, animate de căutarea frenetică a idealului. Au urmat volumele „Chemarea stelelor” (1962), „Ritmuri” (1965) despre care poetul Andrei Lupan a scris cu însuflețire: „... o poezie foarte vie, răsunătoare și contemporană. Talentul lui nu se grăbește spre desăvârșire, ci se zbate într-o nesățioasă, se poate spune chiar, plină de hazard, luptă a întrebărilor”.

Aceste interogații existențiale vor fi extrapolate cu ardoare în alt spațiu artistic, cel ce-i va găzdui plener imaginația și creația artistică – cinematografia. Nu va părăsi însă niciodată mitul eternei tinereti, epoca inițierii interesându-l primordial anume prin sinceritatea dialogului temerar al omului cu universul axat pe intensitatea trăirii problemelor ontologice ale cunoașterii lumii.

Inițierea lui Emil Loteanu în artă se desfășoară sub cerul înstelat al neoromantismului anilor '60, animat de aspirația majoră a revenirii artei la etern și universal. Devenind un adept înflăcărat al acestor nobile crezuri, regizorul își ancorează creația în coordonatele semnificative ale miturilor ontice ale omenirii, etapele manifestării harului său cinematografic înscriindu-se perfect în acest sublim palmare.

Astfel, în debutul său cinematografic „Așteptați-ne în zori” (1963) cu subtitlul semnificativ „Odiseea celor șase”, Emil Loteanu, prin inițierea în sfera marilor vise și imenselor sacrificii umane, îmbrățișează mitul eternei revoluții. Metatema romantică a rebelunii, ca unui dat imuabil al sufletului nobil, precum și nostalgia omului modern consacării eroice, persistă și în cea de a doua peliculă axată pe visul schimbării lumii „Această clipă” (1968), impresionantă prin aceeași sete de ideal, grandios, mirific, prin evocarea „clipelor desăvârșirii”, în care se revarsă sublimul sufletului ce se știe nemuritor.

Filmele denotă concomitent atât originalitatea viziunii cinematografice a lumii a lui Emil Loteanu, cât și abilitatea sa regizorală, de o pronunțată factură polifonică: imaginea, jocul actorilor, muzica, scenografia – toate componentele expresiei filmice, fructificate la maximum, generând acea hipnoză cinematografică, ce guvernează succesul unei veritabile opere cinematografice.

Mitul eternei reînnoiri, ce dezvăluie cu efervescență atât filozofia romantismului, cât și starea de spirit utopică a exponenților săi, călăuzește regăsirea de către regizor a „tainicului drum spre interior” (Novalis) în contextul unui entuziasm artistic unic al atmosferei de o creativitate debordantă a „renașterii etnice”. Asimilând cu brio ambele neotendințe în vogă ale anilor '60 – neoromantismul și neofolclorismul, dilogia lui Loteanu „Poienile roșii” (1966) și „Lăutarii” (1971) prezintă o redescoperire cinematografică a sufletului etnic în spațiul ontic al mitului pastoral și mitului creației.

Și „Poienile roșii”, și „Lăutarii” se raliază virtualităților generoase ale unei balade cinematografice, înscrise în scenariul inițiativ al filmului – călătorie. În ambele filme subtextul, eclipsând textul, se întreprinde căutarea tărâmului fermecat al idealurilor naționale ce în prima peliculă se regăsește în poienile roșii, iar în cea de a doua în imperiul mirific al creației populare. În dilogie triumfă concepția naturii însuflețite și rostitoare în

ipostaza ei de confidentă a sufletului, emoția filmică „vorbește” prin metafore, simboluri și alegorii, iar arhitectonica muzicală călăuzește desfășurarea narațiunii. Drumurile păstorilor se intersectează cu cele ale lăutarilor, filmele dialogând, regăsindu-se și completându-se reciproc. Fiind două întrupări efervescente ale neoromantismului cinematografic al anilor '60, cu precădere de sorginte mitologică, filmele se întâlnesc în spațiul confesional al destăinuirii inimii în zona exaltării „sentimentului românesc al ființei” (C. Noica). Astfel, în inspirata sa dilogie Emil Loteanu reușește să înalțe existența națiunii la ideea majoră a supraviețuirii idealurilor ancestrale.

Anume aceste opere ale maestrului propulsează în peisajul cinematografic o distinctă ierarhie de valori, promovând cu înflăcărare virtuțile eroului nostalgic, precumpănirea structurilor parabolice ale baladei, tradiția etnopsihologică a dramatizării conexiunii Eros-Thanatos prin metasimbolul nunții mioritice. Învederând conflictul etern dintre vis și realitate, Emil Loteanu relansează imperativul romantic al „subiectivității afirmative”.

Însă anume atunci când sufletul înaripat al cineastului a cunoscut beatitudinea împlinirii visului primordial de a răzbate în univers prin căutarea frumuseții spirituale și morale a neamului său și dezvăluirea lumii întregi culmile creativității sale excepționale, s-a întâmplat acea catastrofă culturală în urma căreia Emil Loteanu, ca și ceilalți artiști reputați, „vinovați” de virtuțile etice și estetice excepționale ale marilor sale talente, a fost izgonit din republică dacă nu de jure atunci de facto. Fiind sortit într-o supraviețuire să ia drumul pribegiei, Emil Loteanu a fost pentru a doua oară despărțit de Patrie, fiind impus să accepte condițiile dure ale concernului „Mosfilm” celebru prin spiritul de o acerbă concurență.

