

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



ISSN 2345-1408
E-ISSN 2345-1831
TIPUL B

STUDIUL ARTELOR ȘI CULTUROLOGIE: ISTORIE, TEORIE, PRACTICĂ

Nr. 1 (48) 2025



CHIȘINĂU

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



ISSN 2345-1408
E-ISSN 2345-1831

Tipul B

STUDIUL ARTELOR ȘI CULTUROLOGIE: ISTORIE, TEORIE, PRACTICĂ

Nr. 1 (48), 2025

NOTOGRAF PRIM

CHIȘINĂU, 2025

Revistă științifică, tipul B

COLEGIUL DE REDACȚIE

Redactor-șef:

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

Redactor responsabil:

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

Redactor coordonator:

Rodica AVASILOAIE, directoarea Bibliotecii AMTAP

Redactor responsabil Artă muzicală:

Svetlana BADRAJAN, dr. în studiul artelor, prof. univ., Maestru în Artă, AMTAP

Redactor responsabil Artă teatrală, coregrafică și multimedia:

Ana GHILAȘ, dr. hab. în studiul artelor și culturologie, conf. univ., AMTAP

Redactor responsabil Arte plastice, decorative și design:

Victoria ROCACIUC, dr. hab. în arte, conf. cercetător, AMTAP

Redactor responsabil Științe socio-umanistice, Studii culturale și management artistic:

Ludmila LAZAREV, dr. în istorie, conf. univ., AMTAP

MEMBRI:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Redactori literari: **Galina BUDEANU**, membru al Uniunii Artiștilor Plastici

Eugenia BANARU, conf. univ., AMTAP

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

Asistență computerizată: **Rodica AVASILOAIE**, directoarea Bibliotecii AMTAP

Tehnoredactare: **Dragomir ȘARBAN**

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

ISSN 2345-1408

E-ISSN 2345-1831

© Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

Tiraj: 100 ex.

CUPRINS

Artă muzicală

Musical art

VICTORIA MELNIC, VALERIA CIUBOTARU

VIVALDIANA DE BORIS DUBOSARSCHI: SINTEZA ÎNTRE UNIVERSAL ȘI NAȚIONAL

VIVALDIANA BY BORIS DUBOSARSCHI OR THE SYNTHESIS BETWEEN THE UNIVERSAL

AND THE NATIONAL7

AURELIA SIMION

PERFORMANȚE, INIȚIATIVE ȘI PERSPECTIVE ÎN CADRUL PARTENERIATULUI ARTISTIC MOLDO-ROMÂN

PERFORMANCES, INITIATIVES AND PERSPECTIVES WITHIN THE MOLDOVAN-ROMANIAN ARTISTIC UNIVERSITY PARTNERSHIP.....16

INNA HATIPOVA

ROLUL CONCURSURILOR NAȚIONALE ALE TINERILOR PIANIȘTI ÎN DEZVOLTAREA ARTEI INTERPRETATIVE PIANISTICE ÎN REPUBLICA MOLDOVA

THE ROLE OF NATIONAL COMPETITIONS FOR YOUNG PIANISTS IN THE DEVELOPMENT OF PIANO PERFORMING ART IN THE REPUBLIC OF MOLDOVA.....21

CIPRIAN MIZGAN-DANCIU

EDUCAȚIE UNIVERSITARĂ PRIN MUZICĂ TRADIȚIONALĂ

UNIVERSITY EDUCATION THROUGH TRADITIONAL MUSIC26

ANATOLIE LAPICUS, MARIA GHEORGHIEVA

ОСОБЕННОСТИ ПСИХОЭМОЦИОНАЛЬНОГО СОСТОЯНИЯ АНСАМБЛИСТА В ПРОЦЕССЕ РЕПЕТИЦИОННОЙ РАБОТЫ И СЦЕНИЧЕСКОГО ВЫСТУПЛЕНИЯ

PARTICULARITĂȚILE STĂRII PSIHOEMOȚIONALE A UNUI INSTRUMENTIST ÎN PROCESUL REPETIȚIILOR ȘI A EVOLUȚIEI SCENICE

FEATURES OF THE PSYCHOEMOTIONAL STATE OF THE ENSEMBLE PERFORMER IN THE PROCESS OF REHEARSAL WORK AND STAGE PERFORMANCE32

IULIA ROMAN

IRONII PIANISTICE. GROTESC ÎN CREAȚIA LUI VASILE IJAC

PIANISTIC IRONIES. THE GROTESQUE IN THE WORKS OF VASILE IJAC37

ELENA SAMBRIȘ

СИМФОНΙΑ ДЯ ОРГАНА И ЛИТАВР ВЛАДИМИРА ЧОЛАКА: ДИАЛОГ С «КЛАССИЧЕСКОЙ УТОПИЕЙ» В ПОСТНЕКЛАССИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЕ

SIMFONIA PENTRU ORGĂ ȘI TIMPANE DE VLADIMIR CIOLAC: DIALOG CU „UTOPIA CLASICĂ” ÎN CULTURA POST-NECLASICĂ

SYMPHONY FOR ORGAN AND TIMPANI BY VLADIMIR CIOLAC: DIALOGUE WITH “CLASSICAL UTOPIA” IN POST-NON-CLASSICAL CULTURE42

ANA ȘIMBARIOV, MIHAI MIHALAȘ

**PROCEDEE COMONISTICE ȘI MIJLOACE DE EXPRESIE MUZICALĂ ÎN CREAȚIILE
CORALE CICLICE PENTRU COPII ALE ZLATEI TCACI**

COMPOSITION PROCEDURES AND MEANS OF MUSICAL EXPRESSION IN ZLATA TCACI'S
CYCLIC CHORAL PIECES FOR CHILDREN 50

ADELA BLÎNDU

**PRODUCEREA SUNETULUI VOCAL: METODE DE DEZVOLTARE ALE GRUPELOR MUSCULARE
PRODUCING VOCAL SOUND: METHODS FOR THE DEVELOPMENT OF MUSCLE GROUPS** . 55

VIOLA JULEA

**ВОКАЛЬНЫЙ ПРИЕМ ФРАЙ (FRY) В СОВРЕМЕННОЙ ПОП-МУЗЫКЕ:
ТЕХНОЛОГИЧЕСКИЕ И ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ АСПЕКТЫ**

PROCEDEUL VOCAL FRY ÎN MUZICA POP MODERNĂ: ASPECTE EXPRESIVE ȘI TEHNOLOGICE
VOCAL METHOD FRY IN THE MODERN POP-MUSIC: EXPRESSIVE AND TECHNOLOGICAL
ASPECTS. 59

ELENA BUGOR

**КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО АЛЕКСЕЯ СТЫРЧИ 1970-Х ГОДОВ: ЛИРИЧЕ-
СКИЕ ОБРАЗЫ, КОМПОЗИЦИОННЫЕ И ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ОСОБЕННОСТИ**

CREAȚIA CAMERAL-VOCALĂ A LUI ALEXEI STÂRCEA DIN ANII 1970: IMAGINI LIRICE,
PARTICULARITĂȚI COMPOZIȚIONALE ȘI INTERPRETATIVE
ALEXEI STÂRCEA'S CHAMBER-VOCAL CREATION FROM THE 1970S: LYRICAL IMAGES,
COMPOSITIONAL AND PERFORMING FEATURES. 63

Artă teatrală, coregrafică și multimedia
Theater, choreographic arts and multimedia

MARIANA STARCIUC

VALORIFICAREA FORMEI TEATRALE DOCUMENTARE ÎN SPAȚIUL ROMÂNESC

THE VALORIZATION OF THE DOCUMENTARY THEATRE FORM IN THE ROMANIAN SPACE 71

SVETLANA TÂRȚĂU

TEATRUL POLITIC – O PRIVIRE ASUPRA SECOLULUI XX ȘI O PERSPECTIVĂ PENTRU VIITOR

POLITICAL THEATER – A LOOK AT THE 20TH CENTURY AND A PERSPECTIVE FOR THE
FUTURE 77

VICTORIA ALESENKOVA

**TRIHOTOMIA LUI C.S. PEIRCE: SEMNUL ICONIC, SEMNUL INDICIAL ȘI SEMNUL
SIMBOLIC ÎN CONTEXTUL TEATRAL**

THE TRICHOTOMY OF C.S. PEIRCE (ICONIC, INDEXICAL, SYMBOLIC SIGNS) IN THE
THEATRICAL CONTEXT 81

ELEONORA VARNACOVA

**CALITĂȚILE ȘI COMPETENȚELE PROFESIONAL-INDIVIDUALE ALE ANTRENORULUI DE
DANS SPORTIV**

PROFESSIONAL-INDIVIDUAL QUALITIES AND COMPETENCES OF THE SPORTS DANCE
COACH. 86

Arte plastice, decorative și design

Fine, decorative arts and design

VICTORIA ROCACIUC**CĂUTĂRI ALE PARADIGMEI NAȚIONALE ÎN CREAȚIA PICTORILOR MOLDOVENI DIN ANII 1980**

SEARCH FOR THE NATIONAL PARADIGM IN THE WORK OF MOLDOVAN PAINTERS OF THE 1980S90

MIRELA ȘTEFĂNESCU**CREATIVITATEA TINERILOR ARTIȘTI IEȘENI ȘI SEMNIFICAȚIA EXPRIMĂRII LOR PLASTICE**

THE CREATIVITY OF YOUNG ARTISTS FROM IAȘI AND THE MEANING OF THEIR ARTISTIC EXPRESSIONS.....95

ANA MARIAN**MONUMENTELE UNIRII: ASPECTE ISTORICE ȘI PLASTICE**

THE MONUMENTS OF THE UNION: HISTORICAL AND PLASTIC ASPECTS.....101

ȘTEFANA-ROXANA STOICA**ESTETICA ÎN DESIGNUL AMBIENTAL**

AESTHETICS IN ENVIRONMENTAL DESIGN107

INGA MAȚCAN-LÎSENCO**AMBIENT LIGHTING AND ENERGY EFFICIENCY IN INTERIOR DESIGN**

ILUMINATUL AMBIENTAL ȘI EFICIENȚA ENERGETICĂ ÎN DESIGNUL DE INTERIOR.....114

ALIONA TIMUȚA**МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ПРОЕКТИРОВАНИЯ ОБРАЗА ПЕРСОНАЖА В КОНТЕКСТЕ КНИЖНОЙ ГРАФИКИ**

PRINCIPII METODOLOGICE ALE PROIECTĂRII IMAGINII PERSONAJULUI ÎN CONTEXTUL GRAFICII DE CARTE

METHODOLOGICAL FOUNDATIONS OF DESIGNING A CHARACTER IMAGE IN THE CONTEXT OF BOOK ILLUSTRATION121

Științe socio-umanistice, Studii culturale și management artistic

Socio-humanistic sciences, Cultural studies and art management

LUDMILA LAZAREV**IDENTITATEA EUROPEANĂ ÎN ERA DIGITALĂ: CUM REDEFINEȘTE INTELIGENȚA ARTIFICIALĂ VALORILE CULTURALE**

EUROPEAN IDENTITY IN THE DIGITAL AGE: HOW ARTIFICIAL INTELLIGENCE REDEFINES CULTURAL VALUES.....126

MARIANA ZUBENSCHI**STRENGTHENING INDIVIDUALS TROUGH GENERATIVE LEARNING OF SELF-CONCEPT FOR DEVELOPING CONFIDENCE AND ASSUMING EUROPEAN IDENTITY**

CONSOLIDAREA INDIVIZILOR PRIN ÎNVĂȚAREA GENERATIVĂ A CONCEPTULUI DE SINE PENTRU DEZVOLTAREA ÎNCREDERII ȘI ASUMAREA IDENTITĂȚII EUROPENE132

CONSTANTIN ȘCHIOPU**RAPUL – UN SPAȚIU DE CONFLUENȚĂ A ARTEI CU PROTESTUL SOCIAL**

RAP – A SPACE WHERE ART MEETS SOCIAL PROTEST 139

STELA SPÎNU**CULTURA ȘI COMUNICAREA INTERCULTURALĂ: FUNDAMENTE CONCEPTUALE ȘI PERSPECTIVE COMPORTAMENTALE**

CULTURE AND INTERCULTURAL COMMUNICATION: CONCEPTUAL FOUNDATIONS AND BEHAVIORAL PERSPECTIVES 144

AGLAIA MUDREA**REGIA ÎN SPECTACOLELE ISTORICE DIN OPERA MOLDOVENEASCĂ: O ANALIZĂ A EVOLUȚIEI ȘI A REFLECȚIEI ÎN PRESA TIMPULUI**

THE STAGE DIRECTION IN HISTORICAL PERFORMANCES AT THE MOLDOVAN OPERA: AN ANALYSIS OF EVOLUTION AND REFLECTION IN THE CONTEMPORARY PRESS 151

In memoriam: 100 de ani de la nașterea scriitoarei Nina Cassian

in Memoriam: 100 Years Since The Birth Of Writer Nina Cassian

CONSTANTIN ȘCHIOPU**EROTISM ȘI SENZUALITATE ÎN LIRICA NINEI CASSIAN**

EROTICISM AND SENSUALITY IN THE LYRICS OF NINA CASSIAN 156

MARIA ȘLEAHTIȚCHI**TENTAȚIILE AVANGARDEI: NINA CASSIAN ȘI MAIA RADOVAN. O LECTURĂ PARALELĂ**

THE TEMPTATIONS OF THE AVANT-GARDE: NINA CASSIAN AND MAIA RADOVAN. A PARALLEL READING 161

LUCIA ȚURCANU**LA SCARA 1/1 ȘI „ANTIREALISMUL DUȘMĂNOS”. STUDIU DE CAZ**

LA SCARA 1/1 AND „THE MALEFICIENT ANTI-REALISM”. A CASE STUDY 169

MARIA PILCHIN**CU NASUL ÎN CARTE DE NINA CASSIAN: ANALFABETISMUL FUNCȚIONAL ȘI EMOȚIONAL CA SEMNIFICAȚIE POEMATICĂ**

WITH HER NOSE IN THE BOOK BY NINA CASSIAN: FUNCTIONAL AND EMOTIONAL ILLITERACY AS POETIC MEANING 174

VALENTINA LIPCAN**APOLOGIA LITERARĂ A LIBERTĂȚII: CAZUL NINEI CASSIAN**

A LITERARY APOLOGIA FOR FREEDOM: THE CASE OF NINA CASSIAN 179

ARTĂ MUZICALĂ MUSICAL ART

VIVALDIANA DE BORIS DUBOSARSCHI: SINTEZA ÎNTRE UNIVERSAL ȘI NAȚIONAL

VIVALDIANA BY BORIS DUBOSARSCHI OR THE SYNTHESIS BETWEEN THE UNIVERSAL AND THE NATIONAL

VICTORIA MELNIC¹

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

<https://orcid.org/0000-0003-1869-8278>

VALERIA CIUBOTARU²

master în arte,
Liceul Republican de Muzică Ciprian Porumbescu

<https://orcid.org/0009-0005-5568-2357>

CZU [785.6:780.641.6]:781.61

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2025.1.01>

Reinterpretarea stilemelor barocului în muzica secolului XX și XXI reprezintă un fenomen artistic și stilistic complex, care atestă continuitatea și adaptabilitatea tradiției. Articolul de față analizează modul în care compozitorul Boris Dubosarschi revalorifică idiomurile vivaldiene, propunând o viziune originală asupra moștenirii baroce. Vivaldiana (1986) reconstituie trăsături esențiale ale concertului baroc prin utilizarea formei ritornelice, a intonațiilor de tip lamento și a formulărilor repetitive, integrate într-un plan tonal simetric (e-moll – a-moll – e-moll). Alegerea naiului ca instrument solistic conferă lucrării o dimensiune identitară românească, rezultând o sinteză între universalul baroc și specificul național timbral. Predominanța facturii omofone și expresivitatea cantabilă conturează un discurs muzical stilizat, coerent și personal.

Cuvinte-cheie: Boris Dubosarschi, Vivaldiana, stilistică barocă, Antonio Vivaldi, nai, identitate românească, neobaroc

The reinterpretation of Baroque stylemes in the 20th and 21st century music represents a complex artistic and stylistic phenomenon that demonstrates both continuity and adaptability of tradition. This article explores the way composer Boris Dubosarschi revalorizes Vivaldian idioms, offering an original perspective on the Baroque heritage. Vivaldiana (1986) reconstitutes essential features of the Baroque concerto through the use of the ritornello form, lamento-like intonations, and repetitive formulas, integrated within a symmetrical tonal plan (E minor – A minor – E minor). The choice of the pan flute as the solo instrument provides the work with a distinct Romanian identity, creating a synthesis between the universality of the Baroque language and the national specificity of timbre. The predominance of homophonic texture and cantabile expressivity shapes a stylized, coherent, and highly personal musical discourse.

Keywords: Boris Dubosarschi, Vivaldiana, Baroque style, Antonio Vivaldi, pan flute, Romanian identity, neo-baroque

1 E-mail: victoria.melnic@amtap.md

2 E-mail: valeriaciubotarur@gmail.com

Introducere

Antonio Vivaldi reprezintă una dintre figurile emblematice ale barocului italian, fiind nu doar un compozitor prolific, ci și un inovator al formelor și procedeeleor componistice. Arhitectura clară a construcțiilor sale, expresivitatea temelor și plasticitatea ritmului, dublate de virtuozitatea scriiturii, ingeniozitatea creatoare și valorificarea originală a resurselor timbrale explică influența puternică ce a avut-o creația lui Vivaldi asupra compozitorilor din diferite epoci și spații culturale, începând cu marele J.S. Bach până la numeroși artiști moderni.

Recepția operei vivaldiane a cunoscut transformări semnificative: dacă în secolul al XIX-lea redescoperirea sa s-a realizat prin prisma sensibilității romantice, secolul XX a favorizat o abordare critică, re- și de-constructivă, prin editări, analize și revalorizări stilistice. Caracteristicile fundamentale ale stilului vivaldian – claritatea formală, energia ritmică, retorica barocă – au fost reinterpretate în contexte variate, fie prin recuperarea directă a modelelor baroce, fie prin asimilarea unor principii componistice recontextualizate în limbajul contemporan.

În acest context, concertul pentru nai și orchestră *Vivaldiana* de Boris Dubosarschi se relevă ca un exemplu elocvent de dialog creativ între tradiție și modernitate, între universal și național. Alegerea acestei lucrări ca obiect al cercetării este motivată de dublul său caracter: pe de o parte, *Vivaldiana* reprezintă un omagiu adus marelui compozitor venețian, prin reluarea și reinterpretarea unor elemente definitorii ale stilului baroc; pe de altă parte, ea constituie o demonstrație de originalitate componistică, în care B. Dubosarschi integrează tehnici și expresii moderne, adaptând limbajul vivaldian sensibilității estetice a secolului XX.

Prin urmare, analiza acestei lucrări permite nu doar înțelegerea modalităților de asimilare și recontextualizare a barocului în muzica contemporană, ci și conturarea unei perspective mai ample asupra fenomenului de dialog intercultural și intertemporal, care caracterizează creația muzicală modernă.

Viața și creația lui Boris Dubosarschi

Boris Dubosarschi reprezintă o personalitate marcantă care a contribuit considerabil la dezvoltarea artei muzicale din Republica Moldova. Desfășurând o activitate vastă, multilaterală, s-a afirmat în calitate de compozitor, interpret și pedagog, care a educat câteva generații de discipoli, cum ar fi: compozitorii Liviu Știrbu și Vladimir Beleaev, interpretul violonist Iulian Gîrneț, laureat al diferitor concursuri naționale și internaționale etc.

B. Dubosarschi și-a început parcursul artistic în cadrul Institutului de Arte G. Musicescu, unde inițial a studiat vioara sub îndrumarea profesorului A. Caușanschi, finalizând studiile în anul 1968. Ulterior, și-a valorificat potențialul creativ și s-a orientat către compoziție, devenind discipolul maestrului V. Zagorschi. Obține o nouă diplomă, la compoziție, în cadrul aceleiași instituții în anul 1973.

Între anii 1964-1965 a activat în calitate de artist al Orchestrei Radiodifuziunii din RSS Moldovenească, iar din anul 1965 până în 1967 – la Filarmonica Națională.

A participat la fondarea Teatrului Muzical-Dramatic Evreiesc din Chișinău, a fost violonist și dirijor al orchestrei teatrale, a compus muzică pentru numeroase spectacole. Din 1967 a activat în calitate de interpret la violă în cadrul Cvartetului de coarde al Radioteleviziunii și orchestrei simfonice a companiei *Teleradio-Moldova*.

Între anii 1989-2007 conduce ansamblul *Violonistele Moldovei*, cu care a susținut numeroase concerte atât în țară cât și în străinătate, fiind apreciat de către publicul larg din Rusia, Ucraina, Italia, Germania, Franța și Spania. După cum menționează S. Cârstea și V. Melnic, în calitate de conducător al *Violonistelor Moldovei* „realizează numeroase aranjamente și compoziții originale pentru acest colectiv” [1 p. 72]

Din anul 1986 a predat vioara la Academia de Muzică Teatru și Arte Plastice, activitatea didactică servindu-i drept suport pentru dezvoltarea multilaterală. Muzicologul S. Țircunova afirmă: „B. Dubosarschi este unul dintre acei compozitori al căror parcurs creativ se caracterizează printr-o relație

strânsă cu sfera interpretativă și pedagogică. În anii 1980 spectrul activităților sale s-a extins considerabil datorită muncii pedagogice în cadrul Conservatorului de Stat, unde în perioada ulterioară conducea clasa de compoziție, ansamblul de violoniste și cvartete de coarde” [2 p. 93].

În anul 1975 B. Dubosarschi a devenit membru al Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor. În anul 2007 i s-a conferit titlul *Maestru în Arte* al Republicii Moldova. Muzicologul I. Ciobanu-Suholm lin relevă: „Creația sa cuprinde muzică simfonică, vocal-simfonică și concertantă, multiple lucrări camerale instrumentale și vocale, inclusiv cele didactice, muzică pentru teatru” [3 p. 121].

Un merit incontestabil îl constituie portofoliul său creativ alcătuit din lucrări compuse pentru instrumentele cu coarde, compozitorul însă nu s-a limitat doar la acestea, semnând numeroase opusuri și pentru alte instrumente. În acest context se poate de remarcat că B. Dubosarschi a acumulat un bagaj de cunoștințe și o vastă experiență necesare pentru a lăsa posterității creații cu adevărat valoroase, contribuind la îmbogățirea repertoriului muzical național și la diversificarea paletei genuistice. Compozitorul denotă o bună cunoaștere a posibilităților diferitor instrumente, inclusiv prin analiza moștenirii altor autori. În acest sens interpreta și cercetătoarea A. Vardanean în articolul său menționează: „Pentru a putea crea lucrări cu utilizarea diferitelor grupe de instrumente, compozitorul a fost nevoit să studieze și să se sprijine pe experiența a diferitor interpreți și compozitori” [4 p. 45]

Printre cele mai reprezentative lucrări ale sale se numără: *Poemul simfonic* pentru orchestră, voce și țambal; În memoria lui Mihai Eminescu, Uvertură pentru orchestră simfonică; cantata lirică *Dorul* (text de A. Busuioc) pentru tenor, cor mixt și orchestră simfonică; *12 melodii liturgice evreiești* pentru voce și orchestră; *Ciclu vocal* pe versurile Anei Ahmatova (1985); romane pentru voce și pian pe versurile lui Mihai Eminescu *Se bate miezul nopții* și *La mijloc de codru des* (1992) ș.a.

Un loc aparte în creația lui Boris Dubosarschi îl ocupă lucrările camerale-instrumentale, aspect subliniat și de muzicologul S. Țircunova, care remarcă: „Desigur, în experimentele sale componistice predomină creațiile instrumentale de cameră: sonate (pentru vioară, pian, violă), trio, cvartete, cvintete. Utilizând aceste genuri, compozitorul se simte foarte sigur și liber” [2 p. 93]. În această direcție se disting lucrări precum: *Trio pentru clarinet, pian și violoncel* (1984), prezentat în premieră de S. Duja (clarinet), I. Josan (violoncel) și A. Paley (pian); *Sonata pentru oboi și pian* (1985); *Poemul pentru vioară și pian* (1986); *Sonata-baladă pentru violă și pian* (1987); *Sonata pentru vioară și pian* (1989-1990), precum și patru cvartete de coarde.

Totodată, lucrările de vârf care relevă măiestria componistică a autorului se regăsesc în genul concertant. Drept mărturie pot servi *Concertul pentru vioară și orchestră* (1973), *Concertul pentru saxofon și orchestră* (1981) și *Concertul pentru pian și orchestră* (1983).

Prin diversitatea genurilor abordate și prin experimentele cu variate componente instrumentale Boris Dubosarschi și-a afirmat dorința de permanentă evoluție artistică, susținută de un talent nativ și de o viziune componistică matură.

Concertul pentru nai și orchestră *Vivaldiana*

Muzicologul T. Berezovicova în articolul său [5] scrie despre două lucrări oarecum deosebite ale compozitorului B. Dubosarschi: *Vivaldiana* și *Partita*, ambele fiind cicluri pentru nai și orchestră ce poartă amprenta muzicii baroce. În cele ce urmează vom analiza concertul pentru nai, clavecin și orchestră *Vivaldiana*, care denotă nu doar anumite caracteristici distinctive ale perioadei baroce, ci constituie și un omagiu adus celui mai cunoscut compozitor italian – A. Vivaldi.

Scrisă în anul 1986, *Vivaldiana* se înscrie în cea mai fructuoasă etapă a activității componistice a lui Boris Dubosarschi, după cum remarcă, pe bună dreptate, și E. Mironenco: „*Vivaldiana* reproduce modelul concertului baroc, reprezentând o stilizare a operelor lui Antonio Vivaldi” [6 p. 727]. Succesiunea părților și organizarea ciclului trimit direct la tipologia numeroaselor concerte instrumentale din secolul al XVII-lea: o construcție tripartită, bazată pe un plan tonal simetric și pe o structură modală omogenă, toate părțile fiind scrise în tonalități minore.

Partea	Tempo	Tonalitate
I	<i>Allegro</i>	<i>e-moll</i>
II	<i>Andante</i>	<i>a-moll</i>
III	<i>Allegro</i>	<i>e-moll</i>

Partea I este structurată într-o formă liberă bazată pe succesiunea unor compartimente destul de apropiate din punct de vedere tematic, cu mici diferențieri, dar fără contraste evidente:

Formă liberă	a (<i>tutti</i>)	b _a (<i>solo</i>)	c (<i>tutti</i>)	d _b (<i>solo</i>)	e _a (<i>tutti</i>)	f (<i>solo</i>)	g _a (<i>tutti</i>)	h (<i>solo</i>)
Nr. de măsuri	15	12	8	8	7	6	14	11
Planul tonal	<i>e</i>	<i>e</i>	<i>e-G</i>	<i>G</i>	<i>h</i>	<i>e</i>	<i>h</i>	<i>e</i>

Lucrarea demarează cu o scurtă introducere din patru măsuri la violoncel, contrabas și clavecin, având la bază intonația de secundă descendentă și ascendentă (*e-dis-e*), repartizată într-o grupare ritmică din două șaisprezecimi și optime, urmată de repetarea insistentă a sunetului tonicii în valori de optimi. Dinamica se intensifică progresiv de la o măsură la alta, creând un efect pregnant de acumulare și pregătind apariția materialului tematic principal. Acest ostinato introductiv nu se oprește, ci este concentrat în partida clavecinului și continuă să constituie suportul de acompaniament și după intrarea temei principale – o melodie descendentă bazată pe treptele gamei *e-moll* (în varianta modului melodic) la vioara I. Factura se amplifică datorită faptului că se adaugă toate instrumentele cordofone, cele grave dublând ostinatoul din mâna stângă a clavecinului, în timp ce viorile secunde și violele împreună cu partida mâinii drepte a clavecinului expun o mișcare arpeggiată pe acordurile ce însoțesc melodia.

Exemplul 1. B. Dubosarschi, *Vivaldiana*, p. I, Introducerea

În continuare materialul sonor se dezvoltă cu ajutorul secvențelor: prima secvență este formată din două inele bazate pe motivul inițial expus la vioara I. A doua secvență este una canonică, prezentată la vioara I și vioara II timp de trei măsuri, care se expune sub formă de pasaje ascendente și

descendente formate pe treptele trisonului tonicii și pe tetracorduri descendente. De-a lungul acestor măsuri se parcurg câteva tonalități: *E-dur* – *a-moll* – *d-moll* – *G-dur* – *C-dur*. Spre sfârșitul secțiunii cu secvențe factura se intensifică brusc prin adăugarea unui pasaj bazat pe treptele celui de al doilea tetracord al tonalității *e-moll* la toate instrumentele. Motivul se repetă încontinuu timp de două măsuri și jumătate, în acest mod fiind atinsă culminația primei secțiuni, aceasta finalizându-se cu o cadență solemnă ce preia pe verticală o factură acordică, fiecare sunet fiind evidențiat de accent.

Compartimentul următor (*b*) începe cu intrarea solistului care prezintă un material tematic care își are rădăcinile în primul motiv al secțiunii precedente (expus la vioara I). Pe parcursul acestui compartiment motivul dat se dezvoltă sub formă de pasaje de virtuoziitate omogene, naiul solistic fiind acompaniat de orchestra de coarde și clavecin care păstrează integritatea armonică printr-un ritm uniform de optimi.

Exemplul 2. B. Dubosarschi, *Vivaldiana*, p. I, Compartimentul *b*

În secțiunea *c* observăm reluarea partidei *tutti* care, din punct de vedere al discursului sonor, vine ca o completare a compartimentului anterior. Astfel, la vioara I se atestă figurații omogene ce demonstrează capacitățile tehnice ale instrumentului. Ulterior, pasajele sunt preluate de întreaga orchestră, iar, datorită faptului că se realizează modulația în tonalitatea *G-dur*, sfârșitul acestei secțiuni sună luminos și strălucitor.

Urmează compartimentul solo (*d_b*) în care se reia motivul din secțiunea *b*. Discursul sonor se intensifică printr-un șir de secvențe cromatice. Din punct de vedere armonic, se realizează o serie de inflexiuni: $D_5^6 - S_3^5$, $D_5^6 - D_3^5$, $D_{65}^6 - VI_3^5$. În continuare, partida solistului dezvoltă motivul reluat sub formă de pasaje de virtuoziitate descendente.