Prima perioadă moscovită a regizorului era indubitabil guvernată din interior de nostalgia paradisiului pierdut imanentă la orice exilat, chiar și la cel ce se iluzionează că a găsit un refugiu favorabil talentului său în alt spațiu etno-cultural. Omniprezentul dor de patrie a determinat speranța sublimării în spațiul mirific al mitului eternei libertăți, generând o pronunțată tentă melancolică a trăirilor personajelor și o dezlănțuire fascinantă a polifoniei filmice în opera cinematografică „Șatra” (1975). În subtextul acestor exaltări artistice se ascundea dorința nestăvilită a celui izgonit de a recuceri patria pierdută.

„Șatra” respiră aerul libertății nemărginite a unui popor care trăiește în preajma eternei copilării cu sentimentul ei nealterat al sărbătorii vieții. Cântecul și dansul, prin care vorbește filmul, sfidează convențiile sociale într-o destăinuirea celor mai tainice zone ale sufletului uman în spațiul misterios și mitic al extazului creator. Filmul cu certe calități vizionare (ca și dilogie sa precedentă) a reușit

să sublime nostalgiile omului modern atât față de paradisul pierdut al copilăriei, cât și pentru frumusețea absolută și trăirile pasionale. Filmul a cucerit lumea anume prin frumusețea copleșitoare a naturii, prin suava feminitate a eroinei filmului Rada și bărbăția demnă a lui Zobar, prin frenezia patimilor umane și nostalgia răscolitoare a muzicii.

În 1978 Loteanu, inspirat de data aceasta de filiațiile neoromantice descoperite în opera tânărului Cehov „Drama la vânătoare”, se avântă într-o ecranizare axată tot pe o metaidee ontică, cea a mitului eternului feminin. Deși în ecranizarea „Dulcea și tandra mea fiară” (1978) se distinge o oarecare inadecvanță dintre conținut și formă, ea se impune, totuși, prin originalitatea psihologică a tratării iubirii neîmplinite și magnetismului feminin, ce devorează vieți și destine, rămânând totuși în ipostaza de mare mister al existenței. Descoperirea unor fațete nebănuite și a unor elanuri neștiute ale măiestriei celebrilor actori Oleag Iankovski, Leonid Marcov, Chiril Lavrov, precum și a scriitorului har al lui Eugen Doga întruchipat mirific în genialul vals, confirmă cu brio o rară intuiție regizorală, care îi conduce pe coechiperii săi în zonele, unde se revarsă într-o fascinantă confesiune lirică crezurile și mesajele sale artistice nemaiîntâlnite în operele altor cinești.

În anii '80, semnalând o răsturnare violentă a destinului său creator, se consolidează distorsiunea conștiinței artistice a cineastului, în urma căreia, renegând mesajul spiritual al filmului de autor, Emil Loteanu îmbrățișează modelul filmului comercial. Contradicția constă în faptul că regizorul continuă să trăiască sub zodia virtuților romantice, ambiționându-se, în același timp, să cucerească cu orice preț publicul spectator.

Sfârșiat fără să-și dea seama de această invo-

luntară autotrădare, Emil Loteanu caută un refugiu tămăduitor în cel mai enigmatic mit al romantismului – mitul geniului. Este însă deja prea târziu, experiența necruțătoare a exilului răsăritean provocând o acută criză de creație în urma căreia aspirația majoră a cunoașterii sufletului uman a fost eclipsată de spectacolul suprafeței al supraproduțiilor cinematografice. Filmele „Ana Pavlova” (1981) și „Luceafărul” (1986), culminând cu „Găoacea” (1992) sunt mostre elocvente ale sfârșirii eului creator al regizorului. Această „cădere” a determinat drama umană a unui romantic incurabil, ce se înstrăinează nu numai de realitatea imediată ci și de noile năzuințe și mesaje ale artei.

Or, coborând din cerurile idealității absolute Emil Loteanu a descoperit o lume inimaginabil de brută și inestetică, ostilă ființării întru creație. Șocat de timpul pragmatic, ce devora cu voluptate idealurile romantice, a conștientizat cu stupeoare că pe cerul de plumb nu se mai deslușește steaua lui călăuzitoare. „Deceniul negru” (anii 1990-2000) a însemnat năruirea speranței oricărei activități artistice, deci a estompat participarea lui la un dialog cu propriul neam și omenire. Emil Loteanu a pierdut unica pentru el șansă de supraviețuire și împăcare cu universul imperfect prin catharsisul creației. Calvarul mușeniei artistice l-a devastat, ucigându-l.

A murit ca un adevărat romantic, neîmblânzit de conjunctura timpului, a murit tocmai atunci când se producea minunea ninsorilor primăvăratice, trăită de el cândva la o cotă maximă a emoției lirice: „Cireșul cela ninge și tot ninge// Afurisit cireș – fudul și dalb...// Cireșul peste mine ninge, ninge// Și nu mai lasă noaptea să adorm”.

Ana-Maria Plămădeală

Ion Creangă – ultimul film al lui Anatol Codru: motive confesionale

Acum, când poetul și cineastul Anatol Codru a plecat în lumea celor drepti, ultimul său film realizat tocmai 10 ani în urmă (sic!) ni se dezvăluie în valențe confesionale ale unui testament artistic. Deslușim în el o irepetabilă atmosferă întrepătrunsă de premoniția unei vieți artistice ce apune, deși regizorul n-avea cum să știe că-și lua rămas bun de la mult îndrăgita artă ce i-a adus atâtea momente de inspirație și împlinire. De aceea în subtextul filmului despre Ion Creangă se ascunde un examen de conștiință al artistului Anatol Codru, care își rememorează tumultuoasa sa carieră cinematografică, înseilată deopotrivă pe chemările irezistibile ale spiritului și pe dezamăgirile crunte ale vremurilor nefaste.

Eroul liric al filmului „Ion Creangă” este un *alter ego* ideal al autorului, prin intermediul căruia el parcurge toate revelațiile și deziluziile, culmile și hăururile inițierii în cosmosul creației.

Procesul de autocunoaștere prin asocierea la destinul aceluia care s-a învrednicit să rivalizeze cu Creatorul Lumii poartă în film un caracter discret, abia perceptibil, care niciodată nu este declarat în mod deschis de autor, însă formează cel mai puternic imbold al demersului său. Manifestând capacități de fin exeget, Anatol Codru surprinde personalitatea complexă a lui Ion Creangă, care a uimit generații de cititori prin consonanța inedită a comicului și a liricului, pledând pentru conceperea demersului său ființial, marcat de vocația etnică a trăirii contrastelor.

Regizorul ni-l dezvăluie pe Ion Creangă ca pe un nostalgic împătimit de paradisul pierdut al copilăriei. „Amintiri din copilărie”, opera sa de referință, relevă o inedită filozofie a vieții, descifrând izbucnirile temperamentului ilariant, dar și persistența visării melancolice ai humuleșteanului. Evadarea într-o stare de desfătare ludică este mai mult jinduită decât trăită în realitate. Anume de aici provine farmecul creației sale, genul poveștii fiind o recuperare a unei tristeți înăbușite și a unei dezamăgiri tănuite, provocate de dezacordul dintre revelațiile copilăriei și cruzimile și decepțiile maturității.

Anatol Codru își structurează timpul cinematografic în două planuri: e vorba de timpul eternei copilării, un timp contemplativ, duos, deschis infinitului, întruchipat pe ecran ca o interminabilă și îmbătătoare zi de vară, și timpul maturității - un timp sacadat, labirintic, copleșitor prin succesiunea vertiginoasă a unor crude lovituri ale destinului. Primul timp - epoca luminoasă a copilăriei, este reprodus pe ecran prin intercalarea unor secvențe de ficțiune, evocări sugestive din „Amintiri din co-

pilărie”, sonorizate parcă de glasurile memoriei, ce vin din negura unei feerice preexistențe.

A doua lume - lumea maturității - este o scurtă zi de iarnă, amenințată de un amurg timpuriu, în care se zbate Ion Creangă să-și croiască un rost în viață. Anatol Codru apelează la mărturii documentare, concentrându-și atenția asupra conflictului lui Ion Creangă cu clerul. Astfel ni se dezvăluie din plin ființa rebelă a humuleșteanului, votul lui de blam dat ipocriziei societății. Imposibilitatea de a se acomoda supușeniei fariseice a elitei bisericești vine din interiorul ființei sale avide de libertate. Răzvrătirea lui Ion Creangă împotriva dogmelor clerului devine un protest vehement împotriva atentatului la firescul și autenticul credinței, determinând o particularitate de fond a viitorilor săi eroi - spiritul rebel, născut din neîncrederea față de ordinea stabilită în lume.

Aceste concepții se îmbracă în haina atotprezentei ironii crengiene, infinitele sale mistificări încifrând o sfidare la adresa aceluia care n-au deslușit esența filozofică și elanul artistic al operei sale.

Destăinuirea amară a lui Creangă „Nici frumos la 20 de ani, nici deștept la 30, nici bogat la 40, dar așa de sărac ca anul acesta n-am fost niciodată...” este contracarată de patosul filmului. Anatol Codru polemizează cu marele Creangă, demonstrând cu lux de amănunte că humuleșteanul era frumos la vârsta de 20 de ani prin noblețea spiritului, deștept la 30 de ani prin înțelepciunea evadării din ghearele clerului în sfera supremei libertăți a creației, și bogat ca niciodată în ultimii ani ai vieții prin ascensiunea operei spre marile sensuri ale existenței și pătrunderea în enigma supraviețuirii neamului. Atât de bogat, încât generații după generații vor fi tentate să-și conștientizeze rostul prezenței în lume prin intermediul misterelor și revelațiilor inegalabilei sale opere...

În această pățimașă polemizare cu complexele de inferioritate ale lui Ion Creangă se ascunde, poate, și o dorință intimă a lui Anatol Codru: prin „reabilitarea” artistică a venerabilului scriitor să-și ostoiască și propriile frustrări artistice și umane.

Anume zbuciumul intern al artistului chinuit că nu va reuși să pătrundă în tainele vieții și creației ne demonstrează fără echivocuri, că dintre cei chemați și Anatol Codru, aidoma venerabilului său predecesor, a fost și el, cel ales.

Ana-Maria Plămădeală

Compozitorul Ion Macovei

La 3 iunie 2011, răpus de o boală fără milă, s-a stins din viață compozitorul Ion Macovei. Este o pierdere grea pentru cultura muzicală, pentru viața culturală a poporului nostru. Ion Macovei făcea parte din grupul tinerilor muzicieni care, la începutul anilor 1970, prin registrele muzicale abordate, veneau foarte hotărâți să aducă un suflu nou în arta muzicală autohtonă. Prin creația lor ei urmăreau valorificarea folclorului muzical, or, Ion Macovei a simțit folclorul și frământările sufletești ale poporului ca nimeni altul.