Compartimentul *tutti* (*e_a*) reiterează motivul ritmico-intonativ din introducerea la prima secțiune *a* în tonalitatea *h-moll* la *piano*. Materialul dat se repetă de trei ori, deplasându-se cu o treaptă în sus. Dinamica crește până la *forte*, atingând punctul culminant ce se manifestă prin amplificarea facturii cu ajutorul grupării ritmice din optime și șaisprezecimi ce se repetă constant timp de trei măsuri.

Compartimentele *f-g_a-h_a* sunt succesiuni cu participarea naiului solo. Fragmentul *f* se expune doar la instrumentele cordofone și nai. Orchestra reprezintă acompaniamentul care este format dintr-un desen ritmic și uniform de optimi. Pe fundal solistul interpretează pasaje de virtuoziitate cromatice. Secțiunea *g_a* readuce motivul descendent de la începutul compartimentului *a*, care se expune ulterior sub formă de secvențe descendente în registrul acut.

Ultimul compartiment (*h*) conține un dialog animat între solist și orchestră bazat pe materialul preluat din secvența canonică din secțiunea *a*. Se observă un șir de inflexiuni $D_3^5 - t_3^5$, $D_3^5 - VII_3^5$, $D_3^5 - VI_3^5$. Urmează repetarea constantă timp de trei măsuri a tetracordului superior al tonalității *e-moll* (în varianta modului melodic). Factura este amplificată la maxim, datorită sonorizării tetracordului de toată orchestra și solist. Cadența răsună măreț, fiind o concluzie elocventă a întregului discurs muzical.

Partea I este formată din succesiuni bazate pe opoziția *tutti-solo*, datorită căreia putem observa manifestarea formei ritornelice la nivel timbral. Același factor timbral asigură și contrastul între secțiuni. Este important de menționat că fiecare compartiment conține aceeași formulă intonativ-ritmică prezentă în cadență. În acest mod se reliefează o unicitate a formei.

Partea I se bazează pe alternanța dintre episoadele *tutti* și cele *solo*, opoziție care evidențiază manifestarea formei ritornelice la nivel timbral. Același factor timbral determină și contrastul dintre secțiuni, care este generat, așadar, nu doar de densitatea texturală, ci și de diferențierea de culoare sonoră dintre ansamblu și instrumentul solist. Un aspect esențial îl constituie prezența formulei intonativ-ritmice recurente, localizată în cadență, și reluată în fiecare compartiment. Această recurență conferă coeziune tematică și funcționează ca element unificator, subliniind caracterul particular al construcției formale.

Partea a II-a *Andante* articulează o formă bipartită încadrată de o introducere și o încheiere orchestrală:

Forma bipartită	Introducere	Partea I (A)	Partea II (B _A)	Încheiere
Nr. de măsuri	7	26	27	7
Planul tonal	<i>a</i>	<i>a-e</i>	<i>a-e</i>	<i>a</i>

Secțiunea introductivă se bazează pe alternarea intonației de secundă ascendentă și descendentă ce se repetă permanent de la diferite înălțimi, fiind uneori însoțită de saltul de cvintă descendentă. De asemenea, putem menționa prezența formulei ritmice, care se va face auzită de-a lungul întregii părți: o șaisprezecime luată pe ultima bătaie a măsurii și două pătrimi, care vor pune accent pe intonația *lamento*.

Exemplul 3. B. Dubosarschi, *Vivaldiana*, Introducerea la p. II

Partea I (A) are la bază o mișcare melodică omogenă, care, la început, continuă dezvoltarea intonației *lamento* din introducere. Treptat, însă, materialul melodic cucerește registrul acut, ascensiunea părând să sugereze o înălțare către culmi imaginare. Tema se desfășoară pe fundalul unui acompaniament uniform, construit din optimi egale, fiecare sunet fiind marcat prin simbolul *tenuto*. Toate aceste particularități converg spre crearea unei atmosfere de tristețe apăsătoare.

Partea a II-a (B_A) nu aduce un contrast pregnant față de compartimentul precedent. Factura orchestrei rămâne transparentă, în timp ce materialul tematic este concentrat în partida naiului solistic, continuând aceeași linie intonativă de tip *lamento*. Se conturează astfel un afect general dominant – acela al unei melancolii patetice, profunde. La un moment dat, orchestra reia formula ritmică deja prezentă în introducere, întărind intonația *lamento*. Discursul solistic migrează treptat în registrul acut, susținut de o cvintă ascendentă la *forte*. Acompaniamentul în valori de optimi și prin note repetitive se reîntoarce la orchestră, pregătind atingerea punctului culminant al întregii părți. Spre final textura devine din ce în ce mai transparentă, compartimentul încheindu-se printr-o cadență solistică, menținută în nuanțe de *piano*.

În continuare urmează încheierea, care constă din repetarea exactă a introducerii, expusă exclusiv de orchestră. Această reluare evidențiază prezența unei forme de arc. Lipsa unui contrast pregnant între cele două compartimente de bază susține existența unui afect unic, predominant, determinat de persistența aceleiași intonații fundamentale, ce constituie nucleul dezvoltării discursului sonor atât în partea solistică cât și în cea orchestrală.

Partea a III-a se încadrează în forma bipartită mare cu următoarea schemă:

Formă bipartită mare	A			A_1		
	a	b	a_1	a_b	c	a_2
Nr. de măsuri	10	19	18	20	36	23
Planul tonal	e	$e-h$	h	$h-d$	d	e

Exemplul 4. B. Dubosarschi, *Vivaldiana*, Finalul

Discursul sonor demarează cu o temă în măsura de $\frac{3}{8}$ expusă la început în partida naiului *solo* și apoi în *tutti* orchestral. Motivul de bază al acestui material tematic constă în repetarea aceleiași intonații (secundă ascendentă) sub formă de șaisprezecimi, prima bătaie fiind mai lungă decât restul (optime). Datorită desenului ritmic îmbinat cu tempoul rapid (*Vivace*), chiar la început partea a III-a capătă un caracter dansant și dinamic.

Motivul descris mai sus se dezvoltă sub formă de secvență descendentă, atestându-se două inele secvențiale.

Compartimentul *b* este format dintr-un motiv ce are la bază un tetracord ascendent prezentat printr-un desen ritmic punctat și intonația de secundă descendentă, care la fel evoluează în două inele secvențiale descendente.

Secțiunea *a₁* reia materialul tematic din prima secțiune, sonorizat de nai. Factura, care la început este transparentă, treptat se amplifică prin utilizarea diferitor figurații diatonice expuse în șaisprezecimi.

Partea a II-a (*A₁*) include în sine motivele atât din compartimentul *a* cât și din *b*, care la fel se dezvoltă în diferite secțiuni. Discursul sonor al primei secțiuni este, practic, identic cu materialul din *a* din prima parte, cu excepția faptului că motivul de bază este expus în primele patru măsuri la orchestră, după care este preluat de solist. Secțiunea *c* reprezintă punctul culminant al întregii părți, aici fiind prezent un dialog între solist și orchestră, bazat pe figurații formate din mișcări treptate diatonice ascendente și descendente. Se atestă utilizarea desenelor ritmice din cele două motive de bază expuse în compartimentele *a* și *b* ale părții *A*.

Ultima secțiune se percepe ca o concluzie a întregii părți, deoarece preia și dezvoltă motivul cu care debutează finalul concertului, prezentat mai întâi la orchestră și apoi de solist. Treptat, însă, motivul se modifică, fiind păstrată doar formula ritmică a acestuia. *Vivaldiana* finalizează cu o cadență ce abundă în figurații de optimi atât în partida solistică cât și la orchestră, care imprimă discursului un caracter măreț.

Concluzii

Vivaldiana de B. Dubosarschi reprezintă o lucrare care reconstituie trăsături stilistice definitive ale perioadei baroce. În prima parte se manifestă elemente ale formei ritornelice, care alternează pasaje solistice virtuozice cu secțiuni orchestrale (*tutti*), specifice concertelor lui A. Vivaldi. Această structură conferă lucrării o coerență și un dinamism specific epocii baroce. Fiecare dintre cele trei părți este dominată de un afect distinct, determinat de anumite intonații: pasaje descendente în prima parte, intonații de tip *lamento* în partea a doua și formule repetitive în final. Totodată, la nivelul întregului ciclu se conturează un afect general unitar, datorat planului tonal (*e-moll* – *a-moll* – *e-moll*) și semanticii acestor tonalități, percepute ca evocând efemerul, tristețea și neliniștea tulburătoare (a se vedea anexa din studiul lui V. Andrieș și V. Melnic [7, pp. 6-8]).

Fiecare parte își construiește caracterul prin motive sau intonații recurente, care se dezvoltă pe parcursul desfășurării muzicale. Temele respectă o structură tipică pentru concertele vivaldiane – incipit, secvență mediană și cadență – iar dezvoltarea lor se realizează prin figurații de virtuositate și secvențe. Astfel, întregul discurs muzical se înscrie într-un demers de stilizare conștientă a barocului.

Un alt aspect definitoriu al lucrării *Vivaldiana* de Boris Dubosarschi îl constituie alegerea naiului în calitate de instrument solistic, decizie care transpune limbajul vivaldian într-un cadru cultural românesc. Această opțiune generează o sinteză stilistică între universalul baroc – reprezentat de structura formală și expresivitatea muzicii lui Vivaldi – și specificul național, exprimat prin timbrul distinct al naiului. În acest context, intervine elementul de originalitate al compozitorului, care transformă omagiul stilistic într-o creație personală, cu identitate proprie.

Alegerea naiului ca instrument solistic reprezintă o inovație semnificativă, întrucât acest instrument nu aparține nici epocii baroce și nici culturii muzicale italiene. Prin urmare, el devine ca-

talizatorul unei fuziuni între două dimensiuni estetice: tradiția barocă occidentală și sensibilitatea timbrală a muzicii românești. Sunetul naiului, cu intonațiile sale specifice, conferă lucrării o culoare sonoră aparte, diferită de cea a viorii – instrumentul emblematic al lui Vivaldi. În plus, utilizarea naiului presupune o tehnică interpretativă distinctă, cu pasaje rapide și ornamente specifice, diferite de cele ale instrumentelor baroce consacrate. Astfel, deși B. Dubosarschi păstrează forma vivaldiană, el o adaptează la posibilitățile și caracteristicile unice ale naiului, realizând o transpunere stilistică originală.

Din punct de vedere structural, se remarcă predominanța facturii de tip monodie acompaniată și utilizarea modului minor în toate cele trei părți ale lucrării, ceea ce conferă un caracter unitar și o atmosferă meditativă. Materialul tematic, deși lipsit de contraste dramatice majore, este cantabil și expresiv, iar formulele ritmice și armonice, transparente și omogene, contribuie la o stare de echilibru interior.

În concluzie, *Vivaldiana* de Boris Dubosarschi reprezintă un exemplu elocvent de stilizare neo-barocă, în care procedeele formale, intonațiile tipice și planul tonal unitar se împletesc cu sonoritatea specifică naiului, conferind lucrării atât autenticitate expresivă, cât și o identitate națională distinctă. Această sinteză între universal și autohton evidențiază capacitatea compozitorului de a integra un limbaj istoric consacrat într-un context cultural modern, păstrând coerența stilistică și claritatea expresivă a modelului baroc. Boris Dubosarschi nu se limitează la imitarea stilului vivaldian, ci îl reinterpretează prin prisma propriei sensibilități, folosind naiul ca vehicul timbral al unei viziuni personale. *Vivaldiana* devine astfel un dialog creativ între trecut și prezent, între tradiție și inovație – o lucrare cu certă valoare stilistică și culturală.

Referințe bibliografice

1. CÂRSTEA, S. și V. MELNIC. Capriccio pentru trompetă și pian de Boris Dubosarschi – o mostră de neofolclorism în creația componistică autohtonă. *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. Online. 2017, nr. 1(30), pp. 71–76. Disponibil: <https://revista.amtap.md/2017/11/09/1079/> [accesat 2025-04-14].
2. ȚIRCUNOVA, S. Forma muzicală în creațiile pentru vioară și pian ale compozitorilor din Republica Moldova. ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE. *Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice*. Online. 2011. Chișinău: Valinex, 2011, nr. 1/2 (12/13), pp. 94–98. Disponibil: [https://revista.amtap.md/wp-content/files_mf/1498464371](https://revista.amtap.md/wp-content/files_mf/1498464371%20Anuarul%20AMTAP2011.pdf) Anuarul AMTAP2011.pdf [accesat 2025-04-26].
3. CIOBANU-SUHOMLIN, I. *Repertoriul general al creației muzicale din Republica Moldova (ultimele două decenii ale secolului XX)*. Chișinău: Cartea Moldovei, 2006.
4. VARDANEAN, A. Concertul pentru pian și orchestră de B. Dubosarschi: studiul problemei de transformare a principiilor romantice în forma muzicală. ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE. *Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice*. Online. 2011. Chișinău: Valinex, 2011, nr. 1/2 (12/13), pp. 45–53. Disponibil: <https://revista.amtap.md/2018/02/09/2331/> [accesat 2025-03-02].
5. BEREZOVICOVA, T. Partita pentru nai și orchestră de Boris Dubosarschi: între baroc și contemporaneitate. *Arta*. 2022. Sera Arte Audiovizuale. Online. 2022, nr. 2, pp. 59–66. Disponibil: https://ibn.idsi.md/ro/vizualizare_articol/171010 [accesat 2025-02-12].
6. MIRONENCO, E. Concertul instrumental în creația componistică din Moldova. In: *Arta muzicală din Republica Moldova: Istorie și modernitate*. Chișinău: Grafema Libris, 2009, pp. 703–732. ISBN 9970003799229.
7. MELNIC, V. și V. ANDRIEȘ. Barocul... îndepărtat, dar atât de aproape. *Analele Universității de Vest din Timișoara. Seria Muzică*. Online. 2009, vol. 5. Disponibil: <https://repository.amtap.md/server/api/core/bitstreams/51b74e01-0798-4dd0-9881-e931391ab0c7/content> [accesat 2024-11-24].

PERFORMANȚE, INIȚIATIVE ȘI PERSPECTIVE ÎN CADRUL PARTENERIATULUI ARTISTIC MOLDO-ROMÂN

PERFORMANCES, INITIATIVES AND PERSPECTIVES WITHIN THE MOLDOVAN-ROMANIAN ARTISTIC UNIVERSITY PARTNERSHIP

AURELIA SIMION¹

doctor, profesor universitar,

Universitatea Națională de Arte George Enescu, Iași, România

<https://orcid.org/0009-0006-2831-2075>

CZU 78:378.6.014.24(478:498)

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2025.1.02>

Articolul de față se dorește a fi un demers care să evoce atât personalitățile istorice, care au contribuit la dezvoltarea învățământului artistic modern ieșean, cât și trecerea în revistă a unor acțiuni întreprinse până astăzi în cadrul Acordului de parteneriat încheiat la 6 martie 2008 între Universitatea de Arte „George Enescu” din Iași și Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice din Chișinău. Cei 17 ani ai parteneriatului dintre cele două instituții au însemnat o evoluție spectaculoasă atât la nivel bilateral cât și în colaborare cu terții (alte universități din R. Moldova și România). De-a lungul acestor ani profesorii și studenții AMTAP au fost invitați să susțină recitaluri pe scenele UNAGE, să participe la diverse concursuri de interpretare (clarinet, saxofon, pian) sau compoziție, la festivaluri, proiecte, conferințe și simpozioane. Mulți dintre ei au fost premiați. Acțiunile au fost reciproce: cadrele didactice, studenții, masteranzii și doctoranzii UNAGE și-au etalat performanțele în fața publicului chișinăuian.

Cuvinte-cheie: parteneriat, performanțe, colaborare, învățământ artistic

The present article is intended to be an approach that evokes both the historical personalities, who contributed to the development of modern artistic education in Iași, as well as to reviewing some actions undertaken until today within the Partnership Agreement concluded on March 6, 2008 between the “George Enescu” University of Arts in Iasi and the Academy of Music, Theater and Fine Arts in Chisinau. The 17 years of partnership between the two institutions have meant a spectacular evolution both bilaterally and in collaboration with third parties (other universities in the Republic of Moldova and Romania). Throughout these years, AMTAP teachers and students have been invited to give recitals on UNAGE stages, to participate in various interpretation (clarinet, saxophone, piano) or composition competitions, at festivals, projects, conferences and symposiums. Many of them have been awarded. The actions were mutual: the teaching staff, students, master’s and doctoral students of UNAGE showed off their performances in front of the Chisinau public.

Keywords: partnership, performance, collaboration, artistic education

Introducere

În luna octombrie a acestui an corpul academic și studenții Universității Naționale de Arte George Enescu vor sărbători 165 de ani ai învățământului artistic modern ieșean. În acest context, vor fi organizate o serie de evenimente artistice și științifice care se vor referi la parcursul educațional-academic al acestei instituții. Vor fi omagiați profesorii a căror activitate a contribuit esențial la consolidarea și afirmarea Conservatorului ieșean, vor fi prezentate publicului recitaluri tematice, spectacole de teatru și dans, vor fi vernisate expoziții și vor fi planificate multe alte manifestări dedicate acestei aniversări.

Dar viitorul nu există fără prezent și trecut, de aceea, în acest articol voi evoca câteva personalități, născute în stânga Prutului, care au contribuit la dezvoltarea învățământului artistic modern ieșean. De

¹ E-mail: aurisim_pian@yahoo.com

asemenea, voi trece în revistă (din perspectiva personală) unele acțiuni întreprinse până astăzi în cadrul *Acordului de parteneriat* încheiat la 6 martie 2008 între Universitatea de Arte George Enescu (actualmente UNAGE) din Iași și Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice din Chișinău (AMTAP).

Personalități

Unii profesori născuți în Basarabia în secolul XX, ca, de exemplu, Ioan Pavalache, Nicolae Gâscă, Tudor Chiriac, subsemnata, și-au legat destinul de orașul Iași, în care au trăit și și-au desfășurat activitatea didactică și artistică, contribuind la educarea generațiilor de muzicieni, la consolidarea și dezvoltarea învățământului de specialitate, la evoluția culturii muzicale românești. Ioan Pavalache – dirijor de cor, profesor și compozitor (n. 24.06.1927, Chișinău – d. 05.11.2007, Iași), după o perioadă de șase ani (1938-1944) la Seminarul Teologic din Chișinău și Seminarul Teologic din București (1944-1947), în care a parcurs o „inițiere sistematică muzicală”, a absolvit cursurile Conservatorului de Muzică Ciprian Porumbescu din București [1 p. 339]. Deși a fost dirijor al Corului Gavriil Musicescu al Filarmonicii Moldova din Iași (1958-1990) și dirijor al Corului Operei Române din Iași (1958-1963 – permanent, 1963-1990 – colaborator), Ioan Pavalache a predat disciplinele *Dirijat de cor* și *Ansamblu coral* la Conservatorul de Muzică George Enescu (astăzi UNAGE) din Iași. Cu formația corală a concertat în orașele din România și Europa (Italia, Franța, Germania, Belgia, Olanda), susținând peste 3200 de concerte *a capella* și peste 90 concerte vocal-simfonice. A inițiat și a condus corala *Camerata* (din 1970). Distincțiile pe care le-a obținut sunt *Meritul Cultural* cl. a II-a (1972) și *Steaua Republicii* cl. a II-a (1973).

Nicolae Gâscă – dirijor de cor, muzicolog, compozitor și profesor s-a născut la 30 septembrie, 1940, în s. Țibirica, r. Orhei. A studiat muzica la Școala Populară de Artă (1956-1960), consolidându-și pregătirea de specialitate la Conservatorul de Muzică George Enescu din Iași (1960-1965). După absolvirea instituției menționate a parcurs toate gradele universitare de la preparator la profesor, predând în diferite perioade disciplinele *Dirijat de cor*, *Ansamblu coral*, *Forme și analize muzicale*, *Teoria instrumentelor și Orchestrație*. În anul 1976 a înființat corul de cameră *Cantores Amicitiae* cu care a concertat în România și peste hotare (Austria, Germania, Luxemburg, Țara Galilor, Franța, Elveția, Spania etc.). Cu această formație corală de studenți a participat la numeroase festivaluri și concursuri naționale și internaționale, la care au fost premiați. A prelucrat și a realizat aranjamente pentru cor mixt a melodiilor din folclorul românesc și al popoarelor lumii. A elaborat și prezentat comunicări științifice, a publicat volume de specialitate legate de tehnica dirijorală și teoria instrumentelor. A îndeplinit funcția de rector al Universității de Arte George Enescu (1991-2000), iar în colaborare cu rectorul Conservatorului de Stat Gavriil Musicescu din Chișinău, Constantin Rusnac, au inițiat și organizat turneul studenților moldoveni la Iași. A fost un prim-pas al parteneriatului dintre cele două instituții de învățământ artistic.

În anul 1995 Tudor Chiriac, compozitor și profesor (născut la Ciuciuleni la 21 martie 1949), se stabilește la Iași, devenind conferențiar universitar și ulterior (din 2008) profesor universitar la disciplinele *Teoria instrumentelor și Orchestrație*, *Armonie*, *Armonizări corale și Aranjamente jazz* la Universitatea de Arte George Enescu. În această perioadă compune *Jocuri* pentru orchestră (1999), *Dacofonia nr. 1* pentru taragot, țambal, vioară și orchestră simfonică (2000), *Dacofonia nr. 2* pentru narator și orchestră (2017); *De la Tiras pân' la Tisa – Carmina Daciae*, pentru cor mixt și grup instrumental, interpretată la Iași de Corala *Cantores Amicitiae*, dirijor Nicolae Gâscă (1 iunie 2010). Colaborarea lui Tudor Chiriac cu cadrele didactice și studenți ai UNAGE a continuat cu înregistrarea piesei de jazz *Codreneasca* pentru pian și set de tobe (Aurelia Buftac-Simion – pian, Constantin Stavrat – percuție, 2021) și participarea la emisiunea *Prin muzică în Europa* a ansamblului de percuție *Alternances* (coord. Constantin Stavrat, UNAGE), care a contribuit la îmbogățirea paletelor timbrale a partiturii *Ritualul vindecării* (2022), alături de orchestra și corul Teleradio-Moldova sub bagheta dirijorului Gheorghe Mustea.

Evenimente artistice

Deși, în perioada 1991-2008, datorită relațiilor de colaborare dintre profesorii Universității de Arte George Enescu și AMTAP, ca, de exemplu, Dumitru Sâpcu, Doru Albu și Simion Duja¹, au fost organizate o serie de master-class-uri și de recitaluri de clarinet atât la Chișinău cât și la Iași, parteneriatul bilateral între cele două instituții universitare a fost semnat abia la 6 martie 2008. Ansamblul de percuție *Alternances* (coord. conf. univ., dr. Florian Simion) a susținut în Sala Mică a AMTAP, în cadrul *Mărțișorului studențesc*, un recital cu un program divers, în care a inclus atât muzică pentru instrumente de percuție cât și *body percussion*, apreciat de publicul prezent în sală, printre care s-au aflat rectorii Viorel Munteanu și Victoria Melnic, dar și delegația profesorilor UNAGE, cadrele didactice și studenții de la AMTAP.

Performanța „reprezintă materializarea competenței, reprezintă transformarea posibilului în real” consideră Ionica-Ona Anghel [2 p. 46]. Perspectivele consemnate în *Acordul partenerial* au devenit realitate. Astfel, în anii următori pe scena Sălii Mari a AMTAP au susținut recitaluri studenții de la clasa de clarinet a lui Doru Albu (30.04.2010), de flaut (28.06.2011) a lui Dorel Baicu și Călin Fărcășel. Recitalul studenților clasei de oboi a lui Florenel Ionoaia s-a desfășurat în Sala Mică a Filarmonicii S. Lunchevici din Chișinău (12.04.2013). Potențialul interpretativ al participanților la aceste evenimente a fost elogiat nu doar de către cadrele didactice ale AMTAP, ci și de unii reprezentanți ai altor instituții culturale din Chișinău.

Studenților, care au concertat în capitala Moldovei, li s-au alăturat cadrele didactice ale UNAGE, ca, de exemplu, Doru Albu, Daniel Paicu – clarinet, Florenel Ionoaia, Dumitru Iosub – fagot, Petrea Gîscă – corn, Aurelia Simion – pian, care au interpretat *Cvintetul* pentru pian și instrumente de suflat op. 16 de L. van Beethoven (02.04.2012), etalându-și performanțele interpretative în fața publicului academic chișinăuian. Spectacolul de poezie și muzică *Nichita 100% iubire*, prezentat în Sala Mică a Filarmonicii S. Lunchevici din Chișinău (30.03.2016) a fost realizat în colaborare cu cadrele didactice de la Facultatea de Teatru a UNAGE, Laura Bilic și Octavian Jighirgiu, suportul muzical a fost asigurat de Doru Albu – clarinet, Aurelia Simion – pian.

Acțiunile s-au derulat reciproc și de-a lungul acestor ani profesorii și studenții AMTAP au fost invitați să susțină recitaluri pe scenele UNAGE. În acest context, amintesc prestația de excepție a pianistilor Iurie Mahovici și Anatolie Lopicus în Sala Studio de Muzică de Cameră cu un program de lucrări pentru duo de pian (26.02.2010). În noiembrie a aceluiași an, în calitate de profesori invitați la UNAGE, au susținut un master-class de duo de pian, împărțând studenților tainele artei pianistice.

Menționez, de asemenea, impactul pozitiv asupra ascultătorilor pe care l-a produs recitalul de nai susținut de studenții clasei lui Ion Negură (02.03.2012) și de ansamblul de naiști *Pan Academic* coordonat de Andrei Druță (07.05.2019), ultimul nominalizat preluând clasa de nai a UNAGE după decesul mentorului său.

Studenții chișinăuieni au fost invitați să participe la diverse concursuri de interpretare (clarinet, saxofon, pian, compoziție), la festivaluri, proiecte, conferințe și simpozioane, mulți dintre ei au fost premiați. Ca exemplu, amintesc de Pavel Gamurari, care, fiind masterand în acel an, a obținut Premiul I cu *Trio State of mind* pentru violă, violoncel și pian la Concursul studențesc de compoziție Al. Zirra (2013).

În anul 2012, la 22 mai, în cadrul *Festivalului Internațional de clarinet și saxofon*, pe scena sălii Ed. Caudella a UNAGE, au evoluat clarinetiștii Vasile Procopciuc (an. I), Ion Burlacu (an. I), Dan Leșanu (an. III) de la clasa prof. univ. Simion Duja, saxofoniștii Vlad Manita (an. III) și lect. univ. Igor König – saxofon.

În cadrul *Festivalului Muzicii Românești* (FMR), în Sala Studio de Muzică de Cameră repre-

1 Gradele didactice ale celor nominalizați nu le vom specifica, întrucât de-a lungul anilor ele s-au modificat, profesorii avansând în funcție.

zentanții AMTAP – Livia Ciolpan, Olesea Ghernagea, Victoria Romașco și Alexandru Prigalo – au susținut în recital de pian, care a inclus creații ale compozitorilor basarabeni Vlad Burlea, Ghenadie Ciobanu, Snejana Pâslari. „Pianiștii veniți din Republica Moldova au dovedit o pregătire muzicală temeinică, demonstrând că școala interpretativă de peste Prut se bazează pe disciplină, studiu consecvent și cunoștințe muzicale generale solid fixate în perioada formării artistice”, scria Mihaela Balan în Revista *Arta* a UNAGE [3].

Activitatea didactico-științifică

Caracterul formativ al învățământului artistic nu se rezumă doar la activitatea didactică și artistică, ci include și latura științifică, care pune în valoare cercetarea muzicologică. Datorită parteneriatului instituțional a fost posibilă desemnarea subsemnatei în calitate de Președinte al Comisiei de examinare în vederea finalizării studiilor de Licență și Master la specializările *pian* și *instrumente aerofone* în perioada anilor 2015-2017. Menționez că am colaborat deosebit de eficient cu echipa de profesori titulari de la AMTAP, evaluând studenții și masteranzii, care au demonstrat capacitatea lor de a interpreta din memorie repertoriul studiat, capacitatea de a interpreta în stil, capacitatea creativă, respectând indicațiile privind dinamica, agogica etc. În formarea tinerilor specialiști din învățământul vocațional scopul rămâne susținerea, protejarea și promovarea creativității și a performanței artistice; un scop comun și în derularea parteneriatelor universitare.

Începând cu anul 2012, am avut o colaborare permanentă cu Școala doctorală a AMTAP, fiind cooptată pentru a scrie avizele la autoreferatele¹ semnate de doctoranzi, iar în calitate de referent oficial² – de a evalua tezele elaborate de candidați pentru acordarea înaltului titlu de *Doctor în Arte*.

Un alt aspect al colaborării instructive a fost participarea subsemnatei (la AMTAP) în calitate de membru al comisiei de evaluare a dosarelor pentru conferirea titlurilor³ de conferențiar și de profesor.

Nu mai puțin important în acești ani a fost accesul la cele trei nivele de educație superioară: licență, masterat și doctorat prin intermediul Programului de mobilitate Erasmus+. În acest sens, menționez numele lui Igor Stati, la specializarea *clarinet*, care a optat pentru două semestre de studiu, și numele Dorinei Munteanu, care, în contextul programului amintit, a susținut, în cadrul stagiului doctoral, un recital de corn în Sala Studio de Muzică de Cameră a UNAGE (07.06.2018). Daniel Plămădeală, născut la Chișinău, a parcurs la specializarea *clarinet* (UNAGE) toate cele trei nivele de învățământ artistic superior, susținând teza de doctorat în anul 2024.

Un alt aspect benefic al parteneriatului bilateral a fost schimbul de materiale bibliografice, donații de partituri și volume de specialitate, care contribuie semnificativ la îmbogățirea fondului bibliotecar universitar.