Compozitorul Ion Macovei s-a născut la 10 martie 1947 în satul Sărata-Răzeși, Leova. În anul 1960 a plecat la Slobozia pentru a studia la Colegiul de Muzică din localitate. Alesese să cânte la corn, instrument de suflat, căci de mic cânta la mai toate instrumentele care erau în această familie. Îndrumător i-a fost chiar unchiul său, Filimon Blidari, muzician vestit pe atunci în toată valea Prutului.

După absolvirea Scolii de Muzică, în anul 1965, Ion Macovei a lucrat la Casa de cultură din Ghindești, raionul Florești. Ocupa postul de conducător artistic, concomitent dirijând și fanfara de acolo. În anul 1968 va susține cu succes examenele la Institutul de Arte „G. Musicescu” din Chișinău, urmărind scopul de a - și perfecționa tehnica de cântare la corn, instrumentul preferat. Însă numai după doi ani, îndrumat de colegi de breaslă, Ion Macovei, foarte hotărât, se transferă la catedra de Teorie și Compoziție, urmând să studieze arta componistică în clasa profesorului, compozitorului Vasile Zagorschi. După absolvirea Institutului de Arte, Ion Macovei pleacă la Moscova pentru a-și continua studiile la aspirantura Conservatorului „P. I. Ciaicovski” din Moskova, sub îndrumarea profesorului S. A. Balasanean.

În cariera sa de muzician, compozitorul Ion Macovei a fost învățător de cânt, de unde vine profunda dragoste pentru copii și, desigur, minunatele cântece dedicate lor. Îl descoperim mai apoi printre rândurile pedagogilor Colegiului de muzică „Ștefan Neaga” din Chișinău, iar în perioada 1976 – 1979 este conferențiar la Institutul de Arte „G. Musicescu”. În anul 1986 va fi angajat în calitate de consultant superior al Uniunii Compozitorilor din Moldova, devenind și liber profesionist.

Începând cu primele cântece pentru copii, apărute în anii '60 și până la începutul anilor 1980, compozitorul prezenta anual câte o creație nouă, alteleori chiar și mai multe. Intensa activitate componistică se remarcă, mai ales, în anii studenției. Ulterior, capacitatea creatoare a



lui Ion Macovei avea să se manifeste în diverse genuri ale artei sonore: muzică pentru copii, piese instrumentale și orchestrale, muzică simfonică și corală, muzică pentru spectacole. Astfel, în anul 1972 autorul semnează Suita orchestrală *Tablouri simfonice*, lucrare ce se impune printr-un pronunțat caracter pastoral. La numai un an, în 1973, își face apariția *Simfonia pentru soprană, discant, bas și orchestră*. Având la bază versurile poetului Grigore Vieru, creația tratează eterna luptă dintre bine și rău, pace și război.

Anul 1974 se va încununa pentru Ion Macovei cu Oratoriul *Miorița* care, fără îndoială, rămâne a fi apogeul creației acestui mult talentat compozitor. Presa anilor 1980 avea să califice creația drept un fenomen muzical în cultura poporului nostru, iar Ion Macovei, în anul 1989, va deveni Laureat al Premiului de Stat din Moldova. Este adevărat și faptul că Ion Macovei devenise Laureat al Premiului Învățământului Public din fosta RSSM mult mai înainte, în anul 1978, premiu acordat pentru creația dedicată copiilor. Totul pare a fi simplu și frumos, dacă nu am privi și cealaltă parte a medaliilor. Și doar spicuiind câteva destăinuirii oferite de compozitor ziarului „Curierul de seară” din luna mai 1997, vom rămâne convinși că Ion Macovei a avut parte de multe nedreptăți care nu au putut trece fără urmări pentru sănătatea și așa șubredă cum era.

Așa, de exemplu, despre Oratoriul *Miorița* Colegiul pentru repertorii al Ministerului Culturii din acei ani (1974) a declarat că lucrarea ar trata o

temă minoră (!) și că, de fapt, ar fi o lucrare antisovietică. Drept urmare, partitura avea să dispară și abia după zece ani, printr-un miracol, a fost găsită și imediat interpretată. Un destin asemănător l-au avut și alte compoziții, printre care și Variațiunile pentru pian *Jelui-m-aș și n-am cui*, axate pe melodia și versurile cântecului popular cu același titlu. Și aici s-au găsit motive de felul „de ce te-ai jelui și s-ar jelui cineva, dacă trăim luminoasele timpuri ale construcției socialismului?”.

Astfel de piedici în calea compozitorului au fost cu nemiluita. Însă Ion Macovei s-a dovedit a fi un aprig luptător, dar și învingător. Modest din fire, neatins de vântul mândriei, compozitorul nu a râvnit la osanale din partea oamenilor. Unica râvnă, unica dorință a fost aceea de a pune în valoare bogăția spirituală a poporului din care face parte și a

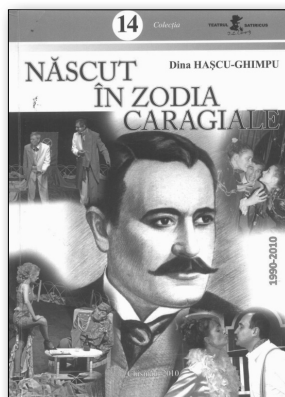
făcut acest lucru cu tot talentul și cu toată dăruirea. Ion Macovei a înfruntat cu demnitate nedreptățile venite nu din partea timpurilor pe care le-am trăit, ci din partea semenilor, a învins suferințele grele, uneori insuportabile, grație voinței nestrămutate, care s-a dovedit a fi mai puternică decât orice, - cea de a supraviețui prin creație.