17 ani ai parteneriatului dintre AMTAP și UNAGE au însemnat o evoluție spectaculoasă atât la nivel bilateral cât și în colaborare cu terții (alte universități din R. Moldova și România). Mă refer la faptul că în anul 2017, în calitate de prorector al UNAGE, am contribuit la demersul logistic și am insistat ca AMTAP să facă parte din Consorțiul transfrontalier al Universităților din Moldova, România și Ucraina (CUMRU), inițiativă finalizată cu succes în 2018, ulterior instituția a fost invitată ca membru în Consorțiul ARTE (2021), inițiat de UNAGE.

La 30 mai 2018, în cadrul proiectului ART-CUMRU, am organizat *Gala Performanței*. Proiectul a fost trecut în lista manifestărilor *Festivalului Internațional al Educației*, susținut de Primăria muni-

1 Autoreferatele semnate de Vladimir Andrieș, Anastasia Gusarova (2018), Veaceslav Dașevschi (2021), Andrei Druță, Cristina Romanenco (2023).

2 Tezele elaborate de Aliona-Olga Vardanean (2016), Marina Mamalița (2020), Irina Guzenko, Zinaida Brânzilă-Coșleț, Elena Turea, Mihail Strezev, Dmitri Cabacov, Maria Gheorghieva, Dorina Munteanu, Petru Știuca (2023), Radu Tălămbuță, Irina Pleșcan, Fedora Burlac, Inessa Saulova (2024), Oleg Cazacu (2025).

3 Conferențieri: Ecaterina Gîrbu (2020), Victoria Nichitenco (2020), Hristina Barbanoi (2021), Snejana Pislari (2022); profesori: Inna Hatipova (2021), Aliona-Olga Vardanean (2022).

piului Iași, inclus (la rândul său) în proiectul *Iași – capitala tinereții din România*. La această Gală au participat laureații concursurilor naționale și internaționale de la UNAGE, AMTAP și Universitatea de Stat Alecu Russo din Bălți (USARB).

În cadrul Consorțiului ARTE pianiștii Iurie Mahovici și Anatolie Lăpiciș au oferit celor prezenți în sala *Ed. Caudella* (28.01.2023) un program de creații pentru pian la patru mâini, demonstrând încă o dată „simțul ansamblului, rafinamentul interpretativ, virtuozitatea desăvârșită, varietatea și calitatea sunetului” [4 p. 28]. Pianistele Aliona Vardanean, Tatiana Pipa și Nadejda Erhan-Banariuc au încântat publicul meloman cu un repertoriu bine ales și interpretat la un înalt nivel artistic (29.02.2024).

Concluzii

În concluzie se poate afirma, că:

- profesorii născuți în Basarabia, titulari ai UNAGE, au contribuit cu profesionalismul său, măiestria artistică și implicarea didactică la progresul învățământului superior vocațional din Iași;
- semnarea acordului de parteneriat bilateral a fost un imbold pentru inițiative și realizări personale și colective;
- evenimentele artistice desfășurate pe parcursul a 17 ani, la care au participat atât studenții cât și cadrele didactice, au fost numeroase și realizate la un înalt nivel interpretativ;
- datorită parteneriatului au fost posibile participările în comisiile de finalizare a studiilor de licență și master;
- colaborarea cu Școala doctorală a fost extinsă;
- profesori ai UNAGE au făcut parte din comisiile de evaluare a dosarelor pentru concursurile pe post de conferențiar și profesor;
- conlucrarea bibliotecilor a fost benefică pentru ambele instituții de învățământ artistic.

Parteneriatul actual reprezintă trecerea de la o etapă de colaborare reușită la un alt nivel de perspective privind calitatea și cantitatea acțiunilor comune.

Referințe bibliografice

1. COZMEI, M. *Existențe și împliniri*: dicționar biobibliografic, domeniul Muzică. Ed. a 2-a. Iași: Artes, 2010. ISBN 978-606-547-015-6.
2. ANGHEL, I.-O. Explorări ale zonei de intersecție dintre talent, succes și performanță în domeniul artistic. In: *Creativitatea și dezvoltarea personală. Dimensiuni educative și artistice*: lucrările Conferinței Științifice Internaționale. Iași: Performantica, 2020, vol. 2, pp. 45–51. ISBN 978-606-685-718-5.
3. BALAN, M. Concert cameral al compozitorilor și interpreților din Republica Moldova. In: *Revista Arta* : revista-blog a Facultății de Interpretare, Compoziție și Studii Muzicale Teoretice UNAGE, Iași. Online. Iași, 2013. Disponibil: <https://revista-arta.blogspot.com/2013/> [accesat 2025-04-05].
4. POPUȘOI, L. Oameni îndeaproape. *Moldova*. 2022, martie–aprilie, pp. 48–57. ISSN 0132-6635.

ROLUL CONCURSURILOR NAȚIONALE ALE TINERILOR PIANIȘTI ÎN DEZVOLTAREA ARTEI INTERPRETATIVE PIANISTICE ÎN REPUBLICA MOLDOVA

THE ROLE OF NATIONAL COMPETITIONS FOR YOUNG PIANISTS IN THE DEVELOPMENT OF PIANO PERFORMING ART IN THE REPUBLIC OF MOLDOVA

INNA HATIPOVA¹

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

<https://orcid.org/0000-0003-2745-7978>

CZU 780.616.433.092(478)

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2025.1.03>

Articolul analizează rolul concursurilor naționale pentru tinerii pianiști în dezvoltarea artei interpretative pianistice din Republica Moldova. Studiul evidențiază cinci concursuri majore care au marcat peisajul cultural-artistic al țării: Concursul Internațional al Tinerilor Interpreți „Eugen Coca”, Concursul Național al Tinerilor Instrumentiști „Antonina Lucinschi”, Concursul Internațional al Tinerilor Pianiști „Ignacy Paderewski”, Concursul Național de Interpretare „Zlata Tcaci” și Concursul Național al Tinerilor Pianiști „Lia Oxinoit”. Autoarea evidențiază aportul concursurilor în formarea și dezvoltarea personalității tinerilor muzicieni: consolidarea voinței și rezistenței scenice, dezvoltarea măiestriei interpretative, cultivarea artistismului și a individualității, precum și creșterea disciplinei și responsabilității. De asemenea, concursurile facilitează comunicarea și colaborarea între pianiști și profesori, contribuind la crearea unei comunități muzicale coezive cu perspective durabile și prețioase.

Cuvinte-cheie: concurs național, compozitor național, tineri pianiști, Lia Oxinoit, arta pianistică interpretativă

This paper examines the role of national competitions for young pianists in the development of piano performance art in the Republic of Moldova. The study highlights five major competitions that have shaped the country's cultural-artistic landscape: the Eugen Coca International Competition for Young Performers, Antonina Lucinschi National Competition for Young Instrumentalists, the Ignacy Paderewski International Competition for Young Pianists, Zlata Tcaci National Interpretation Competition, and the Lia Oxinoit National Competition for Young Pianists. The author also emphasizes the competitions' contribution to the formation and development of the young musicians' personalities: strengthening their will and stage resilience, developing interpretative mastery, cultivating artistry and individuality, as well as increasing discipline and responsibility. Additionally, the competitions facilitate communication and collaboration between pianists and teachers, contributing to the creation of a cohesive musical community with valuable and sustainable perspectives.

Keywords: national competition, national composer, young pianists, Lia Oxinoit, piano performance art

Introducere

Concursurile de pian reprezintă o componentă importantă și inseparabilă a vieții artistice atât la nivel mondial cât și național sau local. De-a lungul timpului unele concursuri apăreau, altele dispăreau, dar tendința rămânea stabilă și indubitabilă: concursurile tot mai ferm pătrundeau în viața culturală mondială, iar victoria la un concurs internațional prestigios deschidea tinerilor interpreți drumul spre marea practică concertistică în cercurile elitei pianistice.

¹ E-mail: hatipovainna@yahoo.com

În ceea ce privește concursurile pentru pianiștii începători, și acestea aduc un aport semnificativ în educarea și dezvoltarea măiestriei interpretative încă de la o vârstă fragedă. Astfel, M.O. Kızılay relatează: „Fie în contextul unei jurizări academice, al unui concurs sau al unei săli de concert, evaluarea interpretărilor pianistice joacă un rol esențial în modelarea standardelor de excelență muzicală și în ghidarea interpreților către o mai mare maturitate artistică” [1 p. 19]. Beneficiile concursurilor pentru tinerii interpreți includ, de asemenea, consolidarea voinței, a rezistenței scenice, a măiestriei, cultivarea artistismului, a individualității și a multor altor calități care modelează și fortifică viitorul unui muzician. Participarea în cadrul acestor evenimente îl face pe copil mai disciplinat, mai conștiincios, îl motivează să-și asume responsabilitatea corespunzătoare. Orice concurs de interpretare instrumentală pentru copii presupune o posibilitate de a se manifesta în fața publicului și a juriului, de a învăța multe lucruri noi de-a lungul pregătirii, atingând alte trepte ale măiestriei și, poate, de a primi o șansă relevantă pentru viitorul artistic.

E. Gupalova, pianistă și profesoară din Republica Moldova, relatează: „În Moldova organizarea concursurilor de interpretare muzicală a demarat în anul 1963 cu Primul Concurs Republican al Tinerilor Interpreți, urmat de Concursul Zonal din anul 1966, care au avut loc în capitala RSSM, la Chișinău” [2]. Aceste prime evenimente erau destinate studenților, dar concursurile pentru copii își fac apariția abia la începutul anilor '90, după destrămarea URSS. Atunci s-au fondat pentru prima dată așa-numitele concursuri republicane (naționale). În anul 1993 s-a desfășurat Concursul Tinerilor Pianiști pentru prima dată în Republica Moldova independentă. Un an mai târziu, în 1994 a fost fondat Concursul Național al Tinerilor Interpreți *Eugen Coca* (actualmente *Eugen Coca International Competition for Young Performers*), a cărui longevitate se afirmă prin cea de-a XXX-a ediție (2024). Ulterior, în lumea muzical-academică a republicii au apărut și alte concursuri importante și de durată, precum Concursul Național al Tinerilor Interpreți *Antonina Lucinschi*, aflat la ediția a XVI-a în anul 2023, Concursul Pianiștilor *Ignacy Paderewski*, care și-a desfășurat ediția a XIII-a în luna noiembrie curent, dar și Concursul Internațional al Tinerilor Interpreți *Zlata Tcaci*.

Viziune asupra concursurilor de pian din Republica Moldova

Unul dintre primele și cele mai longevive concursuri, Concursul Național *Eugen Coca*, fondat în 1994, a marcat ediția a XXX-a în anul 2024. De-a lungul timpului, acesta s-a transformat într-un eveniment internațional (*Eugen Coca International Competition for Young Performers*), devenind un reper important pentru tinerii muzicieni din țară și de peste hotare. Concursul prezintă o provocare autentică datorită celor două etape cu cerințe de program bine definite, incluzând o piesă obligatorie specifică fiecărei categorii de vârstă, care se modifică de la an la an. Începând cu prima ediție desfășurată în anul 1994 și până în prezent, Concursul Internațional al Tinerilor Instrumentiști este găzduit de Liceul Republican de Muzică *Ciprian Porumbescu* din mun. Chișinău, păstrând astfel vie memoria marelui muzician, dirijor violonist și compozitor național *Eugen Coca* (1893-1954), al cărui nume a fost purtat timp de 25 de ani și de liceul sus-numit. Evenimentul este organizat în parteneriat cu Ministerul Educației și Cercetării al Republicii Moldova, susținut de Conducerea Comisiei Naționale a Republicii Moldova pentru UNESCO și de Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor din Republica Moldova [3].

Pentru a contura o retrospectivă istorică a edițiilor pianistice ale Concursului Internațional al Tinerilor Interpreți *Eugen Coca*, necesită menționat faptul că pe parcursul a trei decenii de existență a acestuia, 15 ediții au fost atribuite compartimentelor Pian și Instrumente cu coarde. La aceste ediții la Compartimentul Pian și-au încercat puterile și și-au demonstrat aptitudinile pianistice un număr total de aproximativ 260 de pianiști din Republica Moldova și alte 5 țări: România, Ucraina, Belarus, Federația Rusă și China. Între timp, laureații prestigiosului concurs au ajuns să activeze în calitate de pianiști, acompaniatori și profesori atât în țară cât și peste hotare: Livia Știrbu-Socolov, Sorin Matei

(Moldova); Larisa Soboleva, Maria Sumareva, Ana Cristea, Alexandru Prigalo (SUA); Stanislav Jar, Laura Balicova (Olanda); Corina Lupașco (Rusia) etc.

Concursul Național al Tinerilor Instrumentiști *AntoninaLucinschi* se organizează în memoria AntonineiLucinschi, inițiatoarea Fundației *Brândușele Speranței*, scopul căreia a fost susținerea și promovarea copiilor talentați din țara noastră. Aceleași scopuri le urmărește și concursul în cauză. Ajuns la ediția a XVI-a în 2023, Concursul Național al Tinerilor Instrumentiști *AntoninaLucinschi* se adresează copiilor cu vârsta de până la 12 ani și este structurat în următoarele patru secțiuni: Acordeon, Instrumente aerofone și percuție, Instrumente cu coarde și chitară și Pian. Desfășurându-se în două etape – eliminatorie și finală – participarea în cadrul concursului presupune, a priori, o pregătire foarte bună a participanților. Așadar, în prima etapă se solicită o lucrare polifonică și o creație a unui compozitor național, dar în cea de-a doua etapă se interpretează o lucrare de formă amplă și un studiu. În cele ce urmează se observă amploarea și diversitatea repertoriului pe care trebuie să-l pregătească doritorii de a participa. Concursul urmărește descoperirea și susținerea tinerelor talente din întreaga țară, punând accent pe identificarea și încurajarea aptitudinilor muzicale deosebite. Participanții provin din medii diferite, fiind elevi ai școlilor de muzică, ai liceelor de muzică și de arte din toată țara, dar și din străinătate. În rândul laureaților Concursului Național al Tinerilor Instrumentiști *AntoninaLucinschi* se numără și pianistele Martina Meola, care studiază în prezent la Milano, și Elizaveta Coroli, studentă a Universității de Muzică și Arta Spectacolului din Viena [4].

Concursul Internațional al Tinerilor Pianști *Ignacy Paderewski*, organizat sub patronajul Ambasadei Poloniei la Chișinău, a ajuns la ediția a XIII-a în anul 2023. Concursul poartă numele unei figuri proeminente din viața culturală și politică a Poloniei: pianist, compozitor, Directorul Conservatorului din Varșovia, Ministrul Afacerilor Externe al Poloniei și Prim-ministru, Ignacy Paderewski (1860-1941).

Structurat în patru categorii de vârstă, concursul este destinat unui număr mare de pianiști, de la elevii claselor I până la studenți și masteranzi. Repertoriul este adaptat și variază în dependență de categorie, prezentând cerințe riguroase, după cum urmează: categoria I (clasele I-IV) – piesă a unui compozitor polonez și o piesă în stil Baroc; categoria II (clasele V-VII) – piesă a unui compozitor polonez și un studiu de virtuositate; categoria III (clasele VII-XII) – piesă a unui compozitor polonez, mișcarea I allegro de sonată dintr-o sonată clasică și un studiu din repertoriul lui F. Chopin; categoria IV (studenți ai instituțiilor superioare de învățământ) – două mazurci, un studiu din repertoriul lui F. Chopin și o creație amplă, la alegere. Spre deosebire de celelalte concursuri menționate în lucrare, Concursul Național al Tinerilor Pianști *Ignacy Paderewski* nu include în cerințele de repertoriu vreo lucrare a unui compozitor național din Republica Moldova, punând în valoare, cu precădere, cultura muzicală poloneză.

Acest concurs are menirea de a descoperi și promova noi talente, stimulând tinerii pianiști să cultive valori universale exprimate prin muzică, să participe la evenimente publice, să-și cunoască capacitățile interpretative într-o concurență loială și deschisă între colegi din diverse instituții din Republica Moldova și, evident, să exploreze moștenirea pianistică poloneză [5].

Concursul Național de Interpretare *Zlata Tcaci* s-a desfășurat în perioada anilor 2010-2019, fiind organizat de către Centrul Cultural Evreiesc KEDEM, Filarmonica Națională *Serghei Lunchevici*, Comitetul Unit Americano-Evreiesc de Distribuție din Moldova, sub patronajul Ministerului Educației, Culturii și Cercetării. La ultima ediție a concursului au luat parte 210 copii din Republica Moldova, România și Ucraina. Concursul s-a desfășurat în cadrul a 5 categorii: Pian, Instrumente cu corzi, Acordeon, Instrumente aerofone și Percuție. În cazul pianiștilor regulamentul impune includerea a două creații în programul de concurs: o piesă a compozitoarei Zlata Tcaci sau a altui compozitor basarabean și o creație la alegerea participantului [6].

Concursul Național al Tinerilor Pianişti *Lia Oxinoit*

În 2023 a fost întemeiat un nou concurs destinat tinerilor pianişti din Republica Moldova – Concursul Național al Tinerilor Pianişti *Lia Oxinoit*. Prima ediție a concursului, desfășurată la 23 decembrie în incinta Liceului Republican de Muzică *C. Porumbescu* la Chișinău, s-a evidențiat ca o inițiativă remarcabilă în peisajul cultural-artistic al Republicii Moldova. Evenimentul conceput și organizat de către Inna Hatipova, discipola profesoarei Lia Oxinoit, autoarea articolului de față, și-a propus să păstreze vie memoria remarcabilei pianiste și profesoare și să ofere o platformă de afirmare pentru tinerii pianişti.

Similar celorlalte concursuri, Concursul Național al Tinerilor Pianişti *Lia Oxinoit* este dedicat tuturor elevilor și studenților care își fac studiile în instituțiile de învățământ artistic din Republica Moldova și are drept scop promovarea tinerelor talente din întreaga țară. Se urmărește perpetuarea valorilor naționale prin includerea moștenirii compozitorilor autohtoni în programele de concurs ale interpreților, menținerea și creșterea nivelului tradiției pianistice interpretative.

Concursul este structurat în șase categorii, de la elevi începători până la studenți ai instituțiilor superioare de învățământ artistic, asigurând o evaluare echitabilă a participanților datorită repartizării pe categorii în baza anilor de studii la instrument, și nu a vârstei. Sistemul implementat a demonstrat eficiența în asigurarea unei concurențe echilibrate, participanții fiind evaluați în raport cu colegii de același nivel de pregătire. Divizarea participanților a avut loc după cum urmează: categoria A – elevi în anii I-II de studiu; categoria B – elevi în anii III-IV de studiu; categoria C – elevi în anii V-VII de studiu; categoria D – elevi în clasele VIII-IX; categoria E – elevi în clasele X-XII/anii I-IV (colegiu); categoria F – studenți ai instituțiilor superioare în anii I-II de studiu.

Programul solicitat spre interpretare în cadrul concursului include 2 creații: o creație la alegere și o lucrare din moștenirea componistică a compozitorilor naționali. Durata de evoluare se distinge de la o categorie la alta, astfel încât categoria A dispune de 3-5 minute, categoria B de 4-7 minute, categoria C de 7-10 minute, categoria D de 10-13 minute, categoriile E și F de 13-18 de minute.

Prima ediție a concursului a reunit în total 46 de tineri pianişti din 13 instituții de învățământ artistic din 6 localități ale țării, reprezentând diverse niveluri de pregătire muzicală. Jurizarea s-a realizat prin discuție colegială în cazul fiecărui interpret, nu prin acordarea anonimă de puncte, ceea ce a creat o atmosferă binevoitoare și încrezătoare între membrii juriului. Potrivit deciziei luate de juriu, care și-a propus decernarea tuturor participanților cu diplome, au fost acordate următoarele distincții: șapte Diplome de Excelență de gradul I cu premii bănești, unsprezece Diplome de gradul I, paisprezece Diplome de gradul II, unsprezece Diplome de gradul III, șase Diplome pentru cea mai reușită interpretare a unei lucrări de compozitor național/român, o Diplomă Specială *In memoriam Lia Oxinoit* cu premiu bănesc, două Premii Speciale oferite de membrul juriului Paul Gamurari.

Gala laureaților, desfășurată pe 24 decembrie 2023, a inclus 11 interpretări ale participanților care au avut cele mai impresionante prestații în cadrul audițiilor de concurs, transformându-se într-o veritabilă sărbătoare a artei pianistice.

Organizarea evenimentului a corespuns standardelor caracteristice unui concurs de succes, plăcut și confortabil și pentru tinerii participanți. Audițiile concursului s-au desfășurat în Sala de festivități a Liceului Republican de Muzică *C. Porumbescu* pe un pian cu coadă, marca „Petrof”. Fiecărui participant i s-a oferit o repetiție acustică în sală și posibilitatea de a studia în sălile liceului în ziua audițiilor, până la intrarea în scenă. Pentru o accesibilitate și o informare mai bune, Concursul Național al Tinerilor Pianişti *Lia Oxinoit* dispune de o pagină oficială de Facebook cu același nume [7], unde cei interesați de eveniment pot găsi informații actuale cu privire la perioada de desfășurare, regulament, lista participanților înscriși, premiile acordate, pozele de la gala laureaților și înmânarea premiilor, cât și înregistrarea video.

Concluzii

Beneficiile educaționale pe care le oferă concursurile în cauză constituie dezvoltarea competențelor interpretative prin creșterea motivației pentru studiul aprofundat în procesul pregătirii pentru evoluarea în public. Fortificarea prezenței scenice și consolidarea abilităților de cântare în public se numără printre consecințele pozitive și de durată pe care le aduc elevilor participarea în cadrul evenimentelor de acest gen. Mulți dintre laureații concursurilor sus-numite au devenit elevi și studenți ai prestigioaselor instituții de învățământ artistic din Europa, SUA și Rusia. Din punct de vedere al impactului cultural, prin intermediul programului obligator, ce include o creație a unui compozitor național, concursurile promovează valorile morale și patrimoniale, dar cultivă și interesul tinerei generații față de muzica academică națională. Tendința națională abordată prin invitarea participanților din toată republica contribuie esențial la promovarea comunităților muzicale locale, la motivarea elevilor și studenților pentru studiu și concurență sănătoasă, dar și la încurajarea comunicării și colaborării dintre pianiștii-participanți și profesorii acestora în scopul catalizării dezvoltării profesionale și menținerii nivelului interpretativ înalt.

Abordând subiectul din perspectiva importanței păstrării și promovării naționalului în contextul globalizării, O. Berehova și S. Volkov conclud următoarele: „Comunitățile etno-naționale demonstrează reziliență și stabilitate în contextul globalizării, ele nefiind caracterizate de schimbări existențiale și mentale semnificative. Însuși conceptul de cultură implică diferențe: diversitatea culturii mondiale constă în moștenirea fiecărei culturi naționale. Tocmai cultura este pilonul principal al tradițiilor etnice ale națiunii și reprezintă protecția împotriva efectelor negative ale globalizării” [8 p. 336].

În concluzie, confirmăm importanța și valoarea unor asemenea evenimente în viața muzical-academică a Republicii Moldova. Aceste concursuri distincte joacă în ansamblu un rol crucial în dezvoltarea culturii muzicale academice naționale prin promovarea creațiilor compozitorilor autohtoni (impuse prin cerințele repertoriale ale fiecărui concurs), descoperirea și susținerea tinerelor talente din întreaga țară și menținerea nivelului înalt al tradiției pianistice interpretative. Geografia largă a participanților și nivelul avansat al prestațiilor artistice confirmă potențialul acestor concursuri de a deveni repere importante în dezvoltarea artei pianistice naționale și consolidarea tradițiilor interpretative.

Referințe bibliografice

1. KIZILAY, M.O. An Examination of the Evaluation Criteria for Piano Performances. *Pegem Journal of Education and Instruction*. 2025, vol. 15, no. 3, pp. 18–24. ISSN 2146-0655.
2. GUPALOVA, E. *Repertoriul pianistic autohton în Republica Moldova*. Teză de doctor în studiul artelor și culturologie. Chișinău, 2008.
3. Eugen Coca *International Competition for Young Performers* [@concurseugencoca]. Disponibil: <https://www.facebook.com/concurseugencoca> [accesat 2025-04-02].
4. *Concursul Național al Tinerilor Instrumentiști „Antonina Lucinschi”, ediția a XVI-a*. Online. 2023-05-21. Disponibil: <https://organhall.md/index.php?pag=news&id=1192&rid=104&l=ro> [accesat 2025-03-25].
5. *Concursul „Ignacy Paderewski”*. Online. 2024-11-23. Disponibil: <https://organhall.md/index.php?pag=calendar&rid=1106&l=ro> [accesat 2025-04-17].
6. *Concursul Internațional al tinerilor interpreți „Zlata Tcaci” și-a desemnat câștigătorii*. Online. 2019-12-02. Disponibil: <https://mec.gov.md/ro/content/concursul-international-al-tinerilor-interpreti-zlata-tcaci-si-desemnat-castigatorii> [accesat 2025-03-14].
7. *Concursul Național al Tinerilor Pianiști „Lia Oxinoit”* [@concursliaooino]. Disponibil: <https://www.facebook.com/concursliaooino> [accesat 2025-04-10].
8. BEREHOVA, O. and S. VOLKOV. Piano Competitions in the Socio-Cultural Realities of Globalization. *Journal of History Culture and Art Research*. 2019, vol. 8, no. 4, pp. 329–346. ISSN 2147-0626.

EDUCAȚIE UNIVERSITARĂ PRIN MUZICĂ TRADIȚIONALĂ

UNIVERSITY EDUCATION THROUGH TRADITIONAL MUSIC

CIPRIAN MIZGAN-DANCIU¹

doctor în muzică, cercetător științific,

Academia Națională de Muzică Gheorghe Dima, Cluj-Napoca, România

<https://orcid.org/0000-0002-5519-6595>

CZU 781.7(498):378.147

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2025.1.04>

Cluj-Napoca, al doilea cel mai important oraș din România, este un centru multicultural cu șaisprezece muzee și șase universități publice, inclusiv Universitatea Babeș-Bolyai, cea mai mare din România. Orașul are un sistem de educație muzicală bine dezvoltat, oferind programe de la nivel primar până la doctorat. Absolvenții își găsesc oportunități de angajare în cele două opere, filarmonică și ansambluri de muzică tradițională. Academia Națională de Muzică „Gheorghe Dima” are două facultăți, una teoretică și una de interpretare, oferind și o serie de module opționale, cum este și Modulul de Muzică Tradițională. Acesta pune accent pe cercetare de teren, transcriere muzicală, cânt popular și instrumente tradiționale, concentrându-se anual pe diferite regiuni folclorice. Studenții participă la cursuri, concerte și fac parte din Ansamblul ICOANE, un grup renumit, cu activitate de 30 de ani, care reconstituie muzica tradițională românească și susține spectacole în țară și străinătate.

Cuvinte-cheie: educație culturală, muzică tradițională, Transilvania, folclor

Cluj-Napoca, the second most important city in Romania, is a multicultural center with sixteen museums and six public universities, including the Babeș-Bolyai University, the largest in Romania. The city has a well-developed music education system, offering programs from primary to doctoral levels. Graduates find employment opportunities in its two opera houses, philharmonic orchestra, and traditional music ensembles. The “Gheorghe Dima” National Academy of Music has two faculties, one theoretical and one for musical interpretation, also offering a range of optional modules, including the Traditional Music Module. This module lays emphasis on field research, musical transcription, folk singing, and traditional instruments, focusing on different folkloric regions each year. Students take part in courses, concerts, and the ICOANE Ensemble, a renowned 30-year-old group dedicated to restoring Romanian traditional music, performing both nationally and internationally.

Keywords: cultural education, traditional music, Transylvania, folklore

Introducere

Cluj-Napoca este unul dintre cele mai importante orașe din România, fiind un adevărat centru economic, cultural și educațional, catalogat în 2021 ca „orașul cu cea mai rapidă creștere economică dintre marile orașe ale Uniunii Europene” [1].

Având o istorie îndelungată, Cluj-Napoca a fost unul dintre importantele castre romane din *Dacia Porolissensis*, primul drum roman fiind terminat aici în anul 108: „La principale route de direction générale Sud-Nord jusqu’à Porolissum est terminée dans l’année 108” [2 p. 52]. În acele vremuri orașul purta denumirea de Napoca, urmând ca în perioada medievală să primească numele Klus (Cluj), deși acesta era folosit pentru descrierea locului (*castrum cluj* – oraș înconjurat de dealuri). Încă din această perioadă romană se menționează înființarea unui *collegia* aici, unde se învăța scrierea latină și cea greacă [2 p. 56].

După multe secole, în care nu avem mărturii scrise despre educația din zonă, începând cu secolul al XVI-lea apar primele forme organizate de învățământ aflate în subordinea bisericilor și mănăstirilor: „for example, in Transylvania, which was connected from a confessional and cultural point of view to the space of Central Europe, university-level instruction was organized in the form of colle-

¹ E-mail: ciprian@amgd.ro

ges, which functioned alongside monasteries since the 16th century” [3 p. 6]. Amintim, aici, Colegiul Major Iezuit (1579) sau Colegiul Ordinului Piarist (1774). În 1872 apare prima universitate din Cluj, cu predare în limba maghiară, Universitatea Franz Josef. Abia după Primul Război Mondial sunt înființate universități cu predare în limba română, printre care și Universitatea Babeș-Bolyai (pe atunci Universitatea *Regele Ferdinand I*). „Conservatorul de Muzică și Artă Dramatică și-a deschis porțile la 1 decembrie 1919 și a fost inaugurat oficial la 28 martie 1920. Menirea lui a fost să asigure artiști (cântăreți, instrumentiști, actori) pentru Opera Română și pentru Teatrul Național, ca și profesori de muzică pentru școlile de toate gradele” [4 p. 12].

Educația muzicală din Cluj-Napoca

În Cluj, educația muzicală de stat, gratuită, este bine dezvoltată, incluzând o școală, un liceu și o academie de muzică. Aceste instituții oferă programe de studiu de la nivel primar până la doctorat. Absolvenții își pot construi o carieră în una dintre cele trei instituții de spectacole – două opere și o filarmonică – care includ orchestre, coruri, soliști și personal administrativ specializat. De asemenea, orașul găzduiește ansambluri de muzică tradițională de prestigiu, alcătuite din formații vocale, instrumentale și de dans.

Pentru învățământul primar muzical părinții au două opțiuni. Prima este Colegiul de Muzică *Sigismund Toduță* (clasele I-XII), unde, pe lângă materiile generale, elevii urmează cursuri de specialitate, precum instrument, canto clasic sau popular, alături de discipline muzicale specifice – teorie și solfegiu, istoria muzicii, armonie, contrapunct, cor, orchestră și muzică de cameră. Cei care doresc o educație muzicală suplimentară pentru copiii lor, dar i-au înscris într-o școală obișnuită, pot opta pentru Școala de Muzică *Augustin Bena*. Aceasta oferă, după programul școlar obișnuit, doar cursurile de specialitate și disciplinele muzicale specifice menționate anterior, fiind destinată elevilor din clasele I-VIII.

În ceea ce privește învățământul universitar muzical clujean, Academia Națională de Muzică *Gheorghe Dima* are una dintre cele mai complete oferte din România, atât în ceea ce privește specializările sale din cadrul studiilor de licență, masterat sau doctorat, dar și în ceea ce privește modulele și disciplinele opționale. Pe lângă aceasta, în cadrul Universității Babeș-Bolyai la Facultatea de Teologie Reformată și Muzică există posibilitatea de a studia muzica la nivel de licență și master (muzică bise-ricească) în limba maghiară.

Oferta educațională a Academiei Naționale de Muzică Gheorghe Dima

În cadrul Academiei Naționale de Muzică *Gheorghe Dima* funcționează două facultăți: *Facultatea Teoretică*, cu specializările muzică, muzicologie, compoziție, dirijat, și *Facultatea de Interpretare*, ce conține specializarea Canto, Artele spectacolului, precum și studiul instrumentelor din orchestra simfonică și nu numai. Durata studiilor de licență este de 4 ani, cu excepția specializării muzică, care are o durată de 3 ani. Specializarea muzică poate fi urmată și cu predare în limba engleză.

Absolvenții studiilor de licență au posibilitatea de a urma masteratul în una dintre cele 5 specializări. Pe lângă acestea, studenții au posibilitatea să urmeze modulul de *Jazz* sau Modulul de *Muzică Tradițională*, fiecare având 3 ani de studiu. Academia mai oferă și trei cursuri postuniversitare: Management artistic, Informatică Muzicală și Mediere muzicală.

Academia Națională de Muzică este prima instituție universitară din România care a organizat studii de doctorat în muzicologie, începând cu anul 1968, la inițiativa profesorului Sigismund Toduță. Această linie de studiu continuă și în prezent, studiile doctorale reprezentând al treilea și cel mai înalt ciclu de studii universitare.

Educație muzicală prin cultură tradițională – Modulul de folclor

Modulul de folclor a apărut în Academia de Muzică clujeană ca un rezultat firesc al preocupărilor în domeniul folclorului muzical și a etnomuzicologiei, manifestat de profesori precum Traian Mârza

sau Ileana Szenik. Odată cu venirea în Academie la catedra de folclor a profesorilor Ioan și Doina Haplea și a profesorului Ioan Bocșa, interesul pentru cercetarea etnomuzicologică a început să se îmbine cu latura interpretativă a folclorului. Inițial, pentru diverse recitaluri a fost format un grup ce acompania unii soliști vocali sau instrumentiști, fără ca acesta să aibă vreo denumire. Ulterior, în jurul anilor 1994-1995, a fost organizat Modulul de Folclor, care cuprindea materiile:

- *Canto popular*, care era centrul modulului, materia fiind predată de Ioan Bocșa.
- *Instrument popular*, pentru instrumentiștii preocupați de muzica tradițională, materie predată de Doina Haplea.
- *Aranjament popular*, pentru însușirea armonizării modale, predat de Tudor Jarda.
- *Grup vocal*, unde participau toți studenții modulului, sub îndrumarea lui Ioan Haplea.

După anul 2000, ca urmare a modificării permanente a legislației, dar și a unor neînțelegeri interne, din cadrul Modulului au mai rămas doar materiile Canto popular și Grup vocal (transformat în Ansamblul de Muzică Tradițională Românească ICOANE), ambele fiind sub îndrumarea lui Ioan Bocșa. Datorită eforturilor acestuia, „în anul 2010 s-a înființat Modulul de Muzică Vocală Tradițională Românească. Disciplinele predate sunt: *Cânt popular*, *Ansamblu tradițional*, *Notare și restaurare a muzicii vocale tradiționale*; durata modulului este de 6 semestre” [5 p. 193].

Cânt popular

În cadrul disciplinei *Cânt popular* studenții au posibilitatea să învețe să interpreteze vocal melodii tradiționale românești. Materialul didactic este constituit de culegeri de folclor, dintre care unele vechi de peste 100 de ani. Amintim, aici, volumele *Rumanian Folk Music* de Bela Bartók, *122 melodii populare* de Sabin Drăgoi, *Cântece populare românești* sau Tiberiu Brediceanu – *Melodii populare românești din Banat* de Ilarion Cocișiu.

Inițial, orele se desfășurau cu grupe de studenți, ulterior, se țineau câte 2 ore consecutive cu o grupă de 3 studenți, iar actualmente sunt ore individuale. Orele se desfășoară după cursul editat în 2009 de către Ioan Bocșa și Alina Stan, intitulat *Cânt popular – modul de studiu pentru studii universitare prin învățământ la distanță*. Acesta propune ca orele să înceapă prin exerciții de respirație și încălzire vocală, urmate de o prezentare teoretică a materialului ce urmează a fi învățat, eventual, și cu o exemplificare audio a variantelor culese în teren, dacă aceasta există (*Exemplul 1*).

Exemplul 1. B. Bartók, *Eu mă duc, mândră, 'n cătănie*

124a.

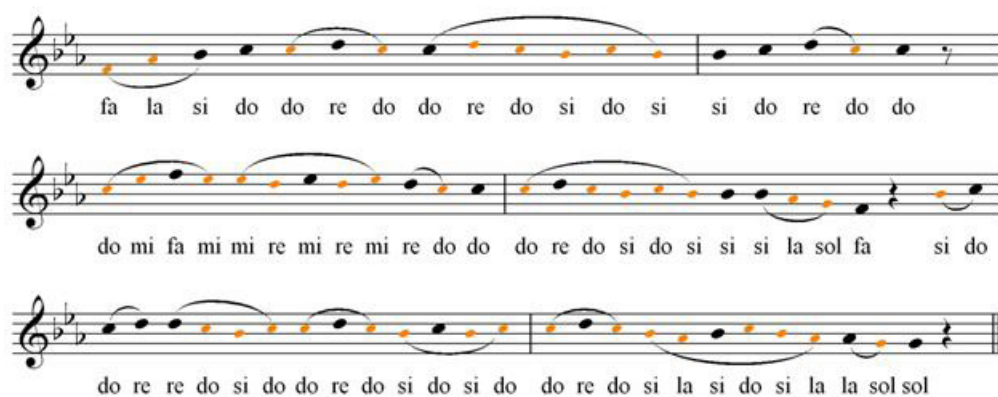
VII - 7 $\frac{5}{b3} \frac{5}{b3} \frac{7}{4} \frac{5}{VII} \frac{5}{4} \frac{5}{I}$

♩ = 264

1. Io mă dug, mân- dră, 'n că- ta- nie, Io - mă - dug, mân- dră, 'n că- ta- nie, aș- tu ră - - mă, și - coa- să hai- ne,

Dacă nu există, profesorul exemplifică melodia studentului. După aceea încep etapele învățării propriu-zise ale cântecului:

- Solfegiere a sunetelor principale, fără ornamente, fără ritm.
- Solfegiere cu toate ornamentele, fără ritm (*Exemplul 2*).

Exemplul 2. I. Bocșa, A. Stan, 2009 [6 p. 47]

– Descifrare ritmică; scandarea textului (**Exemplul 3**).

Exemplul 3. I. Bocșa, A. Stan, 2009 [6 p. 47]

– Citire ritmico-melodică cu silabă neutră (*ti, la, na*).

– Citirea cântecului cu toate elementele sale.

După aceste etape urmează consolidarea materialului, pe parcursul mai multor ore, în funcție de receptivitatea și nivelul studentului, alegându-se și ambitusul (transpoziția) în care acesta va interpreta piesa, în funcție de tipul său de voce. În final se lucrează la detalii ce privesc specificul zonal, evidențierea unor cuvinte, elemente de pronunție și altele.

Evaluarea studenților se face semestrial, prin verificare, studenții trebuind să interpreteze 5 melodii din zona etnografică studiată. O dată pe an are loc un recital al claselor de *Cânt* și *Instrument popular*, cu public, unde fiecare student interpretează una sau două melodii, cu acompaniament sau fără. Ulterior, dintre aceștia sunt aleși cei care vor fi soliști în concertul anual al Ansamblului ICOANE, despre care vom detalia mai târziu.

De menționat faptul că, pentru cei care nu doresc să frecventeze întregul Modul de muzică vocală tradițională românească, există posibilitatea de a alege opțional doar disciplina *Cânt popular*, timp de 5 semestre.

Notare și restaurare a muzicii vocale tradiționale

Transcrierea muzicală reprezintă procesul inversat față de *Cântul popular*. Aici, avem o interpretare sau o înregistrare documentară și trebuie să elaborăm partitura cât mai precisă a acesteia. Transcrierea folclorului muzical nu are reguli unitare de-a lungul timpului, fiind însă propuse unele din ele, pentru a facilita compararea variantelor și alte demersuri analitice asupra materialului. Etnomuzicologul Bela Bartók a folosit transcrierea cu finala *sol*, proces preluat de la finlandezul Ilmari Krohn. O altă modalitate de transcriere constă în sistemul propus de Paula Carp în 1960, ce utilizează transcrierea relativă, cu finalele *re*, *mi* sau *sol*, *la*. Acest sistem este rezultat din analiza unor eșantioane din ethosul folcloric românesc. „Carp transcrie o serie de melodii din genuri diferite (colindă, cântec ritual fune-

bru, bocet, cântec propriu-zis de stil vechi, cântec propriu-zis de stil nou, cântec de joc etc.), pornind de la principiul de a scrie fără nici o armură și, pe cât posibil, în limitele portativului” [6 p. 125].

În cadrul cursului de *Notare și restaurare a muzicii vocale tradiționale* se folosește sistemul Carp, completat de către Ileana Szenik, în studiul dedicat clasificării tipologice a colindelor. Studenții învață să transcrie cât mai precis o melodie, această deprindere fiindu-le de folos în cazul elaborării lucrării de licență la disciplina *Folclor muzical* sau în cazul unor preocupări de cercetare a muzicii tradiționale.

Prezentăm mai jos un exemplu (**Exemplul 4**) de transcriere din ultima carte publicată de Ioan Bocșa și Alina Stan, după o cercetare de câțiva ani în județul Hunedoara, intitulată *Muzică vocală tradițională din Ținutul Pădurenilor* (2021).

Exemplul 4. I. Bocșa, A. Stan, 2009, *Trece azi și vine mâine*

502. Trece azi și vine mâine

Ruda, HD
Catrina Anișca, 74

$\text{♩} = 64$

Trę-șe az și vi-ñe mă-ñe Și mă duc, lu-me, din éi-ñe,
Că vja-ța me-î tre-că-tă-re, Nu-î în lu-me stă-tă-tă-tă-re.
Hai, lu-me, lu-me, Ieu mă duc și tu-î ră-mă-ñe!

Var. 1)
str. 2

PAD 045 Cul. Bocșa I., Stan A., 2017, Tr: Stan A.

Ansamblu tradițional

Cu o activitate foarte bogată în ultimii aproape 30 de ani, Ansamblul de Muzică Tradițională Românească *ICOANE* este un ansamblu unic în peisajul cultural și educativ românesc. Având atât valențe educative cât și cultural-interpretative, ansamblul este format din studenți și absolvenți ai Academiei. Pe parcursul existenței sale, ansamblul a înregistrat o serie de CD-uri care sunt un model al tradițiilor muzicale românești. Precizăm că toate melodiile interpretate de acesta sunt autentice, fiind preluate din culegeri de folclor, arhive de specialitate sau culegeri din teren. Dintre înregistrări, amintim colecția *Colinde transilvane* sau cea dedicată cântecelor rituale, intitulată *Praguri*.

În cadrul cursurilor, în fiecare săptămână se fac două repetiții de câte două ore cu ansamblul mixt sau separat fete – băieți, în funcție de repertoriul abordat. Anual, ansamblul are un recital de primăvară, cu melodii dintr-un anumit teritoriu dialectal, într-un ambient foarte potrivit: Muzeul Etnografic al Transilvaniei, secția în aer liber – Parcul etnografic Romulus Vuia, precum și o serie de concerte cu colinde tradiționale, în mai multe orașe din țară.

Fiind simbiotic legat de mentorul și îndrumătorul Ioan Bocșa, ansamblul a avut în decembrie 2024 un spectacol aniversar, intitulat *Ioan Bocșa și Ansamblul de Muzică Tradițională Românească ICOANE – 100 de ani împreună*. La acest spectacol au participat peste 70 de membri în scenă și circa 200 de foști membri în sală. Evenimentul a avut loc la Opera Națională Română Cluj-Napoca și a fost transmis de către Televiziunea Română pe canalul TVR1 (*Imaginea 1*).

Imaginea 1. Ansamblul de Muzică Românească ICOANE, Concert aniversar, 2024**Concluzii**

În orașul Cluj-Napoca educația culturală, în general, și educația muzicală, în particular, sunt prezente la toate nivelurile educaționale. Mai mult, această educație este una de tradiție, având un trecut bogat și îndelungat. La nivel universitar, Academia Națională de Muzică *Gheorghe Dima* oferă multiple alegeri tinereilor studenți, printre acestea fiind și posibilitatea de a se instrui prin intermediul muzicii tradiționale, care reflectă o parte a identității poporului român. Numărul mare de studenți care aleg acest modul, precum și faptul că absolvenții acestuia sunt acum profesori de cânt popular la o serie de școli de muzică din țară sau chiar cadre universitare în domeniu, ne fac să credem că modulul propus de Academia de Muzică clujeană este un model de succes, care reunește latura educativă, latura muzical-vocațională și cea a culturii tradiționale.

Referințe bibliografice

1. LICĂ, Șt. Orașul cu cea mai rapidă creștere economică din Uniunea Europeană se află în România. Explicația Băncii Mondiale. *Adevărul.ro*. Online. 2021-07-05. [Disponibil: <https://adevarul.ro/stiri-locale/cluj-napoca/orasul-cu-cea-mai-rapida-crestere-economica-din-2105789.html>] [accesat 23.03.2025].
2. DAICOVICIU, C. *La Transylvanie dans l'Antiquité*. București: [s. n.], 1938.
3. PĂUN, E. and C. CÂRJĂ. A Century of Romanian Higher Education. *Journal of Research in Higher Education*. 2020, vol. 4, no.1, pp. 5–17. ISSN 2559-6624.
4. DĂNȘOREAN, B. 90 de ani de existență a Academiei de Muzică „Gheorghe Dima” Cluj-Napoca (1919–2009). *Actualitatea Muzicală*. 2009, nr.11, p. 12. ISSN 1220-742x.
5. STAN, A. Ansamblul de Muzică Tradițională Românească „ICOANE”. *Ghidul iubitorilor de folclor*. 2020, nr. 10, pp. 191–205. ISSN 2284-5593.
6. BOCȘA, I. și A. STAN. *Cânt popular — modul de studiu universitar prin învățământ la distanță*. Cluj-Napoca: Media-Musica, 2009. ISBN 978-073-1910-44-4.
7. MIZGAN-DANCIU, C. 20 years of Romanian Carols – a model for disseminating musical folklore research. *Ethnomousikologion*. 2023, vol. 2, no. 3, pp. 111–130. ISSN 2972-2241.

ОСОБЕННОСТИ ПСИХОЭМОЦИОНАЛЬНОГО СОСТОЯНИЯ АНСАМБЛИСТА В ПРОЦЕССЕ РЕПЕТИЦИОННОЙ РАБОТЫ И СЦЕНИЧЕСКОГО ВЫСТУПЛЕНИЯ

PARTICULARITĂȚILE STĂRII PSIHOEMOȚIONALE A UNUI INSTRUMENTIST ÎN PROCESUL REPETIȚIILOR ȘI A EVOLUȚIEI SCENICE

FEATURES OF THE PSYCHOEMOTIONAL STATE OF THE ENSEMBLE PERFORMER IN THE PROCESS OF REHEARSAL WORK AND STAGE PERFORMANCE

ANATOLIE LAPICUS¹

profesor universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0009-0006-8610-5816>

MARIA GHEORGHIEVA²

doctor în arte, maestru de concert,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0000-0002-2709-9448>

CZU [785.7:781.68]:159.9

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2025.1.05>

Способность музыкантов не только чувствовать, но и предчувствовать художественные намерения партнеров в ансамблевом исполнительстве тесно связана с психологией музыкального восприятия. Только на репетициях артисту не удастся даже приблизительно пережить наивысший творческий подъем, который он испытывает в обстановке концертного зала. Повышенное чувство ответственности в момент появления музыканта перед слушательской аудиторией вызывает в его сознании особые психологические импульсы, привносящие в исполнение трепетную взволнованность, обостренную эмоциональную реакцию на собственную игру и взаимодействие с партнерами. Нередки случаи, когда наиболее полное и яркое раскрытие индивидуальности артиста происходит в совместном исполнении с другими музыкантами. Поэтому анализ психологических аспектов камерного исполнительства расширяет наше видение ансамблевой техники.

Ключевые слова: ансамбль, психология, музицирование, репетиция, исполнительство, сцена

Capacitatea muzicienilor nu doar de a simți, ci și de a anticipa intențiile artistice ale partenerilor în timpul interpretării unei compoziții muzicale de către un ansamblu este strâns legată de psihologia percepției muzicale. Efectiv, numai în cadrul repetițiilor un artist nu reușește să asimileze nici măcar relativ cea mai înaltă ascensiune creativă, pe care o percepe în anturajul sălii de concert. Spiritul înalt al responsabilității muzicianului în momentul apariției în fața publicului emană în conștiința sa impulsuri psihologice specifice, care conferă interpretării emoții tremurânde și reacții emoționante majore vizavi de propria interpretare și interacțiunea cu partenerii. Nu fac excepție nici situațiile când dezvăluirea totală și strălucită a individualității artistului are loc anume în procesul interpretării comune cu alți muzicieni. Prin urmare, analiza aspectelor psihologice ale interpretării camerale contribuie la extinderea viziunii noastre asupra tehnicii de ansamblu.

Cuvinte-cheie: ansamblu, psihologie, muzică, repetiție, interpretare, scenă

1 E-mail: mozart_626@mail.ru

2 E-mail: nika2verter@gmail.com

The ability of musicians not only to feel, but also to anticipate the artistic intentions of their partners in the ensemble performance is closely related to the psychology of musical perception. Only during rehearsals the artist does not manage to experience even approximately the highest creative upsurge which he experiences in the atmosphere of a concert hall. The increased sense of responsibility at the moment of the musician's appearance in front of the listening audience causes special psychological impulses in his mind, bringing to the performance a tremulous excitement, an acute emotional reaction to his own playing and interaction with partners. It is not uncommon for the most complete and vivid disclosure of an artist's personality to occur in collaboration with other musicians. Therefore, the analysis of the psychological aspects of chamber performance expands our vision of ensemble technique.

Keywords: ensemble, psychology, playing music, rehearsal, performance, stage

Введение

Музыкальное общение активизирует творческую волю исполнителя, расширяя границы его фантазии, а также предлагая партнерам новые идеи и неожиданные варианты решения художественной задачи в качестве основы интерпретации. Поиски аргументов в возникшем споре преимущественно ведутся в процессе репетиционных занятий, пробуждая при этом в участниках ансамбля созидательную энергию и инициативу. Поэтому нередко случаи, когда наиболее полное и яркое раскрытие индивидуальности артиста происходит не в сольном исполнении, а именно в совместном исполнении с другими музыкантами.

В некоторых ансамблях на репетициях возникают бурные дискуссии, и музыканты порой даже излишне упорно отстаивают собственное мнение, однако в целом работа спорится и успехи коллектива очевидны. Это во многом результат того, что ансамблисты изначально доброжелательно настроены друг к другу и существует та грань, за которую не переступает никто: случайная резкость выражений не оскорбляет товарища по работе и не унижает его профессионального и человеческого достоинства.

Анализ психологических аспектов камерного исполнительства расширяет наше видение и ансамблевой техники. Известно, что в музыкально-исполнительской практике понятие *техника* употребляется чаще всего в узком смысле – как владение разнообразными двигательными навыками, позволяющими свободно играть пассажи всех видов. Например, пианисты говорят о мелкой и крупной пальцевой, октавной и аккордовой технике, скрипачи о технике правой и левой рук и т.д. Думается, что исторически сложившееся существование исполнительского жанра *камерный ансамбль* дает ему право претендовать на понятие *техника музицирования в ансамбле*.

Особенности взаимодействия ансамблистов в процессе репетиционной работы

Что же присуще технике музицирования в ансамбле? Какие особые навыки и качества музыканта-исполнителя мы подразумеваем, говоря о ней? Это, прежде всего, умение слушать общее звучание ансамбля, чувствовать и соблюдать коллективный ритмический пульс, свободно взаимодействовать с партнером или партнерами. Сюда можно отнести и психологическую подготовку исполнителя: его коммуникабельность, умение найти эмоционально-психологический контакт с партнерами, желание проникнуться их идеями, иногда пойти на уступки, найти нужный компромисс.

Обладающий такими качествами музыкант-ансамблист гораздо легче вживается в новый коллектив. Жаркие споры, расхождения во мнениях по профессиональным или организационным вопросам не переходят во взаимную неприязнь. Работа в ансамбле идет в нужном направлении в тех случаях, когда исполнители принципиальны в своих суждениях, но при этом испытывают друг к другу чувство уважения; откровенны, внимательны к высказываниям, пожеланиям или замечаниям партнера.

Способность музыкантов не только чувствовать, но и *предчувствовать* художественные намерения партнеров в ансамблевом исполнительстве тесно связана с психологией му-

зыкального восприятия. Эта способность необыкновенно обостряется, когда репетиционная работа остается «за кадром» и музыканты выходят на сцену. Даже при самом развитом воображении артисту не удастся на репетициях хотя бы приблизительно пережить наивысший творческий подъем, ощущение высокого напряжения душевных сил, которое он испытывает в обстановке концертного зала. Повышенное чувство ответственности в момент появления музыканта перед слушательской аудиторией вызывает в его сознании особые психологические импульсы, приносящие в исполнение трепетную взволнованность, повышенную эмоциональную реакцию на собственную игру и взаимодействие с партнерами.

На концертной эстраде у ансамблистов восприятие игры партнера становится особенно обостренным, а в отдельные моменты участники ансамбля могут воспринимать игру друг друга в непривычном творческом ракурсе. Так, иную эмоциональную окраску получает исполнение отдельных фраз, что-то новое появляется в характере звучания, оттенках тембра и т.д. Невольно возникают аналогии из области театрального искусства, весьма схожие с ощущениями партнеров во время ансамблевого музицирования. Мысль о необходимости постоянного внутреннего движения партнеру прослеживается в высказываниях таких выдающихся деятелей театра, как К. Станиславский, А. Южин-Сумбатов и др.

В процессе совместного музицирования каждый член ансамбля чутко реагирует на тончайшие нюансы различных настроений у партнеров, которые, в свою очередь, отражаются на его игре. Это процесс естественный, творческий, поэтому его не следует понимать как некую неорганизованность ансамблевого исполнения. «„Эмоциональное сообщение“ непереводаемо, но может вызывать сходное „движение чувств“» [1 с. 235].

У ансамблистов со временем вырабатывается способность восприятия и быстрота реакции на неожиданно возникающие во время исполнения новые музыкальные ощущения партнеров, так же, как и умение еле заметными импульсами-сигналами «пригласить» их присоединиться к своему испытываемому в данный момент художественному переживанию. Е. Назайкинский отмечал, что в подобных ситуациях музыкантам надо настраиваться на тот или иной образный и эмоциональный модус, обладать навыком быстрых образных перевоплощений, переходить с позиции сказителя и оратора на позицию действующего лица или лирического героя, владеть техникой подражания характеру мышления, манере поведения то одного, то другого человека. При этом подчеркивается мысль о необходимости использования техники полифонического соединения разных настроений [2 с. 52].

Каждый концертирующий ансамбль стремится к созданию такой творческой атмосферы внутри коллектива, которая способствует наиболее полному раскрытию потенциальных возможностей его участников, их индивидуального мастерства, эмоциональной раскованности, создающей благоприятные условия для проявления творческой инициативы. И это естественно, ибо содружество музыкантов в ансамбле «является сосредоточением различных связей координирования. Это и отношения музыкальных реплик, и отношения артистов по их роли, опыту, характеру, по их музыкальному, эстетическому и этическому кредо – отношения характера и вместе с тем музыкально-смысловые и личностные <...>. Оценочный компонент в этой системе растворяется, вуалируется, становится неопределенно-множественным, обобщенным... Здесь нет единого и незыблемого «табеля о рангах», но есть целая их система, гибкая, подвижная, требующая чуткости, динамичности музыкально-целостного и смыслового ориентирования» [3 с. 223].

Психологические аспекты сценического выступления в ансамбле

Часто причиной ансамблевых и индивидуальных погрешностей в игре оказываются не исполнительские, а психологические факторы – недостаточно чуткое восприятие художественных намерений партнеров, отсутствие необходимой творческой интуиции, столь важных в

ансамблевым музицировании. Эти недочеты особенно сказываются в условиях концертного выступления. Вопросы эстрадного самообладания всегда интересовали как музыкантов-исполнителей, так и психологов. Некоторые специалисты полагают, что во время эстрадного выступления инструменталисты, играющие в ансамбле, волнуются меньше, чем солисты. Мы склонны не согласиться с таким утверждением. Ансамблисты в равной степени подвержены эстрадному волнению, иногда очень сильному. Профессиональным коллективам хорошо известно, что если одного из членов ансамбля охватывает волнение, сковывающее свободу исполнения и остроту восприятия игры партнеров, то оно по принципу цепной реакции в той или иной мере передается другим участникам ансамбля.

Сказанное можно подтвердить словами видного исполнителя в составе квартета И. Жука: «Волнение творческое справедливо принято рассматривать как фактор, положительно влияющий на исполнение. Другое дело волнение, вызванное боязнью сцены, безотчетным страхом перед публикой. Бывает, что исполнитель испытывает оба волнения. Нетрудно представить себе, сколь осложняется данная проблема в квартете. Ведь творческое состояние всего коллектива может оказаться под влиянием одного из артистов, потерявшего равновесие и контроль над собой, своими нервами. И трудно заранее представить, какие ансамблевые, интонационные и штриховые нарушения может он «преподнести» партнерам» [4 с. 51].

Причины такого волнения связаны, с одной стороны, с особенностями нервной системы, а с другой, с недостаточной профессиональной уверенностью ансамблиста, с его боязнью создать у слушателей впечатление, что он по каким-то параметрам игры уступает своим партнерам. Уместно привести следующее наблюдение доктора психологических наук Л. Бочкарева: «В результате анализа деятельности выявлены различия между социально-психологическими, психологическими и психофизиологическими характеристиками у представителей различных музыкальных специальностей. Так, самый высокий уровень концертной тревоги и психофизиологической реактивности обнаружен у скрипачей и виолончелистов» [5 с. 13].

Известно, что члены ансамбля в разной степени подвержены эстрадному волнению. Но бывает так, что даже наиболее психологически устойчивых инструменталистов временами на эстраде охватывает страх. Причины здесь самые различные – недостаточно стабильная в данный момент исполнительская форма, физические недомогания, определенные житейские обстоятельства, помешавшие к моменту выхода на сцену обрести необходимый творческий настрой. У опытных ансамблистов в таких случаях мгновенно срабатывает чувство профессиональной и товарищеской солидарности. Подолгу музицирующие вместе члены ансамбля тонко ощущают психологическое состояние и «эстрадное» самочувствие партнера. Испытывающий сильное волнение музыкант интуитивно стремится к наиболее уравновешенным участникам ансамбля, которые в подобной ситуации усиливают собственную творческую активность, тем самым укрепляя общую психологическую стабильность коллектива. Так, незаметная для слушателей, но чутко улавливаемая в профессиональном ансамбле деталь ободряюще действует на партнера, придавая ему уверенности. Р. Шуман так характеризует этот процесс: «Не следует подходить к затронутым психологическим нюансам упрощенно. Они вырабатываются в результате многолетнего совместного музицирования. Тогда и обретаются импульсы, позволяющие партнерам в процессе эстрадного выступления передавать свои впечатления, чувства, взгляды...» [6 с. 74].

В русле проблемы эстрадного самочувствия артиста примечательны высказывания выдающегося скрипача Д. Ойстраха, который со свойственными ему душевной тонкостью, глубиной понимания специфики исполнительского искусства отмечал: «Когда выходишь на эстраду, состояние всегда разное. Его нельзя предсказать заранее. Иногда ты более уравновешенный, иногда – менее. В большинстве случаев я ощущаю внутреннее напряжение. И несмотря на волнение, мобилизация всех нервных и физических ресурсов помогает преодолеть наиболее «опасный» для артиста первый период нахождения на эстраде» [7 с. 80].

Эстрадное самообладание играет важную роль в профессиональной деятельности ансамблиста. Чрезмерное волнение препятствует раскрытию подлинных творческих возможностей, различных граней мастерства музыканта. Разумеется, оно отрицательно сказывается как на самочувствии, качестве игры других участников ансамбля, так и на исполнении ансамбля в целом. Множество музыкантов, обладающих богатым опытом концертных выступлений, подтверждают сложность и психологическую тонкость данной проблемы, одновременно подчеркивая необходимость воспитания исполнительской воли, выдержки. Выдающаяся французская пианистка М. Лонг неоднократно отмечала, что для владения публикой нужно, прежде всего, владеть собой и называла это «самоукрощением».