Anume așa va rămâne compozitorul Ion Macovei în memoria celor care l-au cunoscut, l-au iubit și l-au apreciat. Așa îl vor descoperi și cei care abia vor face cunoștință cu creația compozitorului, căci muzica sa, izvorâtă din cele mai adânci straturi ale spiritualității noastre, întretesută cu cele ale muzicii universale din trecut și până în prezent, ne va reprezenta peste veacuri.

Parascovia Rotaru

Dina Hașcu-Ghimpu. Născut în zodia Caragiale. 1990-2010.

Colecția „Teatrul Satiricus. I.L.Caragiale” 14, Chișinău, Casa editorial-poligrafică Bons Offices, 2010, 210 p.



În culegerea de articole, Dina Hașcu-Ghimpu analizează formarea personalității artistice a lui Alexandru Greco, întemeietorul și conducătorul Teatrului municipal „Satiricus – I. L. Caragiale”, teatru ce și-a sărbătorit jubileul de 20 de ani. Autoarea urmărește calea de creație a regizorului, care a început la Teatrul Poetic „Alexei Mateevici”, continuând la Teatrul de miniaturi al Televiziunii naționale și la Teatrul „Dialog”, fondat de el în 1987 la Centrul republican al tineretului.

Cea mai mare parte din lucrare este dedicată activității lui Alexandru Greco în teatrul „Satiricus”. În acest context, un loc important îi revine analizei plasticii în spectacolele regizorului (capitolul „Funcția expresiei plastice în spectacolele teatrului „Satiricus”). Într-un paragraf aparte este analizat spectacolul „Metamorfozele” de Ovidiu, în care D. Hașcu-Ghimpu relevă influența călușarilor, „citirea” directă sau indirectă a unor elemente ce fac parte din atributele ritualului călu-

șăresc – *măștile zoomorfe, steagul călușului, bățul călușarului, clopoșei*, batista, alte fragmente din portul tradițional” (p. 17). Dintre mijloacele de expresie artistică ale spectacolului autoarea menționează importanța *codului cromatic*, „prin folosirea triadei culorilor mediatore dintre lumi – alb /negru/ roșu”; *codul sonor* – „al *clopotului, cornului* etc. sau prin *reproducerea sunetelor emise de călușari în timpul dansului*. Prin *codul vegetal* se înțelege utilizarea elementului floristic în spectacol – un trandafir roșu de foc, prin zeița roșie Io” (p.18; 20). În scena nunții, Artistul și Galatea „sunt blagosloviți de Greție care îi „inundă” cu florile purpurii ale dragostei, aceiași *trandafirii, cununa de lămâiță* a miresei simbolizând puritatea feminină” (p.21). În sfârșit, cel mai frecvent cod utilizat în „Metamorfozele” este *codul coregrafic*.

Cartea mai include două CV-uri și două dialoguri ale autoarei cu actorul și regizorul Mihai Greco, precum și cu actorii Sergiu Finiti, Irina Rusu, Vasile Cașu, Lilia Cazacu, Viorel Cornescu, Ludmila Gheorghită, Valentin Delinschi, Elena Oleinic, Vitalie Țapu, Igor Mitreanu, Nina Toderico, Ion Grosu, Ion Diviza.

Elfrida Coroliov

Două decenii. Satiricus.

Colecția 15. Chișinău. Casa editorial-poligrafică Bons Offices, 2010, 252 p.



Cartea este scrisă cu ocazia împlinirii a 20 de ani de la fondarea Teatrului municipal „Satiricus - I.L.Caragiale” și include materiale documentare privind formarea teatrului, evenimentele principale din viața acestuia și, evident, realizările artistice ale colectivului de creație.

În culegere sunt prezentate toate spectacolele jucate pe scena teatrului în această perioadă, cu indicarea actorilor care au interpretat rolurile: „Ce e viața omului!?” (Arcadii Arcanov), „Ho,

țară!”, „Păcală și Tândală”, „Doi purceluși”, „Moțoc” (după Gr. Ureche, B.P. Hașdeu, C. Negruzzi, V. Alecsanri), „Hercule” (Friedrich Durrenmat), „Unde mergem, domnilor?” (după I.L. Caragiale și V. Alecsandri), „Triunghiul păcatului” (Tudor Mușatescu), „Molière” (Mihail Bulgakov), „Bethoven cântă din pistol” (Mircea M. Ionescu), „Căsătorie cu de-a sila” (J.B.Molière), „Ciuleandra” (după Liviu Rebreanu), „Care-s sălbaticii?” (Iulian Filip), „Metamorfozele” (Ovidiu), „Opriți globul Moldovei, eu cobor!”, „SRL Moldovanul”, „Metamorfozele II” (Ovidiu), „Maestrul și Margareta” (Mihail Bulgakov), „Din zodia buricului” (Gheorghe Urschi), „Carmen” (Prosper Merimée), „O scrisoare pierdută” (I.L.Caragiale), „Jertfe patriotice” (după I.L.Caragiale, V. Alecsandri), „D’ale carnavalului” (I.L.Caragiale), „Năpasta” (I.L.Caragiale), „Salvați America!” (Dumitru Cru-

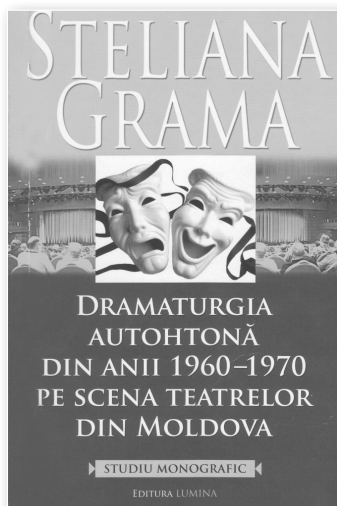
du), „Ispitirea lui Iuda” (Andrei Burac), „Oameni și șoareci” (John Steinbeck), „O noapte furtunoasă” (I.L.Caragiale), „Minte-mă, minte-mă...” (Nicolae Negru), „Golani revoluției moldave” (Constantin Cheianu), „Maimuța în baie” (Irina Nechit), „Vânătoarea de șobolani” (Peter Turrini), „Hai să ne jucăm!” (Iulian Filip), „Dictatorul” (Andei Strâmbeanu), „Caligula” (Josef Tomann), „Made in Moldova!” (Constantin Cheianu), „Cerere în căsătorie” (A.P.Chehov), „7 aprilie 2009” (Constantin Cheianu, Irina Nechit), „Eu pentru cine votez?” (Val Butnaru), „Cu bunelul, ce facem?” (Constantin Cheianu).

Fragmentele din recenziile la spectacole creează, într-o anumită măsură, impresia generală despre jocul artiștilor sau despre viziunea regizorală. Totodată, activitatea teatrului și realizările artistice sunt ilustrate prin diplomele și premiile câștigate de acest colectiv în cadrul mai multor concursuri și festivaluri naționale și internaționale. Un rol anume revine fotografiilor cu scene din spectacole, care învie, astfel, viziunea regizorală a acțiunii dramatice și concretizarea ei prin arta actorilor.

Elfrida Coroliov

**Steliana Grama. *Dramaturgia autohtonă din anii 1960-1970*
pe scena teatrelor din Moldova (Studiu monografic).**

Chișinău, Editura Lumina, 2010, 292 p.



Studiul „Dramaturgia autohtonă din anii 1960-1970 pe scena teatrelor din Moldova” constituie rezultatul scrierii tezei de doctor pe care Steliana Grama nu a reușit s-o prezinte în ultima variantă, conducător științific fiind membru-corespondent al AȘM Leonid Cermortan. Este prima monografie în care se abordează, din

punct de vedere istorico-estetic, evoluția nu doar a dramaturgiei din Moldova, ci și a realizării ei scenice. S-ar fi cerut, azi, o perspectivă mai amplă, dar lucrarea a fost concepută în anii 1996-2000 și, cum se știe, rămasă în varianta editată din motive ce nu depind de noi – plecarea din viață a autoarei. Ediția este îngrijită de doamna Claudia Grama-Slutu, doctor în filologie, cu un cuvânt înainte, datat cu luna august 2008, scris de doctor habilitat în studiul artelor Leonid Cermortan. Lucrarea propriu-zisă cuprinde o introducere asupra cercetării, 3 capitole, concluzii și bibliografie selectivă, supliment (2), secondate de referințe critice la acest studiu expuse de membru-corespondent al AȘM Nicolae Bilețchi, de Larisa Ungureanu, doctor în studiul artelor și de criticul literar Tudor Palladi.

Pornind de la convingerea că situația privind investigarea dramaturgiei din Republica Moldova este și azi o problemă ce necesită mai multă atenție, îi dăm dreptate autoarei când afirmă că în diferite ediții de sinteză, chiar după 1990, dramaturgia nu prea își găsește locul, decât doar prin valorificarea unor piese semnate de I. Druță și analizate de E. Botezatu în „Literatura română postbelică. Integrări, valorificări, reevaluări” (coord. M. Dolgan, 1998) sau de I. Ciocanu în cartea sa „Literatura română din Republica Moldova. Scriitori incluși în programa de învățământ”. Nici în volumul dedicat lui D. Matcovschi (apărut în 2009) nu există un studiu amplu despre drama-

turgia acestui autor, decât doar articole din presa timpului privind spectacolele jucate pe scena teatrelor din Chișinău.

Astfel încât S. Grama a încercat să realizeze, de fapt, lucrul filologilor și al criticilor de teatru, și, în multe cazuri, i-a reușit să convingă cititorul de necesitatea investigării în paralel a acestor două arte. De asemenea, rămâne actual și alt deziderat al cercetării științifice: diversificarea perspectivei de analiză și interpretare a fenomenului cultural-artistic, stringența abordării vieții culturale în plan estetic și extraestetic, intrinsec și extrinsec. De aici și unele imprecizii în aprecierea vieții teatrale din România, de exemplu. Or, aici teatrul, ca și întreaga artă, după „dezghețul hrușciovist”, adică de la sfârșitul anilor '50 și, mai ales în anii '60-70, nu s-a manifestat totuși doar ca unul „proletcultist” (p.14), „sincronizarea cu vestul rămânând doar privilegiul disidenților și al literaturii de sertar”, cum se afirmă la p.15. Dimpotrivă, se manifestă o deschidere spre cultura universală, spre viziuni mitice, existențialiste, spre teatrul absurdului în dramaturgia lui M. Sorescu, D. Solomon, Th. Mazilu, D. R. Popescu, I. Băieșu ș.a..