Известно, что самое эффективное средство против «эстрадной болезни» – регулярность публичных выступлений, приводящая к накоплению концертного опыта. Опираясь на свою огромную исполнительскую практику, Д. Ойстрах говорил: «Если играть реже, чем два раза в месяц, никакие нервы не выдержат. Чтобы чувствовать себя артистом и думать о музыке, а не о волнении, надо играть много, давать целые серии концертов, иначе неизбежна потеря контакта со слушателем и даже собственное ощущение инструмента, каким оно должно быть на самом деле» [7 с. 80]. Эту мысль подтверждает и К. Игумнов в письме к А. Гольденвейзеру: «В первый раз я в своей жизни за двенедели сыграл пять концертов и убедился, как быстро исчезает чрезмерное волнение при частых выступлениях» [8 с. 313].

Выводы

Обобщая сказанное, заметим, что ансамблевое исполнительство, по сравнению с сольным, оказывает благотворное влияние на студентов не только в профессиональном плане, но и в смысле формирования человеческих качеств: чувства взаимного уважения, такта, партнерства. Оно формирует и развивает психологическую устойчивость, гибкость, коммуникативность музыканта. Игра в составе камерного ансамбля в разных его формах (в процессе репетиций, в рамках концертного исполнения, в выступлениях на академических концертах и экзаменах) предоставляет прекрасную возможность как для творческого, так и дружеского контакта студентов. В этом контексте интересно высказывание Р. Шумана о дуэтах Ф. Шуберта, которые «сближают души быстрее, чем любые слова» [6 с. 214].

Понимание психологических основ ансамблевого исполнительства способствует решению чисто профессиональных исполнительских задач, а именно – максимальному сближению исполнительского уровня участников. «Настоящий ансамбль – это близость во всем: близость индивидуальностей, этических установок, интеллектуальных уровней. Это – духовное единение, эмоциональное родство, близость методов, форм, направлений в совместной работе» [9 с. 45]. В этом вопросе не последнюю роль играет процесс привыкания ансамблистов друг к другу, отличающийся сложностью и требующий большой психологической работы, которая подчас лежит в сфере морально-этических взаимоотношений. В отличие от исполнителей на оркестровых инструментах, которые с детства получают навыки ансамблевого музицирования (играя с концертмейстером, а также в различных ансамблях, оркестрах), пианисты, как справедливо утверждает А. Готлиб, «овладевают своим мастерством в условиях индивидуальных занятий и привыкают к ним как к единственно возможной форме работы» [10 с. 6]. Поэтому психологические установки пианиста-солиста часто оказываются помехой на пути к достижению ансамблевого единства.

По словам российского пианиста и преподавателя И. Федорова, «особую важность приобретает умение студента находить творческий контакт с партнером, ясно излагая свои мысли при совместном создании художественного образа исполняемого произведения. Учитывая то обстоятельство, что многие студенты в будущем сами становятся педагогами, этот навык представляется очень важным» [11].

Значение камерно-ансамблевой музыки в наши дни трудно переоценить. Она постоянно звучит в концертах, на исполнительских конкурсах и фестивалях. К этой области творчества активно обращаются композиторы, она имеет свой круг исполнителей и слушателей. От того, насколько молодой музыкант будет подготовлен к деятельности в рамках камерного исполнительского коллектива, во многом зависит его дальнейшая профессиональная судьба. Поэтому так важны самые разнообразные навыки, которые студент получает во время учебы в классе камерного ансамбля. Среди них далеко не последнюю роль играют и психологические навыки камерно-ансамблевого исполнительства.

Библиографические ссылки

1. САЛЯМОН, Л. О физиологии эмоционально-эстетических процессов. В: *Содружество наук и тайны творчества*. Москва: Искусство, 1968, с. 286–294.
2. НАЗАЙКИНСКИЙ, Е. О роли музыкознания в современной культуре. *Советская музыка*. 1982, № 5, с. 51–54.
3. НАЗАЙКИНСКИЙ, Е. Оценочная деятельность при восприятии музыки. В: *Восприятие музыки: сборник статей*. Москва: Музыка, 1980, с. 195–229.
4. ЖУК, И. Размышляя о квартетном исполнительстве. *Советская музыка*. 1973, № 12, с. 51–54.
5. БОЧКАРЕВ, Л. Психологические аспекты формирования готовности музыкантов–исполнителей к публичному выступлению. Автореферат диссертации кандидата психологических наук. Москва, 1975.
6. ШУМАН, Р. О музыке и музыкантах: собрание статей. В 2 т. Т. 2А. Москва: Музыка, 1978.
7. ОЙСТРАХ, Д. Воспоминания, статьи, интервью, письма. Москва: Музыка, 1978.
8. ГОЛЬДЕНВЕЙЗЕР, А. Статьи. Материалы. Воспоминания. Москва: Советский композитор, 1969.
9. ЛУЗУМ, Н. В ансамбле с солистом. Нижний Новгород: НТК им. М.И. Глинки, 2005.
10. ГОТЛИБ, А. Основы ансамблевой техники. Москва: Музыка, 1971.
11. ФЕДОРОВ, И. О роли фортепианного ансамбля в становлении музыканта. Online. Disponibil: <http://www.ivanfedorov.org/duet.html> [accesat 2025-03-12].

IRONII PIANISTICE. GROTESC ÎN CREAȚIA LUI VASILE IJAC

PIANISTIC IRONIES. THE GROTESQUE IN THE WORKS OF VASILE IJAC

IULIA ROMAN¹

doctor, lector universitar,

Universitatea Aurel Vlaicu din Arad, România

<https://orcid.org/0000-0002-5230-3930>

CZU [780.8:780.616.433]:781.61

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2025.1.06>

Vasile Ijac (1899–1975), compozitor, dirijor, profesor și critic muzical român este considerat unul dintre cei mai importanți muzicieni din vestul țării, o personalitate marcantă a începutului de secol XX. Instruit la Schola Cantorum din Paris, compozitorul a fost influențat de curentele muzicale occidentale. Seria sa de miniaturi pianistice intitulată *Hedonisme* este reprezentativă pentru modernismul românesc din prima jumătate a secolului al XX-lea. Deși Vasile Ijac nu este la fel de cunoscut precum alți compozitori români ai epocii, creația sa pianistică demonstrează o gândire avangardistă și o deschidere către noile estetici europene.

Cuvinte-cheie: Vasile Ijac, miniaturi pianistice, Ironii, Grotesc, expresionist

¹ E-mail: iuliaroman13@gmail.com

Vasile Ijac (1899–1975), a Romanian composer, conductor, teacher, and music critic, is considered one of the most important musicians from the western part of the country, a prominent figure of the early 20th century. Trained at the Schola Cantorum in Paris, the composer was influenced by Western musical currents. His series of piano miniatures entitled *Hedonisme* is representative of Romanian modernism in the first half of the 20th century. Although Vasile Ijac is not as well-known as other Romanian composers of the era, his piano compositions demonstrate an avant-garde thinking and openness to new European aesthetics.

Keywords: Vasile Ijac, piano miniatures, Ironii, Grotesc, expressionist

Introducere

Creația muzicală bănățeană, cu un caracter distinct și inconfundabil, s-a afirmat ca o componentă relevantă a creației muzicale românești încă din primele decenii ale secolului al XX-lea. Particularitățile de limbaj muzical ale compozitorilor vremii reflectă atât influențe ale melosului tradițional autohton cât și note de modernitate impuse în creația românească din acea perioadă.

Unul dintre reprezentanții de seamă ai muzicii bănățene din prima jumătate a secolului XX a fost compozitorul Vasile Ijac (1899–1975). Contribuția sa semnificativă la cultivarea și promovarea muzicii din această regiune l-a impus drept una dintre cele mai importante personalități muzicale ale generației sale. Vasile Ijac s-a remarcat nu doar ca un compozitor prolific, ci și ca profesor, dirijor și critic muzical, având un impact considerabil asupra evoluției peisajului muzical românesc.

Născut la Caransebeș, Vasile Ijac a urmat Școala primară și apoi Școala Normală din oraș, în anul 1922 fiind admis la Conservatorul de Muzică și Artă Dramatică din Cluj, la specializarea teorie-compoziție. Între 1928–1930 își desăvârșește studiile de compoziție și orchestrație la Schola Cantorum din Paris, avându-l ca mentor pe Vincent d'Indy.

Opera sa cuprinde o gamă variată de genuri, de la muzică vocală și corală la muzică instrumentală, muzică de cameră, simfonică și vocal-simfonică, muzică de scenă și muzică concertantă. Lucrările pentru pian solo și îndeosebi miniaturile pianistice ocupă un loc aparte în creația compozitorului Vasile Ijac. Compuse după anul 1930, cele opt caiete de miniaturi intitulate *Hedonisme* i-au oferit compozitorului ocazia de a explora procedee componistice care anticipează unele aspecte ale muzicii românești de mai târziu.

Cercetătoarea Maria BODÓ remarcă: „Dintre lucrările pentru pian foarte sugestive, antrenând o tehnică instrumentală avansată sunt cele opt caiete de *Hedonisme*, pe care a început să le scrie din anul 1933” [1, p. 144]. *Hedonismul* reprezintă perspectiva filozofică care susține că plăcerea și absența durerii reprezintă principiile centrale de orientare în viață. Conform acesteia, individul ar trebui să caute să maximizeze plăcerea și să minimizeze suferința pentru a atinge un nivel optim de fericire și satisfacție. Hedonismul pune deci accentul pe aspectele afective și senzoriale ale experienței umane, punând plăcerea în centrul valorilor și al motivațiilor individuale.

Cu un caracter programatic, fiecare miniatură aparținând seriei *Hedonisme* a compozitorului Vasile Ijac pare să transmită o anumită idee, impresie sau stare specifică, descrisă de titlurile subsecvente ale lucrărilor, „aceste mici piese pentru pian sunt scene de caracter, având ca modele realizările ilustrațiilor înaintași precum Rameau, Couperin, Schumann sau Debussy, dar și a colegilor de generație românească precum Mihail Jora” [1, p. 144].

Metode

Ironii op. 27, cel de al șaptelea caiet al *Hedonismelor* lui Vasile Ijac cuprinde șase miniaturi pianistice — *Tachinărie*, *Parodie*, *Farsă*, *Bufoerie*, *Grotesc* și *Burlesc* — ce explorează câte o fațetă distinctă a ironiei muzicale și a modernismului. Nedatate, manuscrisele partiturilor se află în Sectorul Memorial al Muzeului Banatului Timișoara, într-un singur exemplar.

Ciclul de miniaturi *Ironii op. 27* valorifică ingeniozitatea și personalitatea creatoare a lui Vasile Ijac. Tehnicile compoziționale utilizate demonstrează evoluția gândirii estetice și a propriei viziuni

componistice. Cele șase miniaturi se încadrează în curentul expresionist, cu influențe ale limbajului atonal. Abordând un limbaj armonic disonant, ritmuri surprinzătoare și discurs muzical fragmentat ca mijloace expresive, miniaturile oscilează între ludic și sarcastic.

Discursul muzical se bazează în totalitate pe structuri intonaționale dodecafonice, element specific tehnicii atonale, și subliniază explorarea disonanțelor și a contrastelor dramatice. Accentul pus pe subiectivitatea extremă, pe explorarea senzațiilor intense, pe obsesii și manifestări emoționale directe, elemente definitorii ale curentului expresionist, se manifestă în *Ironii*, op. 27 prin estetica contrastelor extreme.

Fără a detalia foarte mult, parcurgând partiturile celor șase miniaturi ale caietului, vom identifica câteva elemente compoziționale specifice. Astfel, compozitorul se joacă adesea cu structurile ritmice. Utilizarea măsurilor alternative frizează așteptările convenționale ale auditorului, fiind o modalitate de a crea tensiune continuă în discursul muzical. Un alt element specific lucrărilor din ciclul *Ironii* este alternarea bruscă a tempo-urilor, ceea ce creează o senzație de volatilitate. Dinamica integrată între nuanțe de *ppp* și *ff* cu intervenții subite, sporește tensiunea și impactul auditiv, iar materialul sonor dens, amplificat intens prin utilizarea valorilor de durate foarte mici are efect de presiune sonoră și reflectă complexitatea ideilor muzicale enunțate.

Rezultate

Partiturile compozitorului sunt mai puțin cunoscute în literatura românească de specialitate deoarece nu au fost tipărite, iar singurile exemplare existente se păstrează în colecții personale și în arhiva Muzeului Banatului Timișoara, Sectorul Memorial.

Antrenând o tehnică compozițională și interpretativă complexă, seria de miniaturi pianistice *Ironii*, op. 27 a compozitorului Vasile Ijac se înscrie într-o paletă expresivă amplă, în care contrastul și tensiunea devin mijloace esențiale de comunicare a trăirilor interioare. Astfel, „Meloplastica viziunilor sale estetice este realizată prin crearea unei ortografii muzicale moderne proprii, ritmuri și măsuri noi, ingeniozități tehnice, armonii luxuriante” [2, p. 12].

Grotesc, cea de a cincea miniatură a ciclului *Ironii*, op. 27, se înscrie în estetica expresionistă. De dimensiune foarte redusă, cele 46 de măsuri ale miniaturii se evidențiază prin complexitatea tehnică și expresivă. Dialogul dintre cele două mâini în structuri intervalice și acordice disonante, alternanța formulelor ostinate în valori de optimi, variațiile melodice și dinamica intensă reflectă un discurs muzical marcat de virtuoziitate și forță expresivă.

Structura arhitectonică a miniaturii este tripartită **A B C**, fiecare secțiune având o identitate distinctă marcată de schimbări în ceea ce privește metrica, agogica și sistemul intonațional utilizat.

Secțiunea **A** (măsurile 1–16), notată în măsura de 4/8, într-un tempo *Moderato*, debutează în nuanța *f* cu pedala acordului *sol-mi^b-la* enunțat de mâna dreaptă. Sub aspect intonațional, această secțiune reflectă utilizarea unei game cromatice extinse, punctată de note enarmonice (scara intonațională de 15 sunete), aspect ce contribuie la crearea unui discurs sonor bogat și expresiv (*Exemplul 1*).

Exemplul 1. Vasile Ijac, *Hedonisme*, caietul VII, *Ironii*, op. 27, *Grotesc*, măsurile 1–5



Sursa: Muzeul Banatului Timișoara, Sector Memorial, manuscris

Discursul melodic al primelor cinci măsuri prezintă un dialog între cele două mâini, evidențiat de structuri intervalice și acorduri disonante enunțate în nuanța *f*, cu variații de intensitate generate de *crescendo*-urile și *decrescendo*-urile notate de compozitor. Aspectul interpretativ presupune abordarea aranjamentelor acordice care însumează intervalul de *nonă*, ceea ce aduce în prim-plan atât cerințe tehnice cât și expresive în execuția pianistică.

Următoarea frază (măsurile 6–13) se impune prin apariția unui motiv melodico-ritmic de tip ostinato exprimat în valori de optimi *staccato*. Prezentat inițial la vocea superioară, motivul este preluat variat melodic, de acompaniamentul basului. Ritmul ostinat este completat de intervenția mâinii drepte în formule ritmice de anapest, expuse în octava mică și subliniate prin indicația *f marcato sempre precipitando*.

Ultimele trei măsuri ale secțiunii A, cu desen melodic descendent, au rol concluziv și cadențează în registrul grav pe cvarta dublu mărită *re^b – sol[#]*. Coroana notată la final, împreună cu indicația *longa* impun momentul de liniște cerut în urma pasajului frenetic expus anterior și pregătesc totodată debutul secțiunii B.

Desenul melodic progresează prin elemente de virtuositate tehnică, în timp ce termenul *martellato* indică redarea materialul sonor cu o claritate excepțională. Starea de agitație este realizată prin enunțarea precisă și rapidă a motivelor melodice, prin schimbările energice ale intervalelor și este accentuată de accelerarea treptată a *tempo*-ului.

Secțiunea mediană, de dimensiuni reduse, este cuprinsă între măsurile 17–24 și aduce o schimbare de expresie. Compozitorul alege pentru aceste măsuri indicația metrică de 6/8, iar scara intonațională extrasă însumează un număr de 15 sunete care epuizează totalul cromatic, și 3 sunete enarmonice (**Exemplul 2**).

Exemplul 2. Vasile Ijac. *Hedonisme*, caietul VII, *Ironii*, op. 27, *Grotesc*, măsurile 16–19



Sursa: Muzeul Banatului Timișoara, Sector Memoriale, manuscris

Marcată de indicația agogică *Grave*, secțiunea este dominată de o dinamică caracteristică, exprimată prin nuanțe variind de la *mf* la *pp* și apoi la *p*. Registrul grav în care rezonază primele acorduri completează desenul melodic și îi adaugă o încărcătură emoțională profundă. Atenuarea sunetului în măsurile notate în nuanța *pp* și mișcările line ale brațelor contribuie la susținerea caracterului grav al desenului melodic.

Ultima secțiune a miniaturii, cuprinsă între măsurile 25–46 are cea mai mare întindere sonoră și readuce indicația metrică de 4/8. Tempo-ul alert este impus de notația compozitorului *Sempre Animando al fine capriccioso* (**Exemplul 3**).

Exemplul 3. Vasile Ijac. *Hedonisme*, caietul VII, *Ironii*, op. 27, *Grotesc*, măsurile 24–27



Sursa: Muzeul Banatului Timișoara, Sector Memoriale, manuscris

Secțiunea C se caracterizează prin utilizarea unei scări intonaționale de 14 sunete, scara dodecafonică și două sunete enarmonice. Desfășurarea sonoră contrastează atât prin materialul muzical, cât și prin caracterul său mai activ și mai tensionat. Materialul sonor, enunțat cu precădere în registrul grav, este dominat de linii melodice cu caracter descendent în nuanțe foarte mici de *p* și *pp* posibil.

Secțiunea C cuprinde două subsecțiuni. Subsecțiunea c1, între măsurile 25–36 dezvoltă un motiv melodic-ritmic expus de trei ori pe trepte și registre distincte, cu profil ascendent. Subsecțiunea c2, între măsurile 37–46 debutează în nuanța *pp* posibil și este caracterizată de linia melodică sincopată a vocii superioare. Punctul culminant (măsurile 40–42) este marcat de intonarea acordului *re^b-sol-mi^b* de șapte ori, în sens ascendent și descendent, pe o întindere de cinci octave în *crescendo*.

Miniatura se încheie cu intervenția contratimpată a mâinii drepte pe sunetul *la* din contraoctavă, susținut armonic de pedala acordului *do-sol-re*.

Concluzii

Citând-o pe V. Demenescu, susținem că „stilul nou care va caracteriza muzica începutului de secol XX reprezintă un nou raport între vechile mijloace de exprimare și cele noi, aduse de școlile naționale. Compozitorii școlilor naționale au adoptat în creație melosul popular, ce a condus la conturarea unei estetici noi” [3, p. 91]. Compozitorul Vasile Ijac a reușit să își creeze un stil personal extrem de interesant și foarte puternic. Deși unele dintre lucrările compozitorului revendică influențe ale melosului popular românesc, stilul componistic a fost influențat de studiile parisiene și de contactul cu „marile personalități ale vieții muzicale din țară și străinătate” [4, p. 68].

Miniaturile cuprinse în ciclul *Ironii*, op. 27 se remarcă prin diversitatea și complexitatea elementelor compoziționale întâlnite. Măsurii noi, alternarea bruscă a tempo-urilor, discursul muzical dinamizat sau materialul sonor dens enunțat în registrele extreme ale pianului, complexitatea ideilor și a ritmurilor, limbajul armonic luxuriant și schimbările dinamice de la nuanțe de *ppp* la *ff*, sunt elemente definitorii ce denotă o personalitatea creatoare distinctă și originală, iar „Tendința exagerată a căutării plăcerii, frecventă în stările maniacale este indusă în aceste lucrări prin abordarea temelor menite să provoace senzații puternice, să transmită idei și stări de spirit marcate de exacerbaria sentimentelor” [5, p.102]. Miniaturile lui Vasile Ijac răsfrâng o viziune artistică autentică și o îndrăzneală explorare a expresivității în muzică, demonstrând abilitățile și sensibilitatea compozitorului în crearea unor lucrări cu o valoare artistică incontestabilă.

Referințe bibliografice

1. BODÓ, M. *Creația bănățeană pentru pian în perioada interbelică*. Timișoara: Marineasa, 2005. ISBN 973-631-168-6.
2. STAN, C.T. *Vasile Ijac: părintele simfonismului bănățean*. Timișoara: Eurostampa, 2013. ISBN 978-606-569-648-8.
3. DEMENESCU, V. *Elemente de limbaj muzical modal prezente în creația muzicală europeană în prima jumătate a secolului XX*. Timișoara: Eurostampa, 2014. ISBN 978-606-569-777-5.
4. TOMI, I. *Muzicieni din banat: Lexicon*. Banatul Montan – Banatul Sârbesc. Timișoara: Eurostampa, 2012. ISBN 978-606-569-341-8.
5. ROMAN, I. *Aspecte stilistice în creația pentru pian a compozitorului Vasile Ijac*. Timișoara: Eurostampa, 2020. ISBN 978-606-32-0916-1.

СИМФОНΙΑ ДЯ ОРГАНА И ЛИТАВР ВЛАДИМИРА ЧОЛАКА: ДИАЛОГ С «КЛАССИЧЕСКОЙ УТОПИЕЙ» В ПОСТНЕКЛАССИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЕ

SIMFONIA PENTRU ORGĂ ȘI TIMPANE DE VLADIMIR CIOLAC:
DIALOG CU „UTOPIA CLASICĂ” ÎN CULTURA POST-NECLASICĂ

SYMPHONY FOR ORGAN AND TIMPANI BY VLADIMIR CIOLAC:
DIALOGUE WITH “CLASSICAL UTOPIA”
IN POST-NON-CLASSICAL CULTURE

ELENA SAMBRIȘ¹

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

<https://orcid.org/0000-0002-5583-5764>

CZU 785.72.082.1:781.61

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2025.1.07>

Современные композиторы редко обращаются к симфонии из-за некоторой пресыщенности, «усталости» жанра, а также его большой семантической нагруженности, словно требующей ответа на все нерешенные ранее вопросы. Это не означает полного отказа от симфонии, но выдвигает новые художественные задачи. Иногда авторы скрывают модус симфоничности под программным названием или другим жанром, но также симфонией может быть названо сочинение, которое в принципе не относится к симфоническим по исполнительскому составу. Одно из произведений такого типа – Симфония для органа и литавр известного композитора Республики Молдова В. Чолака. Вступая в диалог с концепцией симфонии эпохи классицизма – «классической утопией» (по М. Арановскому), автор использует нетрадиционный цикл из двух частей – драматической и трагической, представляя солистов как полноправный оркестр с насыщенным звучанием. Формы являются неклассическими, напоминающими «условную» сонатную и модифицированное рондо. Части Симфонии воплощают грани единой концептуальной идеи, реализующей диалог с прошлым через раскрытие экзистенциальных проблем и распространяющей его на структуру и средства музыкальной выразительности.

Ключевые слова: творчество В. Чолака, жанр симфонии, модус симфоничности, сочинение для органа и литавр, тенденции неоромантизма

Compozitorii moderni apelează rar la simfonie, din cauza unei anumite saturații, a „oboselii” genului, precum și a încărcăturii sale semantice majore, ca și cum ar fi necesar să ofere un răspuns la toate întrebările rămase nerezolvate anterior. Acest fapt nu înseamnă o respingere completă a simfoniei, ci mai degrabă ridică noi provocări artistice. Uneori, autorii ascund modul simfonic sub un titlu programatic sau sub forma unui alt gen, dar o lucrare, care, în principiu, nu aparține genului simfonic, din punct de vedere al compoziției, poate fi, totuși, numită simfonie. Una dintre creațiile de acest tip este Simfonia pentru orgă și timpane a cunoscutului compozitor din Republica Moldova, V. Ciolac. Intrând într-un dialog cu conceptul de simfonie al epocii clasice – „utopia clasică” (după M. Aranovsky), autorul propune un ciclu neconvențional în două părți, dramatică și tragică, prezentând soliștii ca pe o orchestră cu drepturi depline, cu un sunet amplu și bogat. Formele sunt non-clasice și amintesc de sonata „convențională” și de rondoul modificat. Părțile Simfoniei întruchipează fațete ale unei singure idei conceptuale, realizând un dialog cu trecutul prin dezvăluirea problemelor existențiale și extinzându-l asupra structurii și mijloacelor de exprimare muzicală.

Cuvinte-cheie: creativitatea lui V. Ciolac, genul simfoniei, modul simfonic, compoziție pentru orgă și timpane, tendințele neoromantismului

¹ E-mail: elenasambris@gmail.com

Modern composers rarely turn to symphony due to certain saturation, “fatigue” of the genre, as well as its great semantic load, as if requiring an answer to all previously unresolved questions. This does not mean a complete rejection of the symphony, but puts forward new artistic tasks. Sometimes authors hide the symphonic mode under a program title or another genre, but a composition that as a rule, does not belong to the symphonic genre in terms of the performer composition can also be called a symphony. One of the works of this type is the *Symphony for Organ and Timpani* by the famous composer of the Republic of Moldova V. Ciolac. Entering into a dialogue with the concept of the symphony of the classical era — “classical utopia” (according to M. Aranovsky), the author uses an unconventional cycle in two parts — dramatic and tragic, presenting the soloists as a full-fledged orchestra with a rich sound. The forms are non-classical, reminiscent of the “conditional” sonata and modified rondo. The parts of the *Symphony* embody the facets of a single conceptual idea, realizing a dialogue with the past through the disclosure of existential problems and extending it to the structure and means of musical expression.

Keywords: V. Ciolac's creativity, symphony genre, mode of symphonicity, composition for organ and timpani, trends of neo-Romanticism.

Введение

В современной европейской культуре постмодернизма композиторы редко обращаются к жанру симфонии, учитывая его сложную семантическую нагруженность и огромный исторический шлейф смыслов, требующий определенного соответствия жанровому канону. Однако эти же условия нередко становятся поводом для культурной рефлексии, «переоценки переоценок» (Е. Назайкинский) и даже нарочито провокационных названий тех сочинений, которые симфониями в принципе не являются.

В творчестве известного композитора Республики Молдова Владимира Чолака насчитывается множество произведений для оркестра – девять для большого симфонического и семнадцать для камерного или струнного. Среди них имеются три симфонии – Симфония № 1 *Reminiscence* (2016), Симфония № 2 *Tempus fluxus* (2024) и Симфония *Legenda buciutului* (2014); первые две рассчитаны на большой оркестр, третья – на камерный. Особняком стоит Симфония для органа и литавр, которую, несмотря на название, нельзя причислить к симфоническим произведениям, поскольку она написана для двух исполнителей, однако показательно ее наименование, апеллирующее к богатой памяти данного жанра. Произведение было завершено в 2022 году и впервые исполнено в Кишиневе в 2023 году Анной Стрезевой (орган) и Василием Москвитиным (литавры). Сочинение привлекает внимание глубоко трагическим содержанием, яркими контрастами и необычайным динамизмом, а также тонким мастерством, с которым композитор воплотил в оригинальном инструментальном дуэте высокий «модус симфоничности». Целью статьи является рассмотрение особенностей художественной системы данного сочинения в корреляции эстетических установок прошлого и современного.

Симфоничность несимфонического произведения

Поскольку анализируемое произведение не относится к симфонической музыке в собственном смысле слова, необходимо прояснить, какой смысл несет данная авторская атрибуция. Мы можем рассмотреть ее в двух аспектах, учитывая, что существуют симфония как жанр и симфонизм как метод музыкального мышления, подобно тому, как различаются вариации и вариационность, концерт и концертность, поэма и поэдность, когда метод проникает в другие жанры.

А. С учетом того, что сочинение исполняет инструментальный дуэт, оно могло быть обозначено как соната – жанр, который издавна считался аналогом симфонии в сольной и дуэтной музыке. Однако композитор справедливо решил, что насыщенность звучания и тембровое богатство органа приближаются в данном произведении к оркестровым, поскольку здесь воспроизводится множество тембров духовых и ряд смешанных (например, напоминающие струнные с духовыми), а также привлекаются ударные инструменты (три литавры). Автор изначально мыслит оркестрово – широко, динамично, в стиле *al fresco*, при этом несколько

вязкая звучность органа с «переливом» и наслаиванием гармоник дополняется и компенсируется активностью литавр, имеющих весьма сложную партию не только в ритмическом, но и в интонационном отношении, поскольку включает большое количество быстрых перестроек «на ходу». Таким образом, здесь задействованы два равноценных солиста, представляющих полноправные оркестровые группы.

Еще один аргумент в пользу названия Симфония апеллирует к известной теории М. Арановского о том, что симфония классического типа «содержала в себе канонизированную, гуманистическую концепцию Человека» [1 с. 17], которая стала «семантическим инвариантом симфонии как жанра» (курсив автора – Е.С.) [там же, с. 25]¹. Эта установка симфонии на определенный тип содержания, имеющего всеобъемлющий характер, ощущается до сих пор; несмотря на значительно изменившуюся картину мира, симфония по-прежнему стремится к решению сущностных вопросов бытия. На наш взгляд, именно их имел в виду композитор в своем названии, которое неизбежно активизирует культурный диалог с более ранней концепцией.

По поводу сравнения разных подходов к симфонии М. Арановский также пишет: «Человек XX и XXI веков и Человек эпохи Просвещения, классицизма – это совершенно разные человеческие сущности. Если говорить об истории симфонии, то она действительно сформировалась в идеологическом климате эпохи Просвещения. Во всяком случае, берет в этой эпохе свои идейные истоки. Она родилась как классическая утопия, в которой мир гармонизован, а Человек являет собой равновесие между его индивидуальным и коллективным, субъективным и объективным, между действием и мышлением, медитацией и игрой. Гармонизованный человек соответствует гармонизованному Миру» (курсив автора – Е.С.) [2 с. 42].

Говоря о дальнейшем историческом пути симфонии, музыковед уточняет: «История симфонии XIX века запечатлела историю распада утопии, которая завершилась уже в XX веке музыкальной антиутопией Шостаковича. Казалось бы, логический круг истории жанра завершился. Тем не менее симфония совершила попытку продолжить свою жизнь в условиях постмодернизма, на основе рефлексии на весь ее предшествующий путь (Шнитке)» [там же]. Таким образом, сегодняшнее обращение к жанру симфонии мы воспринимаем и как обновление и переосмысление традиции, и как рефлексию, и как парадоксальный диалог с идиомами «классической утопии».