În Capitolul I al studiului, autoarea prezintă starea de fapt a dramaturgiei din RSSM de la începutul anilor '60, evidențiind rolul nefast al cenzurii, impunerea principiilor ideologice ale așa-numitului „realism socialist”. Sunt relevate configurația speciilor dramatice în creația autorilor C. Condrea, Ana Lupan, I. Druță, A. Busuioc, D. Matcovschi, A. Marinat, Gh. Malarciuc, P. Cărare, I. Puiu, Gh. Urschi, I. Podoleanu ș.a., precum și interferența genului dramatic cu cel liric și epic. Speciile dramatice sunt analizate în paragrafe aparte, în care se accentuează legătura prozei cu drama în viziunea artistică a lui D. Matcovschi, se specifică rolul comediei în dezvoltarea dramaturgiei timpului și, de cele mai dese ori, lipsa unui conflict autentic al acțiunii dramatice, de unde și lipsa de veridicitate a opere artistice.

Capitolul al doilea este intitulat „Spectacole după piesele dramaturgilor autohtoni, montate în teatrele din republică”, în care se ia în dezbatere realizarea scenică a pieselor scrise de autorii sus-menționați, evidențiindu-se relația autor dramatic – regizor, arta regizorală fiind exemplificată prin creația lui V. Apostol, V. Cupcea, A. Pânzaru, S. I. Șcurea, I. Ungureanu, I. Todorov ș.a. Totodată, cum observă autoarea, în această perioadă se pune accent

tot mai mult și pe viziunea artistică asupra lumii manifestată în arta scenografică a spectacolului: „Dacă mai înainte teatrul și, mai ales, scenografia moldovenească se caracterizau printr-un afișat convenționalism, în perioada anilor '60-70 ai secolului trecut se resimte tot mai vădit orientarea spre formele concrete ale vieții” (p. 90), spre o „redescoperire a lui Stanislavski”, cum aprecia fenomenul criticul de teatru Leonid Cemortan.

Din această perspectivă sunt analizate spectacolele după dramele lui Ion Druță, Dumitru Matcovshi, în care se relevă „noutatea regizorală a stilurilor” ce constă „în orientarea realist-psihologică și mito-poetică”, precum și „în depășirea vechii maniere de declamație din anii '60, prezentă mai ales în Teatrul Academic” (p. 110). „Filonul realist al montărilor din autorii autohtoni” prezintă realizarea scenică, în anii '70, a unor piese de factură psihologică ale lui A. Busuioc („Și sub cerul acela”, „Plecarea fiului risipitor, montată sub titlul „Toate trei anotimpurile”), A. Strâmbeanu („Minodora”), ca și cea a lui

I. Podoleanu „Pe-un picior de plai”, în care însă se manifestă mai mult elementul ruralist. Cititorul contemporan află și despre ecoul tragicomediei „Radu Ștefan, Întâiul și Ultimul”, montat de I. Ungureanu la teatrul „Luceafărul” în 1968, dar și atitudinea actuală a autoarei (1998) privind valoarea etico-estetică a piesei.

Un capitol de incipit al unei alte probleme ce urma a fi abordată pe larg de specialiștii în domeniu este intitulat „Puncte de interferență: dramaturgie națională – cinematografie”, iar Suplimentul 1 (Lista pieselor autohtone, montate în teatrele din republică în anii '60-70 ai secolului al XX-lea) este de o valoare istorică considerabilă pentru investigațiile ulterioare în valorificarea vieții teatrale din Republica Moldova. Astfel că studiul Stelianeii Grama incită la noi cercetări în domeniul artei teatrale.

Ana Ghilaș

Chișinău, 7 aprilie. Teatru-document

Fundația Culturală „Camil Petrescu“ / Revista Teatrul azi prin Editura Cheiron, București, 2010, 137 p.



Ecourile evenimentelor din 7 aprilie 2009 din Chișinău s-au reflectat și într-un volum de dramaturgie basarabeană, *Chișinău, 7 aprilie. Teatru-document*, editat de Fundația Culturală „Camil Petrescu“ / Revista *Teatrul azi* (supliment) prin Editura Cheiron, București, 2010.

Esența, oportunitatea și importanța acestei culegeri de texte dramatice sunt relevate cu pregnanță de către criticul de teatru Andreea Dumitru, care s-a ocupat de redactarea cărții și de semnarea unei „Note asupra ediției”, pe care ne-a permis s-o cităm integral:

„Cu toată proximitatea în timp și spațiu, e tot mai limpede (și trist) că aici, în dreapta Prutului, puțini își amintesc ce s-a întâmplat cu un an în urmă la Chișinău. E drept că relatările acelor zile – reportaje, apeluri în presa scrisă, pe internet, la televiziune – au creat senzația unei victorii pe muchie de cuțit, exaltarea martorilor fiind adesea dublată de teama și deruta lor...”