Б. Переходя к методу симфонизма, отметим, что в целом он остался в прошлом, и его еще труднее реанимировать, чем жанр симфонии, поскольку он связан с определенным типом мышления – диалектическим. Как известно, симфонизм означает «органичную взаимосвязь и взаимодействие музыкальных образов в их динамичном и непрерывном становлении, преобразовании, переходах в качественно новые состояния, диалектике развития от контраста к синтезу, от противоречия к единству» [3 с. 498]. Несколько десятилетий назад в музыковедении этот метод имел такой научный вес, что считалось обязательным, что все выдающиеся произведения должны быть симфоничны. «Означая автономизацию музыкального мышления в способности отражения действительности, симфонизм проявился и в фуге, и в барочном концерте, и в симфонической поэме, и в циклах миниатюр романтиков, и в других жанрах и формах» [там же].

Сегодня уже никто не утверждает столь категорично. Вместо этого в постнеклассической эстетике действует установка на восприятие многогранности мира, понимание его полицен-тричности, что проявляется в диалогичности сознания и построении внутреннего пространства художественного текста в виде дискурса вопрос – ответ – вопрос, в его открытости, ощу-

1 Напомним, что М. Арановский определил концепцию симфонии как показ разных ипостасей человека: *Homo agens* (Человек деятельный), *Homo sapiens* (Человек мыслящий), *Homo ludens* (Человек играющий) и *Homo communis* (Человек общественный) [1 с. 24].

щаемой как недосказанность, которая не может реализоваться в диалектической триаде тезис – антитезис – синтез¹. Структурно-тематическая незавершенность, диспропорциональность, асимметрия, столь характерные для музыки поставангарда – все это суть антиподы диалектического метода, то есть метода симфонизма в музыке.

При этом «модус симфонизма», встречающийся в современном искусстве, о котором говорит А. Амрахова² [4 с. 217], выступает в данном контексте, в том числе, и как один из видов концептуальной программности в музыке³, но, учитывая сказанное выше, мы отчасти скорректируем термин и будем говорить о модусе симфоничности или даже в определенных случаях о концепте симфоничности. Произведение В. Чолака, безусловно, обладает этим качеством, реализованном в ярких тембровых свойствах партитуры и глубоком философски-обобщенном содержании, воплощающем обостренное и дисгармоничное мироощущение современного человека.

Барочное, классическое, романтическое... очень романтическое

Симфония для органа и литавр представляет собой довольно показательное для инструментальной музыки композитора произведение. Стилиевые акценты его творчества в целом включают черты неоклассицизма (чаще в виде необарокко, неоготики), неофольклоризма, неоромантизма, которые, как правило, тесно переплетаются. Более четкое разграничение можно провести между произведениями с фольклорной направленностью или без нее. Картину дополняют современные техники письма, но выбор их своеобразен и неочевиден.

Говоря о техниках композиции, исследователи обычно подразумевают базовые, так сказать, «титульные» техники, среди которых, например, серийность, сериальность, сонорика, минимализм, алеаторика, однако в творчестве В. Чолака они практически не встречаются, за исключением модальности. Помимо этого, существуют менее заметные, «не титульные» техники, указывающие, в частности, на особенности гармонической системы, типы изложения и развития материала; они часто не имеют устоявшихся названий, но значительно влияют на стилистику. К ним у В. Чолака может быть отнесена техника гармонических полюсов⁴, которая вместе с хроматической тональностью во многом определяет почерк композитора, а также техника вариационно-вариантного развития.

Эти признаки характеризуют и Симфонию для органа и литавр, при этом она не связана с неофольклоризмом. Композитор выстраивает напряженные линии драматургии, подвергая основную художественную идею развитию в духе барочных, классических и, в наибольшей мере, романтических традиций. В целом, тенденции неоромантизма выступают одним из самых показательных свойств музыки композитора, что явно выделяет его творчество на фоне общих иронично-скептических постмодернистских дискурсов с использованием рациональных техник письма, заметно «охлаждающих» непосредственность чувства. Будучи сопряжены с яркой эмоциональностью, открытостью, лиричностью, сочинения В. Чолака обладают особой искренностью и притягательностью.

Сказанное в полной мере относится и к анализируемому сочинению. Насыщенное образное содержание Симфонии воплощает многогранную картину мира, охватывающую возвышенную барочную патетику, классическую конфликтность, глубокую романтическую скорбь,

1 Об алгоритмах диалектического и диалогического мышления мы уже писали ранее, сравнивая методы симфонизма и концертирования, см.: [5 с. 84].

2 Под жанровым модусом А. Амрахова понимает жанровые признаки, которые, «достигая высокой степени концептуализации, обретают самостоятельность» [4 с. 216].

3 О методе концептуальной программности и его приемах мы писали подробно в статье, см.: [6].

4 Понятие полюса принадлежит И. Стравинскому. Л. Дьячкова поясняет, что в данном случае «утверждение опорного звука достигается с помощью его остинатного повтора», и он «не является I ступенью тональности»; подробнее см.: [7 с. 67].

оттеняемую по-весеннему жизнерадостными моментами с легкими песенно-танцевальными аллюзиями, и множество других оттенков эмоциональных состояний как граней единого экзистенциального пространства.

Неклассический цикл и quasi-классические формы

Особенностью произведения является двухчастный, тонально разомкнутый цикл (*c-moll* – *cis-moll*) с формами частей, близкими к классическим. В Симфонии парадоксально соединяются динамизм, устремленность движения и пропорциональность, уравновешенность мысли. При закругленности и стройности частей (I – сложная трехчастная или «условная» сонатная, II – рондо), произведение насыщено огромной внутренней энергией, которая не разрешается, а словно отстраняется, переходя в иной план восприятия-осмысления. Части цикла равноправны по своему значению, хотя и различны по содержанию: первая – драматическая, вторая – трагическая; обе основаны на ярких контрастах, но в финале противоречия многократно усилены. Два этапа развития словно показывают экзистенциальный конфликт сначала широко, масштабно, а затем подробно, детально.

I часть Симфонии открывается медленным вступлением *Andante maestoso*, звучащем на *pp* сумрачно и приглушенно. Его характер вызывает ассоциации с содержанием псалма *De profundis clamavi ad te, Domine* (Из глубины взываю к тебе, Господи); особо отметим и особую семантику «патетической» тональности *c-moll*. На органном пункте С ползущие хроматические интонации из малой октавы постепенно устремляются вверх, достигая третьей октавы, и выливаются в сурово-возвышенные восклицания главной темы на *ff* (ц. 1), (Пример 1).

Данная часть включает три крупных раздела, напоминающих экспозицию, разработку и репризу, однако, основные признаки сонатной формы остались до конца не реализованы. Тональности ведущих тем экспозиции (главная – *c-moll*, связующая – *fis-moll*, побочная – *f-moll*, заключительная – *c-moll*), во-первых, возвращают гармоническое движение к исходной точке – *c-moll*, а во-вторых, повторены без изменений в репризе, что придает всей форме черты сложной трехчастной. Помимо этого, активная, тонально неустойчивая разработка основана на новом материале и не имеет интонационного родства с главной темой. В целом, все темы экспозиции оказываются интонационно близки между собой, их контраст незначителен, поскольку основное противоречие возникает между крайними разделами (экспозицией с репризой) и средним (разработкой).

Еще одна особенность изложения музыкального материала ведет свое происхождение от барочных традиций и указывает на фактурно-динамические закономерности той эпохи. Речь идет о так называемой террасообразной динамике, связанной со спецификой органной техники – чередованием *forte* и *piano*, зависящим от исполнения на определенных мануалах и включения различных органных регистров. В последовательности разделов и тем композитор сохраняет данный принцип, усиливающий контраст в сопоставлении материала. Яркие *crescendo* и *diminuendo* выстраиваются во многом за счет партии литавр, что подтверждает максимально выигрышное использование темброво-динамических возможностей избранного инструментального состава.

Общий характер тем позволяет сгруппировать их в две сферы: величественно-возвышенные (главная, связующая) и скорбные, с никнущими плачущими интонациями (побочная, заключительная). В конце экспозиции, после заключительной темы повторяется связующая в другой тональности (*g-moll*), что «размыкает» тональный круг и придает экспозиции ожидаемую неустойчивость окончания.

Переход-связка (ц. 7) к разработке вводит более оживленный темп *Con moto* и устанавливает органную точку на *d* – основной для первого раздела разработки. Здесь ощущается отно-

сительная тональная неопределенность, так как в активных фигурациях органа обыгрываются гармонии увеличенного трезвучия, а с началом разработки (ц. 11) – уменьшенного трезвучия, используется техника гармонических полюсов. Очень динамично построен раздел с движением литавр *tremolo* по звукам *Fis-G-B-d-f*, со сменой устоев в каждом такте, то есть с быстрой перестройкой инструмента, дающий эффект *glissando* – яркий и напряженный, подчеркивающий кульминацию первой части. Композитор проводит данный раздел (тт. 111-134) еще раз, выстаивая «второй куплет» внутри разработки (т. 135-158), и его энергетика не снижается, а лишь нарастает.

Реприза (ц. 15) повторяет большую часть экспозиции, внося незначительные изменения, не затрагивающие, однако, тональный план. После заключительной темы звучит кода на том же материале; здесь опускается дополнительное проведение связующей в *g-moll*, которое было введено в экспозиции для придания динамизма и устремленности.

Таким образом, характер музыкального материала, связанный с барочной патетикой, положил определенный отпечаток на его фактурно-динамическое изложение, интонационное родство тем, особенности тонального плана части и закономерности среднего раздела. При стройности и пропорциональности I части ее структура оказывается не вполне традиционной – «условной» сонатной, то есть неклассической формой; схема ABA_1 .

II часть Симфонии контрастирует по темпу (*Allegro non troppo*) и размеру (3/8 вместо 4/4). Форма рондо является характерной для финалов сонатно-симфонических циклов, однако и здесь композитор несколько отступает от традиционной трактовки данной структуры, поскольку строит эпизоды на одном материале, а примерно в точке золотого сечения (294-й т. из 438 тт.) вводит «разработочный раздел», основанный на конфликтных столкновениях двух ведущих тем – рефрена и эпизода; схема $A+B+A+B_1+A+B_2+A/B+B_3 + Coda$.

Рефрен А излагается в *A-dur*, звучит светло и радостно, напоминая весеннюю песню, связанную с пробуждением жизненных сил природы и человека; содержит также некоторые черты танцевальности за счет четырехтактовых фраз. Начинаясь в мажоре, мелодия постепенно немного омрачается, опускается вниз, переходит в *fis-moll* и заканчивается в данной тональности (Пример 2).

Эпизод В (ц. 19-20) вносит характер смятения и неустойчивости, своими пассажами по уменьшенным и увеличенным трезвучиям напоминает разработочный раздел I части. Его начальная тональность оказывается довольно далекой по отношению к тональности рефрена – *e-moll*, которая быстро сменяется также далекими тональностями – *h-moll*, *g-moll*, *c-moll*; второй раздел эпизода (т. 73) устанавливает *fis-moll* – параллельную к главной тональности рефрена, подготавливая его появление (такты 33-97).

Рефрен А (ц. 21) звучит без изменений, а идущий за ним эпизод B_1 (ц. 22-27, такты 130-228) подвергается преобразованиям и значительно разрастается; здесь вводится активное тональное движение, затрагивающее тональности, которых не было в эпизоде В: *e-moll*, *g-moll*, *b-moll*, *cis-moll*, *b-moll*, а после прихода к *fis-moll* (который указывал на завершение данного раздела и подготовку рефрена) эпизод повторяется, словно «второй куплет» (как в I части), со сходным тональным планом: *e-moll*, *g-moll*, *b-moll*.

Вновь проводится рефрен А (ц. 28), как островок стабильности в изменчивом мире, он сменяется эпизодом B_2 (ц. 29), начинающемся в *g-moll*, затем следуют тональности *b-moll*, *cis-moll*, что приводит к самому напряженному столкновению двух основных тем, словно перебивающих друг друга. Материал рефрена рассекается на части, и в его проведение неоднократно вторгается тема эпизода в *g-moll*. Затем динамичная смена тональностей *b-moll*, *g-moll*, *e-moll*, *g-moll*, *fis-moll* подводит к *d-moll*, напоминающем о среднем разделе I части. Однако здесь не возвращается ее тематизм, а появляется новый материал в размере 3/4, в характере траурной сарабанды.

Это кода, означающая переход в иную смысловую плоскость, словно победа или поражение остается для личности нерешенным вопросом. Более глубокий концептуальный смысл видится в завуалированном оплакивании человека, завершения его борьбы и жизни, где рано или поздно все оказываются в роли проигравших. Мелодия сарабанды сначала разворачивается на одном звуке, расцвеченным разными гармоническими созвучиями, затем начинается постепенный, словно с усилиями, хроматический подъем (т. 368), напоминающий о начальных тактах Симфонии, что создает переключку со вступлением. В кульминации на *ff* происходит тональное смещение в *es-moll* (т. 376), затем в *fis-moll*. В конце звучат двенадцать тактов из вступления, перенесенных в тональность *cis-moll*, на которой скорбными никнущими интонациями (как отголосок заключительной темы I части) заканчивается II часть Симфонии.

Выводы

Симфония для органа и литавр Владимира Чолака демонстрирует множество ярких художественных решений, отвечающих замыслу композитора в плане показа экзистенциальной драмы, завершающейся неизбежным трагическим концом. Повествование воспринимается как глубоко искреннее, выстраданное и вынесенное из глубины души, но в то же время оно предстает и как часть коллективного сознания, как нечто архетипическое, уходящее корнями в историю культуры.

Особенности Симфонии В. Чолака затрагивают разные стороны ее структуры и музыкального языка:

1. Произведение воплощает высокий модус симфоничности, не являясь симфоническим произведением в собственном смысле слова, однако достигая этого качества за счет насыщенного образного содержания и богатого инструментального воплощения, реализованного в нетрадиционном исполнительском составе — орган и литавры.

2. Соединяя черты небарокко, неоклассицизма и неоромантизма, композитор делает акцент на глубоко личном высказывании. Данные черты тесно переплетаются, создавая уникальный сплав, который воспринимается в то же время как принадлежность актуального сознания, часть нашей эпохи. Устанавливая прочную связь с прошлым, с ушедшими пластами культуры, автор побуждает современников к размышлениям о проблемах бытия.

3. Музыкальные формы, избранные в данном произведении, демонстрируют типичное для В. Чолака тяготение к пропорциональным и уравновешенным, репризным по своему генезису структурам, которые, однако, не вписываются в строгие классические каноны, нарушая их отдельными чертами. В проанализированной Симфонии для органа и литавр такими формами оказались «условная» сонатная (с отступлением от тональных норм – без переноса побочной партии в новую тональность в репризе) и модифицированное рондо (с эпизодами, построенными на одном материале и с взаимопроникновением рефрена и эпизода). Очевидно, что автор подчиняет структурные и тональные закономерности художественному содержанию, которое выходит за рамки «классической утопии», отражая напряженный пульс нашего времени.

4. Обращаясь к симфонии, композитор вступает в диалог с «памятью жанра», и, воссоздавая его в современную эпоху, показывает сложность и дисгармоничность окружающего мира: две части Симфонии служат продолжением друг друга как отражение устремленного движения-порыва, звучащего на едином дыхании. В отличие от классической симфонии, они не демонстрируют различные грани целостного мира, а прочерчивают близкие ракурсы одного концепта. Диалог с прошлым, как выявил проделанный анализ, реализуется в идее, структуре и средствах музыкальной выразительности.

Симфония для органа и литавр В. Чолака – показательное для творчества композитора произведение, выполненное с высоким художественным мастерством.

Пример 1. В. Чолак, Симфония для органа и литавр, 1 часть, основная тема

Andante maestoso

Organ

Timpani

f — *ff* *f* — *ff*

Пример 2. В. Чолак, Симфония для органа и литавр, 2 часть, основная тема

Allegro non troppo

Organ

mf

mf

Библиографические ссылки

1. АРАНОВСКИЙ, М. Симфонические искания. Ленинград: Советский композитор, 1979.
2. АРАНОВСКИЙ, М. Дискуссионные проблемы современного музыкознания. В: А. АМРАХОВА. Современная музыкальная культура. Поиск смысла. Москва: Композитор, 2009, с. 33–43 ISBN 5-85285-333-х.
3. Симфонизм. В: Музыкальный энциклопедический словарь. Москва: Советская энциклопедия, 1990, с. 498–499. ISBN 5-85270-033-9.
4. ВОРОНЦОВ, Ю. О педагогике и педагогах, музыке и музыкантах, и о самом лучшем, что есть в человеке. В: А. АМРАХОВА. Современная музыкальная культура. Поиск смысла. Москва: Композитор, 2009, с. 207–226. ISBN 5-85285-333-х.
5. САМБРИШ, Е. Инструментальные концерты А. Эшпая: концепция жанра и проблема диалога. Тирасполь: Изд. Приднестровского ун-та, 2013.
6. САМБРИШ, Е. Художественные парадигмы симфонического творчества Геннадия Чобану: новая «старая» программность (о методе концептуальной программности). Музыковедение, 2024, №2, с. 30–37. ISSN 2072-9979.
7. ДЬЯЧКОВА, Г. Гармония в музыке XX века. Москва: Музыка, 2003. ISBN 5-8269-0069-5.

PROCEDEE COMONISTICE ȘI MIJLOACE DE EXPRESIE MUZICALĂ ÎN CREAȚIILE CORALE CICLICE PENTRU COPII ALE ZLATEI TCACI

COMPOSITION PROCEDURES AND MEANS OF MUSICAL EXPRESSION IN ZLATA TCACI'S CYCLIC CHORAL PIECES FOR CHILDREN

ANA ȘIMBARIOV¹

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

<https://orcid.org/0009-0004-4212-2230>

MIHAI MIHALAȘ²

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

<https://orcid.org/0000-0001-6530-402x>

CZU 784.67.087.681:781.61

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2025.1.08>

Acest articol include analiza a două cicluri corale pentru cor de copii de vârstă școlară compuse de Zlata Tcaci la sfârșitul anilor '80 ai secolului XX. Sunt relatate informații succinte despre creația compozitoarei, activitatea pedagogică și sunt enumerate creațiile destinate copiilor scrise în perioada anilor 1980-1990. Compartimentul principal al articolului conține informații despre tematica ciclurilor corale analizate, autorii textelor, formele muzicale, planuri sonore, metru și unele procedee componistice folosite de compozitoare în lucrările menționate. De asemenea, este accentuat rolul educativ pe care îl poartă aceste cicluri pentru dezvoltarea la copii a sentimentului de dragoste pentru țara natală. Ținând cont de necesitatea copiilor de a se juca, compozitoarea apelează la diverse momente imagistice de joacă, iar prin folosirea textelor poetice pe larg cunoscute Zlata Tcaci întruchipează în creația sa succint și precis imagini muzicale ce sunt pe înțelesul tuturor.

Cuvinte-cheie: cicluri corale, cor de copii, dirijor de cor, formă muzicală, miniaturi corale, Zlata Tcaci

This article includes the analysis of two choral cycles for school-age children's choir composed by ZlataTcaci in the late 1980s. The article provides brief information about the composer's work, pedagogical activity, and lists the works for children written in the 1980s-1990s. The main section of the article contains information about the themes of the analyzed choral cycles, the authors of the texts, musical forms, sound planes, meter, and some compositional procedures used by the composer in the mentioned works. The educational role that these cycles play in developing children's feelings of love for their homeland is also emphasized. Taking into account the need for children to play, the composer appeals to various imaginative moments of playing, and by using widely known poetic texts, Zlata Tcaci succinctly and precisely embodies in her creation the musical images that are understandable to everyone.

Keywords: choral cycles, children's choir, choir conductor, musical form, choral miniatures, ZlataTcaci

Introducere

Creațiile corale scrise de Zlata Tcaci reprezintă adevărate perle muzicale pentru cultura națională, cât și pentru școala componistică din Republica Moldova. Palmaresul lucrărilor corale ale compozitoare este unul vast și divers ca gen, componență și destinatar. Margarita Belâh afirmă următoarele: „Creațiile muzicale ale compozitoare de multă vreme au ocupat un loc deosebit în repertoriul di-

1 E-mail: simbariovana@mail.ru

2 E-mail: mihalasmm@gmail.com

feritor colective artistice din Moldova. Motivele sunt cunoașterea în profunzime a particularităților aranjamentului, virtuozitatea utilizării facturii, precum și gama largă de genuri abordate...” [1 p. 142]. Din informațiile relatate de către profesorii programului de studii Dirijat Coral al Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice aflăm că majoritatea miniaturilor corale *a cappella* semnate de Z. Tcaci au fost destinate interpretării lor de către corul de studenți al Academiei. Tendința de a aborda tematici autentice timpului și intereselor studenților vine, probabil, ca rezultat al activității pedagogice a compozitoare pe care a desfășurat-o începând cu anul 1961 și până în ultima clipă a vieții în cadrul Conservatorului de Stat, ulterior Institutul de Arte, astăzi – AMTAP. Muzicologul G. Cocearova ne spune: „Datorită activității sale pedagogice, Zlata Tcaci se află mereu înconjurată de tineri studenți, acest lucru îi permite compozitoare să descopere care sunt interesele acestor tineri, pe care activ le încadrează în spectrul necesităților sale creative” [2 p. 10]. Totuși, o parte considerabilă a creației sale corale cuprinde tematică de glumă sau educativă și a fost destinată interpretării de către copii, însă, cu părere de rău, multe dintre aceste lucrări așa și nu au văzut lumina tiparului, acestea rămânând doar în manuscris.

Aceste lucrări corale se deosebesc prin sonoritatea colorată, expresivitatea textului, eleganța formelor și suplețea facturii, care, de altfel, este comună mai multor miniaturi corale ale celebrei compozitoare. În practica interpretativă, atât pe parcursul pregătirii materialului muzical la repetiții cât și în interpretarea scenică, aceste miniaturi pun în fața dirijorului o serie de dificultăți de ordin tehnic, fapt care ne sugerează că analizarea unora dintre aceste lucrări corale ar fi de folos pentru dirijorii formațiilor corale de copii, dar și pentru studenți.

Creația destinată copiilor

Perioada de creație care ne atrage atenția este sfârșitul anilor '80 ai secolului trecut. Această perioadă a fost destul de fructuoasă în viața componistică a Zlatei Tcaci. Ea continuă să lucreze activ la selectarea unor genuri originale, teme noi și metode de lucru în vederea prelucrării materialului folcloric. Astfel apar: poemul coregrafic *Mărțișor* (1982); poemul vocal-coregrafic *Пионерская дружба* (*Prietenia pionierească*) (1982); ciclul coral *Soare, soare* (1982) și cantata-rapsodie *Plai de cânt, plai de dor* (1983) pe versuri de S. Ghimpu; basmele muzicale *Цветик-семицветик* (*Floare-floricică*) (1985), *Маленький принц* (*Micul Prinț*) (1985), *Повар и боярин* (*Bucătarul și boierul*) (1987) și opera *Мой парижский дядя* (*Unchiul meu parizian*) (1987). Trecând în revistă câteva dintre creațiile scrise în această perioadă, observăm o tendință tematică care înclină către exaltare, spirit colectiv și dispoziție copilărească. Creațiile pe care le propunem spre analiză în această comunicare sunt scrise anume în această perioadă, mai exact, la sfârșitul anilor 1980.

Mijloace de expresie muzicală și componistică în cicluri corale pentru copii

Ciclul coral *Nouă cântece-ghicitori* pe versuri de V. Codiță a fost scris în anul 1989 pentru cor școlăresc al claselor mici. Prima piesă, *Pământul*, poartă caracter educativ, învățându-i pe copii să iubească, să respecte și să poarte grijă de pământul bun și sfânt. Folclorul național își face simțită prezența prin ritmul de sârbă și structurile intonaționale modale caracteristice. Forma miniaturii constă din două părți, reflectând logic procedeul de dialog: întrebare (prima perioadă) – răspuns (a doua perioadă). Deși componența corală este una mică (doar două voci), compozitoarea distribuie ingenios funcțiile acestora. Astfel, în prima parte, melodia de dans este conturată în vocea inferioară, iar cea superioară servește ca fundal, constituind un ritm de *ostinato* pe durate de optimi pe sunetul tonicii „re”. În cea de-a doua parte ritmul *ostinato* al primei voci se transformă într-o pedală lungă, mai întâi pe sunetul „re” din octava a doua, coborând apoi la sunetul „la”, baza dominantei, iar ulterior cele două voci se rezolvă în mod natural la unison pe tonică în ultimele două măsuri.

A doua piesă-ghicitoare corală este intitulată *Ghiocelul* și reprezintă o schiță peisagistică în care personajul principal este floricica-ghiocel, „floricică-floricea cu-o scufiță argintie”. Piesa este scrisă

într-o formă simplă monopartită, cu o introducere și concluzie bine dezvoltate. Procedeele de conducere a vocilor pe care le folosește Z. Tcaci sunt: mișcarea în intervale paralele și mișcarea opusă a vocilor – uneori convergente, alteori divergente, și dezvoltarea liniei melodice inferioare pe fundalul de *ostinato* susținut de vocea superioară. Atât tempoul *Vivo* cât și metrul de 5/8, combinate cu culoarea luminoasă a tonalității *D-dur*, creează împreună o dispoziție veselă și jucăușă specifică copiilor.

A treia miniatură, *Ecoul*, contrastează cu corul precedent prin tempoul reținut *Moderato non troppo*, dar și prin genul de vals scris în *si major* diatonic. Structura formei bipartite simple a acestei piese poate fi exprimată prin tabelul:

a	a1	b	a2
3/4	3/4	2/4	3/4

Raportul dintre întrebare și răspuns este subliniat și prin contrast metric: secțiunile „a” – 3/4, secțiunea „b” – 2/4.

Următoarea piesă-ghicitoare, *Rândunica*, este o miniatură lirică ușoară care înfățișează mișcările grațioase pe care le execută această mică pasăre în timpul zborului. Forma piesei este bipartită simplă și poartă caracter de dialog interior. Prima perioadă (întrebare) se bazează pe o linie melodică dezvoltată continuu cu elemente polifonice imitative. A doua perioadă (răspuns) contrastează cu prima prin caracterul jucăuș al melodiei, redat prin repetarea unui motiv simplu constituit dintr-un interval de secundă. Miniatura se încheie pe cuvântul „rândunica”, fiind scandat de patru ori.

Al cincilea număr coral, *Oul*, este o ghicitoare despre un pui, care trăiește într-o casă alungită – un ou. Miniatura este scrisă în tonalitatea *fis-moll*, poartă caracter liric, blând și decurge într-un tempo *Andantino*. Metrul acestei piese corale este în permanentă alterare între 3/4 și 2/4, iar forma creației se deosebește printr-o transcendență continuă bazată pe două motive melodice. În această creație compozitoarea creează un moment jucăuș care ne atrage atenția: imitarea unui piuit de pui.

A șasea miniatură, *Codrul* – un peisaj a pădurii, este scrisă într-o formă clasică în trei părți: ABA, unde părțile extreme reprezintă prologul și epilogul, ambele bazate pe același material intonațional și constituie întrebarea-ghicitoare propriu-zisă, iar secțiunea „B” dezvoltă motivul inițial al prologului într-un mod variațional și dinamic, contrastând cu acesta prin nuanță și metru (schimbarea măsurii de la 2/4 la 3/4).

Însuși denumirea celui de-al șaptelea număr, *Fluierul*, ne indică deja specificul folcloric național al miniaturii, în care se imită sunetele instrumentului popular moldovenesc fluierul. În structura facturii de două voci se atestă o distingere clară a funcțiilor acestora. Vocea superioară conduce melodia lirică, simplă, bazată pe un text descriptiv care prezintă imaginea unui păstor. Vocea inferioară imită la propriu cântatul fluierului pe mișcarea *ostinato*, constituită din două sunete pe silabe repetitive „lir, lir, lir”. Starea de spirit emoțională și tandră a acestei miniaturi corale scrisă în *f-moll* este apropiată genului de cântec de leagăn. Ca structură, această miniatură constituie o formă simplă tripartită, cu o repriză exactă.

Numărul opt al ciclului este intitulat *Limba noastră*. Acest număr coral este o miniatură construită pe mișcarea de 6/8 și face referință la dansul *Hora Mare*. Piesa este scrisă în formă de perioadă cu o codă mică de două măsuri. Mișcarea verticalei armonice este concentrată, în primul rând, pe intervale consonante paralele, terțe sau sexte.

Ciclul coral se încheie cu piesa *Drumul*, care se remarcă printr-o dezvoltare originală a unei forme transcendente bazată pe principiul de *ostinato*. Vocea inferioară, practic, desenează sonor imaginea unei căi, care ne duce spre casa celor mai dragi rude, a bunicilor, imitând caracterul șerpuitor prin mișcarea rotativă *ostinato*. Vocea superioară narează povestea printr-o unduire de cantilenă. Ambele voci se împletesc într-un întreg prin factura polifonică contrastantă.

Povestea codrului este un ciclu format din șase piese corale scrise pentru cor de copii la două voci fără acompaniament. Prima miniatură, intitulată cu aceeași denumire ca și întreg ciclul, are la bază

o poezie scrisă de M. Eminescu și este dedicată, după definiția autorului, „Maiestății Sale Pădurea”. Acest prim-număr poate fi definit ca gen de odă. Piesa este compusă în tonalitatea de *D-dur*, iar forma folosită de compozitor constă dintr-o perioadă simplă structurată în trei propoziții cu tematică diversă. În prima propoziție, Zlata Tcaci a apelat la procedeul componistic de canon strict, iar propozițiile ulterioare fac uz de mișcare divergentă și convergentă a vocilor cu ritm comun.

Ghiocelul – o miniatură lirică ce posedă un ritm deosebit, scrisă în *g-moll*, pe versurile lui G. Vieru, ne redă povestea unei floricele firave, „încălzită de stele”. Această mică piesă corală poate fi definită ca o mini *passacaglia*, deoarece vocea inferioară se bazează pe un motiv *ostinato* de două măsuri, pe fundalul căruia se dezvoltă melodia blândă și lirică purtată de vocea superioară.