Ni s-a părut admirabil, în aceste condiții, impulsul unor intelectuali basarabeni – deopotrivă jurnaliști și oameni de teatru – de a se apleca asupra unei materii încă nedecantate, complexe, dureroase. Ca martori direcți ai evenimentelor, Irina Nechit, Mihai Fusu, Dumitru Crudu și Constantin Cheianu au scris despre 7 aprilie „la cald”, cu implicare – nicidecum distanțat; palpabil, nuanțat – nicidecum abstract; problematizând, și nu judecând sumar. Fără a fi strict documentare (dimpotrivă, ficțiunea lucrează aici ca un bisturiu necruțător), aceste piese sunt cu certitudine un document al stării de spirit de la 7 aprilie și al nevoii stringente de solidarizare întru adevăr. Nu în ultimul rând, faptul că trei dintre cele patru texte au

fost deja montate pe scene din Chișinău ar putea prefigura un multasteptat revirement al teatrului basarabean.

Cartea de față nu este o antologie de dramaturgie, ci face parte dintr-o serie editorială distinctă a Fundației noastre. Serie consacrată istoriei recente și modului în care întâmplările ei ne marchează viața, fortificându-ne ori, dimpotrivă, deturnându-ne în absurd.

Piese prezente în volum țin, așadar, de un context pe care ne simțim datori să-l punem în lumină. De aceea, ele apar însoțite de argumentele confesive ale autorilor, de o succintă cronologie a evenimentelor și, mai ales, de contribuțiile a doi redevabili publiciști, cărora le mulțumim încă o dată. Redactor-șef al prestigioasei reviste *Contrafort de la Chișinău*, scriitorul basarabean Vitalie Ciobanu ne-a încredințat un articol exemplar, de reacție civică, scris chiar atunci, în aprilie 2009, pentru *Observator cultural*. Iar Doina Jela, cunoscută în egală măsură pentru importanta colecție de istorie recentă pe care o girează la Editura Curtea veche, semnează un emoționant cuvânt înainte, privind din perspectiva anului scurs de la protestul anticomunist al tinerilor basarabeni.

Teatrul, ca revelator al schimbărilor trăite, dar nu întotdeauna și conștientizate, teatrul, ca pergamament al memoriei suferite și împărtășite, reprezintă, în mod explicit, pariul acestui volum”.

Completăm această prezentare exhaustivă a cărții doar cu titlurile pieselor montate: *Coridorul morții* de Irina Nechit, montată la Teatrul Național „V. Alecsandri” din Bălți, monodrama *Am ce am eu cu polițiștii* de M. Fusu interpretată de Al. Pleșca la sfârșitul anului 2009 în Club 513 din Chișinău, *Cu bunelul ce facem?* de C. Cheianu, pusă în scenă la Teatrul „Satiricus. I.L. Caragiale”. Este salutabil faptul că această carte a apărut la 2 ani de la editarea volumului „*Dramaturgi basarabeni de azi*” la aceeași editură și că la un an ecourile acelor evenimente istorice tragice s-au materializat aproape sincron pe scenele teatrelor basarabene.

Dorina Khalil-Butucioc

Constantin Cheianu. *Țara asta a uitat de Noi...* ,

colecția UNITEM 3, Chișinău, 2011, 35 p.



O altă carte de dramaturgie basarabeană a completat colecția UNITEM, fiind câștigătoarea Concursului de dramaturgie autohtonă 2011, organizat de Uniunea Teatrală din Republica Moldova. După scrierea piesei despre războiul din Transnistria, *Noi*, montată la Teatrul „Luceafărul” în

1994, scriitorul și jurnalistul Constantin Cheianu a revenit la această temă în piesa *Țara asta a uitat de Noi...*

În loc de prefață și postfață, indicațiile realist-ficționale ale autorului sunt argumentate de fotografiile de pe coperte: o casă asediată în Transnistria: „În aprilie 1992, în timpul conflictului transnistrean, combatanții moldoveni au ocupat o clădire de la periferia orașului Tighina” și una pe str. Corobceanu, 1 din Chișinău: „În decembrie 2000 foștii combatanți moldoveni au ocupat o clădire proaspăt construită în centrul Chișinăului”. Ambele case sunt, de fapt, simbolul disputatei probleme a integrității teritoriale a Republicii Moldova, cartea fiind dedicată aniversării a 20-a a Independenței Republicii Moldova.

Fețele acestor asedii sunt schițate de dramaturg atât la nivel ideatic, prin imaginile cu „viii cei morți și morții cei vii”, cât și la nivel structural. Or, simetria piesei este susținută axial prin structura clasică a textului dramatic și prin prezentarea paralelă a evenimentelor din 1992 și 2000 într-un număr practic egal de scene.

Forma de reprezentare a scenelor numerotate și urmate de o linie orizontală ne creează impresia unui dosar deschis. Personajele joacă rolul de procurori, dorind să câștige procesul, și de martori, visând să câștige războiul, nelipsind nici categoria executorilor intermediari, aserviți justiției sau sistemului funcționăresc.

Reprezentarea grafică a titlului cărții, scris alb pe negru, sugerează citirea lui ca trei titluri-idei, punându-se accentul pe verbul „a uita” la infinit(iv). Deci subtextul piesei *Țara asta a uitat de Noi...* provoacă atingerea coardelor sensibile și resuscitarea memoriei atât ale generațiilor viitoare, cât, mai ales, ale participanților în conflictul de pe Nistru.

Cartea a fost lansată înainte de premiera spectacolului „Țara asta a uitat de noi...”, jucat la Teatrul „Satiricus I.L. Caragiale” pe 25 mai 2011, deschizând ce-a de-a doua ediție a Festivalului Internațional al Teatrului „Satiricus I.L. Caragiale”.

Dorina Khalil-Butucioc