A treia piesă, *Pâinea*, este scrisă în tonalitate de *A-dur*. În textul poetic G. Vieru compară pâinea proaspătă și fierbinte cu chipul mamei, mâna tatălui și soarele de vară. Caracterul vesel și ritmul sincopat pe primii timpi ai măsurilor, caracteristic muzicii folclorice, ne definesc genul acestei miniaturi ca fiind un *scherzo*. Asemănător piesei anterioare, prima parte se bazează pe un *ostinato* la vocea inferioară, care tranzitează spre vocea superioară în partea secundară. Forma piesei poate fi definită bipartită simplă cu codă.

A patra miniatură, *Doina*, este scrisă pe textele lui V. Alecsandri, care, de altfel, fiind pe larg folosite și de alți compozitori în creațiile lor, în special, cu referire la acest gen de origine folclorică, au devenit un leitmotiv textual pentru școala componistică națională.

*Doină, doină, cântec dulce,
Când te-aud nu m-aș mai duce.
Doină, doină, vers cu foc,
Când răsuni, eu stau pe loc.*

Acest număr coral este cel mai complex din întreg ciclul. Compozitoarea organizează desfășurarea melodică pe structura de patru strofe, introducând în cea din urmă solo la soprană pe vocalizarea sunetului „u”. Însăși denumirea de doină o face pe compozitoare să folosească o serie de elemente caracteristice acestui gen folcloric, care includ: melismatică, tempo lent, târăgănat, o înclinare minoră a scării sonore (tonalitatea *cis-moll*), cât și imitarea cântării la fluier în vocea solo.

A cincea piesă, *Căluțul*, este scrisă pe versuri de G. Vieru și oglindește sentimentul de dragoste a copiilor pentru animale.

*Măi, căluț, ești trist de tot,
Acuși zahăr am să-ți scot.
Îți dau zahăr și halva,
Numai nu fi trist așa.*

Piesa este scrisă în tonalitatea *As-dur*, într-o formă tripartită simplă. Structura primei secțiuni constituie un dialog între solo alto și cor. A doua secțiune contrastează cu cea anterioară prin mișcarea tempoului, mijlocul de expresie cantabile și tonalitatea paralelă minoră (*f-moll*) cu modul dorian. Secțiunea finală readuce ascultătorul la tempoul inițial și tonalitatea primară *As-dur*, însă, de data aceasta, în modul mixolidic. Piesa finisează cu o codă mică, cu remarca *morendo*, astfel vocile imită sunetul copitelor care se îndepărtează în zare.

Mesajul miniaturii finale, *Drumul*, este dedicat drumului care duce la casa părintească. Această piesă poartă un caracter peisagistic descriptiv al plaiului natal – Moldova, cu pădurile, câmpiile și turmele sale de oi. În această creație scrisă în *d-moll* compozitoarea face uz de forma strofică variată, folosind diverse tehnici de îmbinare a vocilor pentru fiecare strofă în parte. În primul vers vocile sunt distribuite după principiul: melodie – în vocea superioară și acompaniament – în cea inferioară, în al doilea vers se folosește tehnica contrastării celor două voci, iar în final, în al treilea vers, imitația canonică – la interval de cvintă. Linia melodică este plină de intonații și procedee ritmice de sorginte folclorică și includ: ritmuri punctate, dansante și sincope în cadențe.

Concluzii

Componenta numerică, cât și capacitățile corurilor de copii, atestă un nivel mediu de cunoștințe teoretice și interpretative, de aceea, compozitoarea a ales să-și materializeze creațiile printr-o factură de două voci egale *a cappella*. Deși această factură nu oferă posibilitatea de a folosi multiple tehnici componistice, totuși, Zlata Tcaci a găsit numeroase tehnici inventive de combinare a vocilor.

În ciclul *Nouă cântece-ghicitori* observăm atât mișcări paralele ale vocilor cât și mișcări opuse divergente și convergente, procedee de *ostinato*, fundaluri de pedale sonore extinse, dar și dialog. În acest ciclu se poate simți mâna adevăratului maestru ce a acumulat o vastă experiență în domeniul muzicii pentru copii. Ținând cont de necesitatea copiilor de a se juca, compozitoarea apelează la diverse momente imagistice de joacă, spre ex.: piuitul puiului de găină, imitarea fluierului ș.a. Atenția compozitoarei spre astfel de momente de joacă poate fi semnalată încă din anul 1974 în piesa *Голуби в косую линейку* (*Porumbei într-o linie strâmbă*), în care, „pentru a transmite o atmosferă plină de umor, Tcaci recurge la recitativul coral fără a indica înălțimea exactă a sunetului, dar păstrând pulsul ritmic. Soliștii râd în hohote!” [3 p. 89]. Exprimarea ideilor sub forma unor ghicitori joacă aici un rol atât educativ cât și de captare a atenției. Rolul educativ se manifestă prin ideile care au drept scop adoptarea în viața cotidiană a valorilor umane: dragostea pentru natură (*Rândunica, Ghiocelul, Oul*), respectul și dorul pentru pământul natal (*Drumul, Codrul*), atitudinea și dragostea pentru limba maternă (*Limba noastră*). De asemenea, remarcăm faptul că acest ciclu este construit pe o varietate de forme simple. Compozitorul alternează flexibil între forme bipartite, tripartite sau forme de perioadă.

Asemenea lucrării anterioare, ciclul *Povestea codrului* urmărește scopul educativ de a le dezvolta copiilor sentimentul de dragoste pentru țara natală. Folosind texte poetice pe larg cunoscute și seminate de M. Eminescu, V. Alecsandri și G. Vieru, Zlata Tcaci întruchipează în creația sa succint și precis imagini muzicale ce sunt pe înțelesul tuturor, în special, al copiilor. Ciclul este interesant din punct de vedere al diversității mijloacelor de expresie muzicală, ce includ o varietate de forme (perioada, bipartite și tripartite simple, formă strofică), genuri și tehnici vocale adaptate cu iscusință la numărul mic de voci.

Considerăm că aceste două cicluri corale pot servi ca exemple de creativitate și îmbinare a diverselor mijloace componistice și de expresie adaptate în mod clar și firesc capacităților și posibilităților corurilor de copii de nivel școlar.

Referințe bibliografice

1. БЕЛЫХ, М. Хоровые миниатюры *a cappella* 3. Ткач позднего периода творчества: черты стиля (часть I). АКАДЕМИЯ DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE. *Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice*, 2013. Chișinău: Grafema Libris, 2013, nr. 3, pp. 141–148. ISSN 1857-2251.
2. КОЧАРОВА, Г. Злата Ткач: судьба и творчество. Chișinău: Pontos, 2000. ISBN 9975-938-11-6.
3. АГА, Л. Из истории исполнения молдавской музыки для детей (на примере сочинений Златы Ткач). *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. 2017, nr. 2 (22), pp. 85–89. ISSN 2345-1408.
4. БЕЛЫХ, М. Хоровые миниатюры *a cappella* 3. Ткач позднего периода творчества: Черты стиля (часть I). În: *Anuar științific: Muzică, Teatru, Arte plastice*, 2013, nr. 3. Chișinău, 2013, p. 141-148.
5. КОЧАРОВА, Г. Злата Ткач: судьба и творчество. Chișinău: Pontos, 2000.
6. АГА, Л. Из истории исполнения молдавской музыки для детей (на примере сочинений Златы Ткач). În: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*, nr. 2 (22). Chișinău, 2014, p. 85-89.

PRODUCEREA SUNETULUI VOCAL: METODE DE DEZVOLTARE ALE GRUPELOR MUSCULARE

PRODUCING VOCAL SOUND: METHODS FOR THE DEVELOPMENT OF MUSCLE GROUPS

ADELA BLÎNDU¹

doctor în științe ale educației, lectoră universitară,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0000-0002-4932-6525>

CZU 784.92

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2025.1.09>

În acest articol autorul pune în discuție importanța mușchilor implicați în emisia vocală. În procesul de modelare a vocii, adică adaptarea și dezvoltarea acesteia pentru cântul profesionist, un rol important aparține educării capacităților musculare. Activitatea mușchilor și a grupelor musculare în emisia sunetului necesită o atenție deosebită și un antrenament regulat. Dezvoltarea tuturor mușchilor implicați la producerea sunetului vocal – mușchii feței și ai limbii, mușchii zonei nazofaringiene, mușchii laringelui, diafragma, mușchii abdominali etc. – ajută la o performanță vocală bună. Important e ca toți acești mușchi în procesul de cântare să funcționeze în armonie, astfel încât sarcina fiecăruia să se desfășoare liber, fără a interfera cu munca celorlalți.

Cuvinte-cheie: emisia vocală, mușchi, grupe musculare, educație, antrenament

In this article, the author discusses the importance of the muscles involved in vocal emission. In the process of shaping the voice, i.e. its adaptation and development for professional singing, an important role belongs to the education of muscle capacities. The activity of muscles and muscle groups in the emission of sound requires special attention and regular training. The development of all the muscles involved in the production of vocal sound: the muscles of the face and tongue, the muscles of the nasopharyngeal area, the muscles of the larynx, the diaphragm, the abdominal muscles, etc., helps to achieve good vocal performance. It is important that all these muscles in the singing process work in harmony, so that the task of each one is carried out freely, without interfering with the work of the others.

Keywords: vocal emission, muscles, muscle groups, education, training

Introducere

„Datorită activității mușchilor scheletici, se efectuează toate mișcările ce au loc între diferite segmente ale corpului, deplasarea lui în spațiu și menținerea echilibrului. Mușchii realizează mișcările de respirație, masticăție, deglutiție, defecație, micțiune, mișcările globului ocular determină specificul mișcării, producerii și articulării sunetelor, participă la formarea pereților cavităților toracică și abdominală, la refluxul sângelui venos și limfei etc.”, afirmă I. Caterinciuc în culegerea de cursuri *Aparatul de susținere și mișcare* [1 p. 156]. Reieșind din cele citate, rezultă că fără activitatea mușchilor și grupelor musculare nu se realizează întregul complex de mișcare a corpului. În consecință, fără activitatea mușchilor și anume a celor care sunt implicați în emisia sunetului – mușchii respiratori, corzile vocale, mușchii laringelui și a faringelui etc. – nu va putea fi obținută o emisie vocală bună. Dezvoltarea vocii pentru cântul vocal profesionist este un proces de instruire simultană și interconectată a abilităților auditive și a celor musculare. Prin antrenamentul zilnic activitatea musculară este divizată și ordonată, se formează conexiunile necesare, reflexele inutile sunt inhibitate, tensiunea și mișcările nenesecare dispar, apar abili-

¹ E-mail: blindu4@yahoo.com

tăți vocale stabile, rezultând o voce clară și liberă. Pentru a ajuta vocalistul să obțină coordonarea corectă a mușchilor este necesar de stabilit pe care dintre mișcărilor musculare trebuie să se concentreze, adică de mecanismul căror mușchi sau grupe musculare depind calitățile fundamentale ale vocii. Dezvoltarea și cultivarea oricărui tip de coordonare nouă este o provocare pentru organism. Cu cât mai repede vor fi identificate aceste coordonări, cu atât cântărețul va putea să-și concentreze toată atenția, forța mintală și fizică. De asemenea, un interpret în formare vocală trebuie să-și concentreze atenția asupra senzațiilor sale musculare, identificând asupra cărui grup muscular să-și îndrepte focusul inițial, respectiv, asupra senzațiilor musculare generate de originea sunetului la început, adică la atacul și articularea acestuia. Din aceasta rezultă că factorul important pentru realizarea sunetului vocal depinde nemijlocit de aceste senzații ce trebuie monitorizate de auzul vocalistului și dezvoltate continuu.

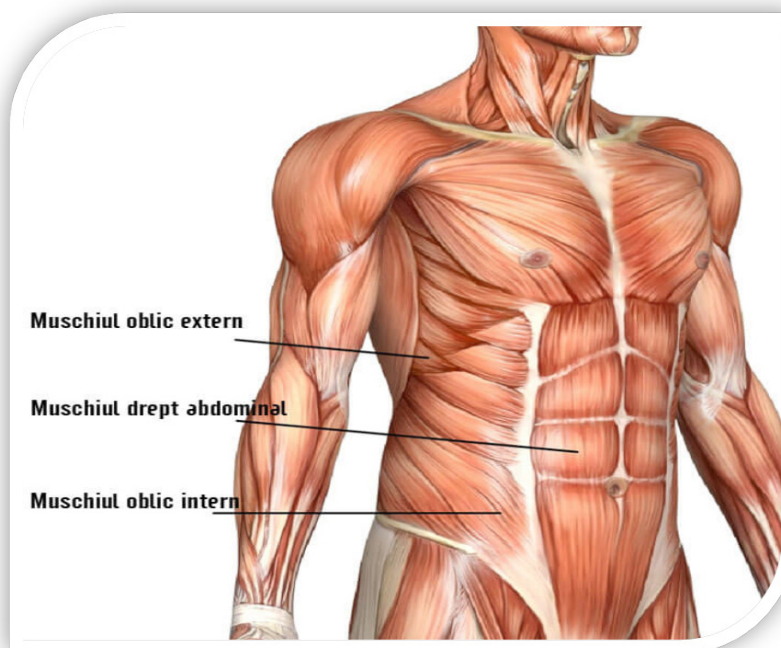
Mușchii implicați în producerea sunetului vocal

Activitatea multor mușchi și grupe musculare stă la baza emisiei sunetului vocal, având o importanță esențială în acest proces. Numeroșii mușchi implicați în formarea vocii cântate, în corespundere de funcția îndeplinită, pot fi ordonați după următoarele categorii: a) mușchii trunchiului, ce asigură alimentarea cu aer a corzilor vocale; b) mușchii laringelui, implicați direct la formarea sunetului, precum și mușchii gâtului, care sunt atașați laringelui și coordonează lucrul acestuia; c) mușchii aparatului fono-articulator, a căror funcție majoră este de a transforma sunetele neutre produse în laringe în sunete inteligibile. Autorul Constantin Speteanu în lucrarea *Impostația în canto* menționează: „Este foarte greu să scrii cum se cântă. Este aproape imposibil. Marii maeștri susțineau axioma: „Si canta come si parla”. Da, dar cum? Deschidem gura și cântăm. Simplu. Dar pentru aceasta au intrat în funcțiune o sută de mușchi, coordonați de un sistem întreg de centre și legături nervoase” [2 p. 4-5]. O muncă vocală corectă este axată pe coordonarea și sincronizarea perfectă a tuturor mușchilor implicați în emisia sunetului vocal: mușchii faciali și ai limbii, buzele, mușchii laringelui, mușchii toracelui, diafragma, mușchii abdominali, mușchii ce asigură motricitatea corpului uman etc. Analizând mai multe izvoare de informație, notăm că mușchii corpului se împart în mușchi voluntari, numiți *mușchi roșii* sau *mușchi striati*, și mușchii involuntari, numiți *mușchi albi* sau *mușchi netezi*. La mușchii striati contracția este controlată de activitatea voluntară a creierului (controlul prin voință proprie), activând sub acțiunea sistemului nervos somatic, la mușchii involuntari contracția este regularizată de sistemul nervos vegetativ. Prin urmare, în procesul de emisie a sunetului sunt implicați, în general, mușchii striati. În acest context, Octavian Cristescu în cartea sa *Cântul* punctează: „Majoritatea organelor care activează în procesul fonației (coardele vocale, laringele, epiglota, limba, buzele, diafragma, mușchii toracelui și ai abdomenului etc.) este alcătuită din mușchi striati a căror activitate este supusă voinței. Datorită muncii profesionale desfășurate de cântăreți, acești mușchi striati, stimulați încontinuu, dau naștere actelor reflexe condiționate, foarte importante și necesare în cânt” [3 p. 22].

Mușchii laringelui formează două grupe – musculatura externă (extrinsecă) și musculatura internă (intrinsecă), care, din punct de vedere funcțional, reprezintă o singură unitate. Toți acești mușchi participă la mișcările întregului laringe: coborârea și ridicarea, deglutiția, aducția corzilor vocale adevărate și a celor false, modificarea poziției laringo-faringiene, astfel lărgind spațiul laringian indispensabil emisiei vocale, scurtarea, îngroșarea și coborârea corzilor vocale etc. Un alt grup foarte important în procesul de formare vocală sunt *mușchii respiratori*, care se împart în două grupe: mușchii inspiratori și mușchii expiratori. În procesul de inspirație sunt implicați mușchii inspiratori ai spatelui și gâtului, mușchii inspiratori comuni toracelui și membrilor, diafragma și mușchii inspiratori proprii cutiei toracice. În procesul de expirație sunt implicați mușchii expiratori proprii cutiei toracice: mușchii intercostali interni și mușchiul transversal al toracelui, diafragma și mușchii abdomenului. Rolul de menținere corectă a respirației și expirației, echilibrului fizic, susținerii sunetului etc. îl are mușchiul *diafragmei*. M.-M. Truiculescu în lucrarea *Cântul vocal profesionist* menționează: „Diafragma este un sept musculomembros (musculoconjunctivoseros), boltită ca un dom spre torace prin două cupole

inegale, cupola din stânga fiind mai mică și mai coborâtă din cauza inimii care își are locul puțin în stânga, (între cele două cupole existând locul numit „palatul inimii)” [4 p. 69]. Fiind cel mai important organ al procesului respirator în cânt și, având în vedere că respirația corectă este baza tehnicii vocale, întărirea mușchiului diafragmei prin exerciții efectuate cu regularitate vor ajuta la stăpânirea controlului asupra respirației corecte. În actul inspirator diafragma este activă, pe când în expirație se relaxează lent și nu are puterea necesară susținerii notelor acute. La procesul de expirație profundă intervin mușchii *toraco-abdominali*: mușchiul drept abdominal, mușchiul oblic extern, mușchiul oblic intern și mușchiul transversal abdominal, care are o acțiune de totalitate cu ceilalți mușchi abdominali menționați mai sus (**Figura 1**). ...În concluzie, expirația în cânt nu este niciodată pasivă. Ea este întotdeauna activă și dirijată cu iscusință de presa abdominală și de mușchii toracici expiratori, prin comanda voluntară a sistemului nervos central” [4 p. 68].

Figura 1. Mușchii toraco-abdominali



Sursă: <https://www.google.com/search?q=muschii+abdominali+anatomie> [5]

Metode de dezvoltare ale grupelor musculare implicate în emisia sunetului

Un efect benefic și major asupra conturării vocii au exercițiile fizice îndreptate spre dezvoltarea musculaturii implicate în generarea sunetului vocal. Exercițiile sunt împărțite pe mușchi și grupe musculare: exerciții pentru antrenarea musculaturii laringelui, exerciții pentru relaxarea mușchilor, exerciții pentru antrenarea mușchilor gâtului, exerciții pentru dezvoltarea mușchilor umerilor, a pieptului, a abdomenului și a spatelui etc. Alăturăm exemple de exerciții:

1. Exerciții pentru antrenamentul musculaturii laringiene.
 - Stați în fața oglinzii, deschideți larg gura, aplatizați limba, „înecați” rădăcina limbii cât mai adânc posibil, ridicați palatul moale. Încercați să memorați senzațiile musculare apărute. Repetați exercițiul fără oglindă, apoi vă întoarceți la oglindă. Exersați de mai multe ori, până când rădăcina limbii se va așeza în lojă, palatul moale se va ridica aproape să închidă intrarea în nazofaringe, iar laringele va coborî și se va mișca ușor înainte.
 - Deschideți larg gura, laringele și rădăcina limbii coborâți ușor, inspirați adânc pe nas. Ținând pieptul dilatat, rețineți respirația pe câteva secunde, lipind degetul arătător de cel mijlociu, pe vertical introduceți în gură, neatingând nici de limbă, nici de palatul dur, doar dinții incisivi superiori și inferiori, pronunțați în gând **o, u, a, â**.

Repetăți exercițiile de 3-4 ori.

2. Exerciții pentru mărirea forței mușchilor expiratori.

- În poziția verticală se inspiră liniștit și profund. Expirația se face forțat, implicând diafragma și mușchii abdominali.
- Poziția verticală, brațele alipite corpului, spatele drept, privirea înainte. Inspirați și expirați de câteva ori brusc pe nas. La început încet, apoi din ce în ce mai repede. Umerii și corpul trebuie să rămână nemișcați. Inspirați și expirați brusc la început de 3 ori și treptat măbind până la 10 ori. Apoi înclinați capul spre spate la limită, privind în sus, repetați același exercițiu. Faceți acest exercițiu și cu poziția capului înclinat în jos privind spre podea.

Repetăți exercițiile de 4-5 ori.

3. Exerciții pentru dezvoltarea mușchiului diafragmei.

- Poziția inițială (P.i.) – *culcat pe spate*.

1) Ridicarea picioarelor sub unghi de 45 de grade.

2) Revenim în P.i.

Se repetă acest exercițiu de 5-6 ori.

- P.i. – *poziția dreaptă a corpului*.

1) Brațele înainte – inspirați.

2) Brațele sus.

3) Brațele lateral

4) P.i. – expirați.

Se repetă acest exercițiu de 5-6 ori.

4. Exerciții pentru dezvoltarea mușchilor abdominali.

- P.i. – *culcat pe spate, picioarele întinse*.

1-10) Flexarea genunchilor cu mișcări de rotație (imitând mersul pe bicicletă).

11) P.i.

- P.i. – *culcat pe spate, picioarele în echer (45 grade)*.

1-7) Mișcări încrucișate cu picioarele.

8) P.i.

Se repetă aceste exerciții de 7-8 ori.

Tot complexul de exerciții este expus de autoare în ghidul *Repere metodologice pentru vocaliști*.

Pregătirea fizică profesional-aplicativă și training mintal [6 p. 121-130].

Concluzii

Pregătirea aparatului fonator are o influență decisivă asupra performanței vocalistului. Succesul unui cântăreț este rezultatul unei combinații a mai multor factori, unul fiind antrenarea mușchilor implicați în generalizarea sunetului vocal, ceea ce este necesar pe durata întregii vieți. Dezvoltarea și instruirea mușchilor implicați în producerea sunetului vocal permite obținerea unei voci puternice, sonore, cu o splendoare deosebită a timbrului și un aparat fonator lipsit de efort în procesul cântului.

Referințe bibliografice

1. CATERINCIUC, I. *Aparatul de susținere și mișcare: culegere de cursuri*. Chișinău: Sirius, 2011. ISBN 978-9975-4222-4-6.
2. SPETEANU, C. *Impostația în canto*. București: Editura autorului, 2002.
3. CRISTESCU, O. *Cântul, probleme de tehnică și interpretare vocală*. București: Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.P.R., 1963.
4. TRUICULESCU, M.-M. *Cântul vocal profesionist*. Cluj-Napoca: Renașterea, 2011. ISBN 978-973-1714-99-8.
5. *Mușchii toraco-abdominali*. Online. Disponibil: <https://www.google.com/search?q=muschii+abdominali+anatomie/> [accesat 2025-04-17].
6. BLÎNDU, A. *Repere metodologice pentru vocaliști. Pregătirea fizică profesional-aplicativă și training mintal: ghid metodic*. Chișinău: Valinex, 2024. ISBN 978-9975-68-437-8.

**ВОКАЛЬНЫЙ ПРИЕМ ФРАЙ (FRY) В СОВРЕМЕННОЙ ПОП-МУЗЫКЕ:
ТЕХНОЛОГИЧЕСКИЕ И ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ АСПЕКТЫ****PROCEDEUL VOCAL FRY ÎN MUZICA POP MODERNĂ:
ASPECTE EXPRESIVE ȘI TEHNOLOGICE****THE VOCAL METHOD FRY IN THE MODERN POP-MUSIC:
EXPRESSIVE AND TECHNOLOGICAL ASPECTS****VIOLETA JULEA¹**

doctorandă,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0000-0002-6872-5441>

CZU 784.9

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2025.1.10>

В центре внимания автора один из важнейших голосовых процессов, а именно фрай, широко используемый как в профессиональной музыке академической традиции, так и в различных жанрах поп-, рок- или джазовой музыки. Автор изучает физиологические аспекты данного процесса, объясняет, как происходит извлечение звука при его применении. Таким же образом предлагаются некоторые упражнения, которые могут быть полезны для развития навыков правильного исполнения приема фрай. Специфика его применения рассматривается на примере композиций в исполнении Луи Армстронга, Принса, Бритни Спирс, Шакиры, а также солистки отечественной рок-группы *Infected Rain*. Итак, автор демонстрирует, что техника фрай – составная часть арсенала любого современного вокалиста.

Ключевые слова: пение, фрай, интерпретация, эстрадная музыка, голос

În centrul atenției autoarei se află unul din cele mai importante procedee vocale și anume fry, folosit pe larg atât în muzica profesională de tradiție academică cât și în diferite genuri ale muzicii pop, rock sau jazz. Autoarea studiază aspectele fiziologice ale procesului și explică cum se realizează emiterea sunetului în cazul aplicării acestuia. În acest context, sunt propuse unele exerciții care pot fi utile pentru dezvoltarea aptitudinilor de executare corectă a procedeului fry. Specificul aplicării acestui procedeu se examinează pe baza compozițiilor cântate de Louis Armstrong, Prince, Britney Spears, Shakira, precum și de solista trupei autohtone de muzică rock *Infected Rain*. Așadar, autoarea demonstrează că tehnica fry este o parte componentă a arsenalului oricărui vocalist contemporan.

Cuvinte-cheie: canto, fry, interpretare, muzică pop, voce

In the center of the author's attention is one of the most important vocal methods – the fry, widely used both in professional music of academic tradition, as well as in various genres of pop-music, rock or jazz. The author studies the physiological aspects of the given method, explains how the sound is emitted when fry is applied. Some exercises that can be useful for developing the skills of correct fry execution are proposed. The specifics of application of this method is studied on the basis on the compositions sang by Louis Armstrong, Prince, Britney Spears, Shakira, as well as the soloist of the national rock band *Infected Rain*. So the author demonstrates that the fry technique is a component of any contemporary vocalist's arsenal

Keywords: singing, fry, interpretation, popular music, voice

Введение

Фрай (fry) (или менее употребительное в поп-музыке академическое обозначение *штро-бас* (нем. *Strohbas*) – один из важных вокальных приемов современной поп-музыки. Справедливости ради следует сказать, что классическим исполнителям этот приём также знаком

¹ E-mail: juleaviola@gmail.com

и изредка используется в качестве упражнения, хотя и не задействован в оперном пении. Вот как фрай характеризуется вокальным педагогом Анной Петровой: «*Vocal fry* (или просто *fry*) – это довольно резкий, трескучий голос с металлическим оттенком. Мы часто, не осознавая того, воспроизводим *fry* (фрай), потягиваясь утром в постели со звуком «а-а-а-а». В дословном переводе *vocal fry* означает «жареный голос» [1]: название происходит от слышимого в момент фонации звука, по характеру напоминающего потрескивание масла на разогретой сковородке. Фрай – это очень низкие ноты, которые невозможно спеть нормальным голосом.

С точки зрения физиологии фрай – это звучание голоса, вызываемое непериодическими колебаниями голосовых складок. Такие колебания могут появляться только в том случае, если голосовые складки находятся в «расслабленном» состоянии смыкания. Фрай реализуется голосом только в нижнем регистре, поскольку его невозможно создать связками, работающими в данный момент в каком-либо ином состоянии.

Вокальный прием *fry* в современной поп-музыке

Vocal fry стал распространенным вокальным приёмом, потому что снимает вокальное напряжение быстрее, чем какой-либо другой метод. При использовании упражнений *fry* голосовые связки находятся в расслабленном состоянии и только начинают вибрировать, но не полностью. Такая вибрация способствует их плавному включению в вокальный процесс, разогреву, быстрому, без усилий, обретению эластичности и, соответственно, без помощи «посторонних» мышц. Таким образом, данный прием нашел широкое применение в процессе подготовки, разогрева голоса.

В современной поп-музыке *vocal fry* трактуется как вокальный метод. Многие эстрадные вокалисты признаются, что при помощи фрай они существенно изменили свой вокал: стали качественно петь высокие ноты, устранили вокальное напряжение, освоили экстремальные приёмы рок-вокала (*scream*, *growl*, *harsh* и т.п.), обрели вибрато. Сегодня трудно встретить современного эстрадного вокалиста практически любого стиля, который не использовал бы *vocal fry* в выразительных целях. Этот метод особенно подходит для любителей таких направлений, как ритм-н-блюз, соул и джаз; также он широко используется в поп- и рок-музыке.

Фрай часто применяется как начало звука (фрай-атака), но таким приемом можно петь целые фразы, если они достаточно узки по диапазону. В разговорном голосе фрай – свидетельство его усталости, недостаточного тонуса голосового аппарата. Примерно такое же настроение создает фрай, когда используется в пении: это может быть оттенок эмоции «усталости», «безнадежности», «безразличия» [2].

Фрай иногда называют вокальным эффектом. Так, в книге румынского педагога Николая Сфетку (Nicolae Sfetcu), *The Music Sound* [3], эффекту фрай отведена глава, называемая *Bass range, the microphone, and the basso profundos of Russia* (Басовые частоты, микрофон и русские *basso profundos*). Автор рассматривает, как и почему фрай используется в классической музыке. Для того, чтобы исполнять низкие ноты, некоторые певцы комбинируют рассматриваемую технику вокальный фрай (или «скрипучий» голос), с производством естественных низких нот. В методическом пособии *So you want to sing Music by Women в главе об экспериментальной музыке и расширенных технических возможностях*, дается следующее понятие термину *Glottal Fry* (глоттальный фрай) – это фонация, точнее сказать, звучание низких нот голоса – как мужского, так и женского, производимая благодаря неопределенности звучания, напоминающего «клокотанье».

Для более детального объяснения воспроизведения любой техники, в методических материалах можно найти объяснение физиологических аспектов их производства, например, если рассматривать способы смыкания связок: **толстое или полное смыкание**, ис-

пользование голоса в головном резонаторе, свистковые ноты (*stop-clousure*, свистковый регистр), **расслабленные складки** (*fry* или *Stroh bass*), которые периодически колеблются. Штробас – это тип фонации, при котором голосовые связки вибрируют, но при этом практически не напряжены. Следует добавить, что штробас является самым низким вокальным регистром.

Как уже было сказано, фрай используется как упражнение или терапевтический приём для разогрева голосовых связок и для их расслабления после долгого напряжения и усталости, постепенно «остужая» голос до его приведения в привычное речевое состояние смыкания (особенно после пения в высокой тесситуре).

О методике исполнения приема *fry*

Обратимся к методическим аспектам исполнения приема фрай или штробас. В качестве упражнения можно пробовать имитировать звук скрипучей двери на букву М, стараясь глиссандировать его вверх и вниз. Нужно попытаться максимально сохранять динамический баланс, равномерность дыхания, на котором удерживается звук. Фрай закрытым ртом можно сменить на его вокализацию, глиссандо – на четвертные ноты *non legato* в умеренном темпе, в любом случае, избегая какого-либо напряжения.

Существует проблема, с которой сталкиваются многие вокалисты, когда высокие ноты «кикуют» или звучат слишком напряженно. В этом случае описываемая техника становится помощником в смягчении высоких нот в головном регистре. Педагоги предлагают через фрай в рамках мелодии подобраться к высокой ноте, то есть на расслабленных связках, негромко и точно так же вернуться обратно. Натренировав пассаж, можно постепенно добавлять интенсивность динамики. Как упражнение можно порекомендовать пропевание *arpeggio* в пределах октавы для лучшего усвоения сглаженности перехода из грудного регистра в головной: начинать с фрая из груди, постепенно облегченно поднимаясь к высоким нотам в головном резонаторе – и обратно.

В поп-музыке фрай используют практически все певцы, очень часто это происходит неосознанно, для создания большей эмоциональной выразительности и обогащения вокальных возможностей голоса. Яркой представительницей такого вокального украшения как вокал фрай является американская певица Бритни Спирс (Britney Jean Spears). Проследить какие-либо закономерности в применении этого приема в ее пении невозможно, потому что он исполняется достаточно хаотично, определенно придавая «сексуальность» звучанию голоса Бритни. Так же можно отметить колумбийскую исполнительницу и автора песен Шакиру (Shakira), которая использует описываемую технику как вокальное украшение. Самым ярким представителем джазовой музыки, пользующимся фрай-техникой, стал Луи Армстронг. (Louis Daniel Armstrong). Можно отметить, что певец часто и бессознательно смешивает фрай с элементами скриминга; именно этот «технический альянс» делает голос Армстронга незабываемым.

Если обратится к другим жанрам современной музыкальной культуры неакадемической ориентации, важно подчеркнуть, что фрай является основой вокальной выразительности для исполнителей метал- и рок-музыки: при помощи данного приема легче найти характерный звук, похожий на рычание – *grow* – и, в то же время, не потерять голос.

Технику *vocal fry* используют и в разговорной речи. Одной из тех, кто разговаривает и одновременно «скрипит» – *creaky* – стала американская звезда реалити-шоу, актриса, фото-модель и бизнесвумен Ким Кардашьян (Kim Noel Kardashian). Она не первая, кто стал использовать эту технику во время разговора, сделав это модным приемом, определенным показателем успешности. До К. Кардашьян *vocal fry* был отличительной характеристикой известных героев мультипликационного сериала Семейка Симпсонов (*The Simpsons*). В ре-

альном мире со звуками фрая в голосе разговаривают актрисы Скарлетт Йохансон (Scarlett Ingrid Johansson) и Зоуи Дешанель (Zooey Deschanel). Среди обладателей мужских голосов, использующих фрай в обычной речи, наиболее известен Ира Гласс (Ira Jeffrey Glass) – американский радиоведущий, продюсер и ведущий радио- и телесериала Эта американская жизнь (*This American Life*).

Рост популярности «клокочущего» оттенка в голосе среди молодежи (особенно женщин) получил обратный эффект: начиная с 2010 года в медиапространстве стали появляться публикации и видео об «эпидемии» *vocal fry* в разговорной речи. Сегодня многие даже не отдают себе отчет, что используют технику *fry* в обыденной коммуникации (например, в конце фразы в разговоре). Как правило, это относится к носителям английского языка: «На западе при общении имеется тенденция к концу высказывания понизить интонацию в сравнении с ее началом; эти более низкие звуки придают фразе декларирующее звучание. Когда в речи теряется дыхательная основа, для органического окончания фразы происходит естественное переключение голоса на *vocal fry*» [4]. Кроме возможности придать необычный колорит звуку голоса во время пения, во время разговора *fry* может более ярко выразить ту или иную эмоцию.

Выводы

Подводя итоги сказанному, выделим три важных момента использования вокального приема *vocal fry* (или *Stroh bass*):

- данный прием имеет универсальное значение в различных направлениях вокальной музыки – как академической, так и неакадемической;
- в академической музыке он связан с приемами разогрева голоса, снятия напряжения со связок;
- в поп-музыке специфическая окраска речевого и певческого аппарата призвана создать индивидуальную окраску голоса исполнителя, привнести нотки интимности (Луи Армстронг), сексуальности (Бритни Спирс) или усталости (Сиа (Sia)).

Библиографические ссылки

1. ПЕТРОВА, А. Сайт педагога – организатора, педагога дополнительного образования. Online. Disponibil: <https://nsportal.ru/valiullina-elvira-ilshatovna> [accesat 2024-12-15].
2. ПЕТРОВА, А. Фрай, тванг, скэт – приемы эстрадного пения. Online. 2018-10-18. Disponibil: <https://nsportal.ru/kultura/muzykalnoe-iskusstvo/library/2018/10/11/ispolzovanie-narodnyh-tekstov-v-kontserte-dlya> [accesat 2024-12-15]
3. SFETCU, N. *The Music Sound*. Online. Multimedia Publishing, 2014. ISBN 978-606-033-610-5. Disponibil: https://books.google.com/books/about/The_Music_Sound.html [accesat 2024-01-12].
4. RAMSEY, M *Vocal Fry and How to Use It in Your Voice*. Blog. 2020-05-27. Disponibil: <https://ramseyvoice.com/vocal-fry/> [accesat 2024-01-12].

КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО АЛЕКСЕЯ СТЫРЧИ 1970-Х ГОДОВ: ЛИРИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ, КОМПОЗИЦИОННЫЕ И ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ОСОБЕННОСТИ

CREAȚIA CAMERAL-VOCALĂ A LUI ALEXEI STÂRCEA DIN ANII 1970: IMAGINI LIRICE, PARTICULARITĂȚI COMPOZIȚIONALE ȘI INTERPRETATIVE

ALEXEI STÂRCEA'S CHAMBER-VOCAL CREATION FROM THE 1970S: LYRICAL IMAGES, COMPOSITIONAL AND PERFORMING FEATURES

ELENA BUGOR¹

doctorandă,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0000-0002-7196-4056>

CZU 784.3:781.6

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2025.1.11>

Статья посвящена последнему этапу камерно-вокального творчества молдавского композитора Алексея Стырчи (1919-1974). В 1971 году А. Стырча написал романс на слова С. Есенина – «Я люблю другую...», который стал обязательным произведением на республиканском конкурсе вокалистов, а через год создал ряд романсов на стихи поэтов национальных республик: С. Капутикян, Я. Райниса, Э. Межелайтиса, В. Телеукэ, Н. Хазри, Р. Гамзатова, В. Сосюры, А. Сагияна, А. Кешокова, И. Прончатова. Большинство произведений было опубликовано после смерти композитора в сборнике «А. Стырча. Романсы» (1976). Произведения отмеченного периода знаменуют собой новую веху в вокальном творчестве композитора, демонстрируя зрелость мысли и совершенство авторского стиля. Статья содержит анализ нескольких романсов, которые по-разному представляют лирическую сторону вокального творчества А. Стырчи последних лет.

Ключевые слова: Алексей Стырча, вокальная интерпретация, кульминация, образный строй, поэтический текст, романс

Articolul este dedicat ultimei etape a creației cameral-vocale a compozitorului moldovean Alexei Stârcea (1919-1974). În 1971, A. Stârcea a scris o romanță pe versurile de S. Esenin – „Iubesc pe altcineva...”, care a devenit o lucrare obligatorie la Concursul republican al vocaliștilor, iar peste un an a creat o serie de romanțe pe versurile poetilor din diverse republici naționale, cum ar fi: S. Kaputikyan, Janis Rainis, E. Mieželaitis, V. Teleucă, N. Hazri, R. Gamzatov, V. Sosiura, A. Sahyan, A. Keşokov, I. Pronceatov. Majoritatea lucrărilor au fost publicate după moartea compozitorului, în colecția „A. Stârcea. Romanțe” (1976). Romanțele din perioadă vizată marchează o nouă etapă în creația vocală a compozitorului, demonstrând maturitatea gândirii și stilul perfecționat al autorului. Articolul include analiza mai multor romanțe care reprezintă în mod diferit aspectul liric al creației vocale din ultimii ani de viață ai lui A. Stârcea.

Cuvinte-cheie: Alexei Stârcea, culminație, interpretare vocală, romanță, structura imaginară, text poetic

The article is dedicated to the last stage of the chamber-vocal creation of the Moldovan composer Alexei Stârcea (1919–1974). In 1971 A. Stârcea wrote a romance on the verses of S. Esenin “I Love Someone Else...”, it became a mandatory work at the Republican Vocalists’ Competition, and a year later he created a series of romances on the verses of poets from national republics, such as: S. Kaputikyan, Ya. Rainis, E. Mieželaitis, V. Teleucă, N. Hazri, R. Gamzatov, V. Sosiura, A. Sagyan, A. Keşokov, I. Pronchatov. Most of the works were published after the composer’s death, in the collection “A. Stârcea. Romances.” (1976). The romances from the period in question mark a new stage in the composer’s vocal creation, demonstrating the maturity of thinking and the author’s perfected style. The article includes an analysis of several romances that differently represent the lyrical aspect of A. Stârcea’s vocal creation in the last years.

Keywords: Alexei Stârcea, culmination, vocal performance, romance, imaginary structure, poetic text

1 E-mail: elenabugor87@gmail.com

Введение

В начале 1970-х гг. А. Стырча создает свои последние камерно-вокальные сочинения: романс Я люблю другую... (или Не криви улыбку) на стихи С. Есенина, ставший обязательным сочинением на Республиканском конкурсе вокалистов в 1972 г., а также ряд произведений на стихи поэтов национальных республик, изданных вскоре после смерти композитора в авторском сборнике *Романсы* [1]. Е. Вдовина пишет, что в этих сочинениях, впервые прозвучавших на пленуме Союза композиторов Молдовы, «преобладают темы, связанные с глубоким философским осмыслением событий. Жизнь и смерть, старость и юность, художник и жизнь, вечность и мгновение – вот те проблемы, которые привлекли композитора в превосходных стихах последней серии романсов» [2 с. 45-46]. Авторами текстов стали С. Капутикян, Я. Райнис, Э. Межелайтис, В. Телеукэ, Н. Хазри, Р. Гамзатов, В. Сосюра, А. Сагян, А. Кешоков, И. Прончатов.

При том, что образный строй камерно-вокальных сочинений А. Стырчи 1970-х гг. разнообразен, в них доминирует лирическая составляющая. Так, романсы Я люблю другую..., Осенняя березка, Тишина воплощают любовные переживания героя. Материнские руки, Аисты летят, Радость, помедли более объективны по настроению, отражая разнообразие сердечных чувств. В ином, более активном ключе представлена лирика в романсах Жизнь не замрет, Бери свое сердце и Мое сердце, повествующих о предназначении поэта, о вечности круговорота жизни и конечности жизненного пути человека. С лирической тематикой связаны также пьесы Старость и юность и Влюбленный пес, поэтическая основа которых обнаруживает сатирическую направленность. Некоторые сочинения 1970-х гг. носят открыто призывный, «плакатный» характер, другие окрашены в пессимистические тона – возможно, из-за того, что автор предчувствовал скорую кончину¹.

В настоящей статье будут рассмотрены несколько романсов, по-разному представляющих лирическую линию в последние годы творчества А. Стырчи.

Материнские руки

Романс Материнские руки был написан А. Стырчей на стихи известного азербайджанского поэта Наби Хазри (1924-2007) в переводе А. Передреева. Как писал о Н. Хазри критик Л. Жуховицкий, «он – лирик, а его лирический герой – это, прежде всего человек, живущий в природе» [цит. по: 4]. Стихотворение Материнские руки посвящено чувству к матери – пожалуй, самому главному человеку в жизни каждого. Руки матери уподобляются листьям чинары, которые вдруг тихо касаются волос героя – в этом, с одной стороны, заключается некий элемент мистицизма, а с другой, передано свойство человеческой памяти, хранящей дорогие сердцу образы.

Романс (6/8, *Andante tranquillo e molto sincero*) написан в простой трехчастной репризной форме со вступлением и кодой (**Таблица 1**). Стихотворение Н. Хазри состоит из двух строф, но А. Стырча в построении формы не следует напрямую за текстом и по-своему разбивает его на три части. Так, четыре строки первой строфы (В этот вечер коснулось волос моих вдруг / Тепло материнских рук. / Как листья чинары прошли по моим волосам / Дрожащие, тихие руки) поделены между первой и второй частями романса (а и b), а пять строк второй строфы включены в наиболее развернутую третью часть, в которой дважды, в варьированном виде, излагается материал первой части (a₁: Не знавшие отдыха, руки родные устали... / И сами себе они стали теперь тяжелы. / Как листья, они пожелтели теперь и увяли...; a₂: Целую, склоняясь, материнские руки, / Соткавшие светлую песню души. / Материнские руки).

1 Косвенные свидетельства тому можно найти в очерке Е. Клетинича [3 с. 139].

Таблица 1. А. Стырча. Материнские руки. Схема формы

Форма	Вступление	<i>a</i> Период	<i>b</i> Секвенция	$a_1 + a_2$ 2 периода	Кода- вокализ
Количество тактов	3	15 (6+9)	11 (5+6)	16 (7+9) + 12 (3+9)	4
Начальный такт	1	4	19	30, 46	57

Выстраивая форму, композитор вносит некоторые изменения в стихотворный текст. Так, в первом разделе *a* дважды повторяется фраза Тепло материнских рук, после чего добавлены два последних слова: Материнских рук. Еще раз словосочетание Материнские руки появляется в конце репризы – тем самым в крайних частях подчеркиваются ключевые слова стихов, вынесенные в заглавие произведения. Во втором разделе *b* повторены слова Как листья чинары – возможно, это продиктовано тем, что чинара – дерево, особо почитаемое восточными народами, ему придаются магические свойства (не случайно именно чинара упоминается тогда, когда герою чудится прикосновение материнских рук).

Фортепианное вступление (*a-moll*) своим плавным аккордовым движением напоминает колыбельную, а настойчивый повтор малосекундовой нисходящей интонации *f-e* в среднем голосе фортепианной фактуры вносит в музыку черты *lamento*. Вокальная партия (*p, con calore*) отличается отсутствием высоких нот (вершиной в первом разделе является звук d^2) и скачков на широкие интервалы, что способствует плавному голосоведению. Натуральная VII ступень лада в каденции (т. 7), морденты и форшлагги придают мелодии черты народного напева. Это ощущение усиливает появляющаяся позже II низкая ступень, как элемент фригийского лада.

После каждой вокальной фразы певца следует ответ-имитация фортепиано: такой прием диалога между вокальной и фортепианной партиями неоднократно используется на протяжении произведения. Второе предложение завершается на фермате, плавно перетекая в начало второй части *b*, продолжающей заданный первой частью образ. Увеличенная секунда у вокалиста на словах Дрожащие, тихие руки после *subito piano* придает мелодической линии восточный оттенок. Вторая часть завершается развернутым арпеджио в партии фортепиано, после которого следует небольшая смысловая пауза.

Третья часть – самая объемная по структуре – начинается с варьированного материала части *a*. Переключки фортепианной и вокальной партий, в сравнении с первой частью, здесь более развернута. Украшают музыкальную ткань двойные форшлагги – сначала у певца, а затем в аккомпанементе. В отличие от первой и второй частей, третья часть содержит две кульминации. Первая из них звучит на слове теперь, на звуке f^2 , подчеркнутым ферматой и динамическим нюансом *f*. Пианистический ригурнель, выполняющий тематическую функцию, соединяет разделы между собой.

Следующий раздел, a_2 – это варьированное изложение второго предложения a_1 . Певец должен использовать здесь новые звуковые краски, строя вокальную партию на динамическом нагнетании, вплоть до второй кульминации произведения на звуке f^2 . После мощного эмоционального взрыва приходит успокоение (*pp*). Композитор заканчивает третью часть фразой Материнские руки, акцентируя тем самым основную мысль романа. Арпеджированный развернутый аккорд в партии фортепиано связывает репризу с кодой – вокализом (*ad libitum*).

Произведение Материнские руки написано в средней вокальной тесситуре. Несмотря на это, у исполнителя есть возможность продемонстрировать весь свой певческий опыт на переходных нотах диапазона, тем самым закрепляя сглаженный выход в высокий регистр. Грамотно выстроенные переходные ноты являются показателем уровня исполнительского мастерства, они призваны создать ощущение единой вокальной линии, мягко связывающей регистры между собой.

Аисты летят

Романс Аисты летят был написан А. Стырчей в 1972 г. на стихи молдавского поэта Виктора Телеукэ (1932-2002), который затрагивал такие вечные темы как любовь к Родине, поиски смысла бытия, место человека в мире. Автор одной из статей пишет: «Его поэзия, от одной книги к другой, превращаясь в хронику человеческого бытия, постепенно приходит к рождению драматического „Я” и осознанию кризиса времени» [5].

Стихотворение Аисты летят посвящено обновлению природы после долгой зимы. Молдавская земля приветствует прилет первых аистов, предвестников тепла, любви, созидания. Выбор А. Стырчей именно этого стихотворения не случаен: в национальной культуре аисты являются олицетворением мира, благополучия, продолжения жизни.

Романс Аисты летят (*Moderato. Malinconico*, $7/8 = 4/8 + 3/8$) написан в простой трехчастной репризной форме (Таблица 2). Стихотворение В. Телеукэ состоит из четырех четверостиший. Выбирая трехчастную форму для романса, А. Стырча отводит первому и четвертому четверостишиям первую часть и варьированную репризу (разделы а и а₁), а второй и третий четверостишия помещает во вторую часть, повторяя при этом ее музыкальный материал дважды, во второй раз – в варьированном виде ($b - b_1$). Как между основными разделами, так и внутри них использованы фортепианные связки.

Таблица 2. А. Стырча. Аисты летят. Схема формы

Форма	Вст.	а (период)	Связка	Вст. + b + Св. + b ₁	Связка	Вст.	а ₁ (период)
Количество тактов	3	15 (8+7)	5	29 (2+11+4+12)	5	3	16 (8+8)
Начальный такт	1	4	19	24	53	58	58

Открывается романс трехтактовым фортепианным вступлением, подготавливающим фактурный рисунок и гармонию первой части, а. Движение восьмыми и триолями в правой руке пианиста способствует ощущению вальсовости, однако размер 7/8 своей «лишней» восьмой нарушает четкость вальсового ритма. Обращает на себя внимание и неустойчивость гармонической основы, в которой важную роль играет тритон *g-des*, настойчиво повторяемый в партии левой руки и разрушающий тоническую базу *g-moll*. К этому следует добавить и включение трезвучия VI минорной ступени (*es-moll*), не относящегося к родственному строю. Все сказанное словно рисует неопределенность и зыбкость туманной дали, сквозь которую летят усталые птицы.

Первая часть представляет собой период из двух предложений, соответствующих двум двустихиям поэтического текста: 1 предложение – *В дремотной неге луг и сад, / Как думы без печали*; 2 предложение – *К нам в гости аисты летят / Из необъятной дали...* После четверостишия композитор повторяет слова *Из дали*, как бы стремясь подчеркнуть мысль, которая рефреном проходит сквозь весь романс.

Вокальная партия, сочетающая полутоновые ходы с восходящими скачками на интервалы сексты и септимы, отличается мелодической пластичностью. Партия певца написана в диапазоне полутора октав, мелодия не поднимается выше *es²*: это ограничивает вокалиста в стремлении продемонстрировать свой верхний регистр, но зато пьеса вполне подходит для не слишком опытных исполнителей.

Первая часть характеризуется достаточно насыщенным гармоническим строением, в нее включен элемент одноименного *G-dur*, а в конце 1-го предложения происходит модуляция в тональность *fis-moll* (через звук *des*, энгармонически равный *cis*). В конце 2-го предложения, путем приравнивания того же звука *des* к VI ступени, происходит модуляция в тональность

f-moll. Названные особенности призваны активизировать слух певца, который должен найти интонационные опоры, в том числе и в фортепианной партии.

Второе предложение заканчивается мелодическим оборотом с увеличенной секундой *as-h*, придающим музыке народнопесенную окраску. Этому способствуют и «лэутарские» морденты в аккомпанементе. О фольклорном колорите пьесы Аисты летят пишет Е. Вдовина, выделяя романс как один из наиболее характерных в этом плане [1 с. 72]. Между первой и второй частями помещена пятитактовая фортепианная связка (*lusingando ma crescendo*), которая строится на мелодических элементах раздела *a* и фактически завершает образную атмосферу первой части.

Вторая часть (*Poco più mosso*) более развернута по сравнению с первой. Композитор действовал здесь два четверостишия стихотворного текста, в которых воссоздан образ пробудившейся природы: *b: Трепещут юные ростки, / Вздыхают кодры глухо, / Летят снежинки лепестки / Неугомонным пухом. b₁: Земля проснулась, шелестя, / И воды зашептали. / К нам в гости аисты летят / Из необъятной дали...*

Вокальная партия во второй части, как и в крайних частях, разворачивается в средней тесситуре, в ней отсутствуют эмоциональные всплески и кульминации. Фразам певца отвечают инструментальные реплики, закрепляющие диалогическое взаимодействие между вокалом и фортепиано. Так, в первом же пианистическом отклике-связке (тт. 9-10) появляются имитации «мордентовой» секундовой интонации из партии вокалиста, которая здесь изложена в виде триолей. Еще более точные имитации применены в пятитактовой связке между частями (тт. 19-23). В связке между предложениями периода (тт. 28-29) появляются октавные ходы, которые будут звучать и в других фортепианных связках.

Следует отметить, что в романсе довольно часто применяются связки: это и обычные включения, соединяющие два раздела, а также связки-вступления, связки-окончания. Обращает на себя внимание связка-ритурнель (*Più mosso*): это развернутая фортепианная кульминация всей пьесы, подчеркнутая массивным аккордовым скандированием на *ff* и ремаркой *con passione*. В ней использован тематический материал вокальной партии, в котором интонировались ключевые слова текста: *Из необъятной дали*.

В репризе возвращаются исходный темп и размер 7/8. В партии правой руки пианиста повторяется фактура первой части, партия же левой оживляется за счет добавления к басу среднего голоса, который является неточным зеркальным отражением триолей из правой руки. В конце происходит замедление (*Meno mosso*) и динамическое угасание: образы как будто растворяются в дымке той дали, из которой летят птицы.

Романс Аисты летят в целом не содержит вокальных трудностей. Образ произведения умиротворяюще спокойный, без эмоционального напряжения и страстей. Средняя тесситура предрасполагает к сглаженному пению и кантилене. Необычным представляется то, что в пьесе нет ни одной вокальной кульминации, это в целом нетипично для романсов А. Стырчи 1970-х гг. У певца есть единственная высокая нота *fis*² в окончании репризы («тихая кульминация» на динамическом нюансе *pp*), основная же кульминация поручена пианисту, который выступает в качестве солиста в связке-ритурнеле между второй частью и репризой.

Осенняя березка

Романс *Осенняя березка* написан А. Стырчей в 1972 г. на стихи украинского поэта Владимира Сосюры (1898-1965) в переводе Гр. Мерешану. По словам Ю. Бурля, стих В. Сосюры – «глубоко эмоциональный, простой, однако не упрощенный, а гармонически заверченный в своей изящной простоте, создаваемый на народной основе» [6].

Центральный образ четверостишия, на которое положен романс – плачущая под ветром и дождем березка, склонившаяся за окном на фоне пасмурного неба. Именно с ней сравнивает

себя в последней строке герой, страдающий вдали от любимой: *Далеко хмурое поле, дожди, дожди кругом... / Осенняя березка склонилась за окном... / Слезами кропит травы, дрожат ее листы, / И я, как та березка, когда далёко ты!*

Романс *Осенняя березка* (4/4, *Tempo libero, molto rubato*) написан в простой двухчастной форме: два двуступишия поделены между частями *a* и *b* (Таблица 3).

Таблица 3. А. Стырча. Схема формы романса *Осенняя березка*

Форма	Вступление	Вст. + <i>a</i> (период)	Вст. + <i>b</i> (период)	Кода
Количество тактов	11	1+11	2+27	3
Начальный такт	1	12	28	56

Начинается пьеса с пространныго фортепианного вступления. Начальная тема первых тактов пьесы – ритмически прихотливая нисходящая одноголосная мелодия – как лейтмотив, впоследствии будет звучать у вокалиста во втором предложении первой части (на словах *Осенняя березка*) и в фортепианной партии в коде.

Первая часть *a* начинается с однотактового вступления, которое своим кружащимся триольным движением создает образ дождливого пейзажа. Завершает первый раздел двухтактовая фортепианная связка-заклучение (тт. 20-21), где в высоком регистре появляются ходы октавами и другими широкими интервалами: этот прием, нечасто встречающийся в романсах А. Стырчи, будет использован и впоследствии, как мелодическая линия в сольно-фортепианных фрагментах и как контрастный контрапункт – в дуэтных. Обилие развитых мелодических соло в партии фортепиано свидетельствует о придании ей важной тематической функции.

В партии певца все первое предложение написано в средней тесситуре на *p*. Во втором предложении на словах *Осенняя березка* (т. 22-24) вокальная фраза начинается на *tr* со звука g^2 – это первая вершина, после которой следует вторая, на терцию выше (b^2). Исполнитель должен обладать хорошо выстроенным верхним регистром для того, чтобы спеть ее сразу без подготовки в высокой вокальной позиции. Обращает на себя внимание мелодическое движение на словах *Склонилась за окном*: автор использовал две нисходящих фразы, как бы воспроизводя образ склонившейся березки. Подобные приемы были характерны для раннего романсового творчества А. Стырчи¹.

Вторая часть (*Poco meno*) построена на контрасте с первой. Здесь, уже начиная со вступления, меняется тип изложения аккомпанемента (в партии правой руки пианиста помещены октавные ходы, в партии левой – аккорды). Внедряются синкопы, меняется тональная основа: если в первой части преобладал *C-dur* с включением миксолидийской VII ступени, то во второй части основной тональностью становится *a-moll*, в который вклиниваются *c-moll*, *fis-moll* и др. Композитор выделяет начало второго раздела ремаркой *come un pianto* (как плач), что отражает образ березки (*Слезами кропит травы*), а также душевное состояние героя, раскрываемое в последней строке текста. В фортепианной партии подчеркивается характер *lamento*, в котором большую роль играют интонации нисходящей секунды.

На последней строке текста, начиная со слов *И я как та березка*, намечается длительный постепенный подход к генеральной кульминации: в этом процессе вокалисту следует принять во внимание авторские указания *animando*, *marcato*, *accelerando*, что в сочетании с постоянным *crescendo* приводит к наиболее высокому звуку as^2 на *f* (тт. 54-56). Завершает пьесу трехтактовая фортепианная кода, в которой звучит лейтмотив романса, как арка, связывающая начало и конец произведения.

1 Отражение с помощью интонационных оборотов образа склонившейся березки можно отнести к феномену воплощения в вокальных произведениях внемузыкальных компонентов (см. об этом диссертацию И. Кривошей, посвященную данному феномену в романсах С. Рахманинова [7]).

Романс Осенняя березка написан для высокого голоса. Основными сложностями в нем можно считать верхние ноты второй октавы, с которых необходимо начинать фразы без предварительной подготовки. Вокалисту для этого нужно обладать выстроенным верхним регистром. В мелодии нет широких кантилен, каждое предложение дробится на отдельные небольшие фразы, дополняющиеся фортепианными ритурнелями. Это, с одной стороны, облегчает задачу певца, снимая проблему широкого дыхания, а с другой – заставляет постоянно преодолевать дробность материала, обеспечивая единство мелодического и эмоционального развертывания.

Мое сердце

Романс Мое сердце написан А. Стырчей в 1972 г. на стихи известной армянской поэтессы Сильвы Капутикян в переводе на русский язык В. Звягинцева. В. Давтян так характеризует творчество С. Капутикян: «...пишет нежно, но и жестко, женскую, но и сильную поэзию. Меня всегда восхищала удивительная гармония сердца и мысли поэтессы...» [8]. Стихотворный текст, на который положен романс А. Стырчи, посвящен человеческому умению чужое горе ощущать как свое. Е. Вдовина считает, что «стихотворение Капутикян затрагивает одну из „вечных“ тем поэзии – самопожертвование поэта, преданность его людям» [2 с. 82].

Романс Мое сердце (2/4, *Allegretto ansioso*) написан в куплетно-вариационной форме, варьирование в которой происходит в основном за счет фортепианной фактуры. В сравнении с другими вокальными произведениями 1970-х гг. музыкальная форма пьесы *Мое сердце* четко отражает строение стихотворного текста, состоящего из двух четверостиший (Таблица 4).

Таблица 4. А. Стырча. Схема формы романса Мое сердце

Форма	Вступление	1 куплет a (период)	Связка	2 куплет a_1 (период)
Количество тактов	13	18 (8+10)	3	19 (8+11)
Начальный такт	1	14	32	35

Романс начинается с 13-тактового фортепианного вступления. Мелодическая линия в партии правой руки пианиста поддерживается аккордовым движением триолями в партии левой. В т. 9 следует смена размера (с 2/4 на 3/4) и типа фортепианной фактуры: появляются арфообразные восходящие переборы, которые будут встречаться и в дальнейшем. Первая фраза певца на p – зачин повествования, за ней следует *roco animando e crescendo*: композитор органично вводит во второй фразе ускорение и увеличение громкости, связанные с подготовкой первой кульминации на словах Пускай щемит, болит сильнее! Многозвучные форшлаги в партии правой руки фортепиано, аккордовые и октавные триоли и акценты поддерживают состояние эмоционального напряжения.

Второе предложение отличается богатой динамической нюансировкой, построенной на контрастах. Этот раздел включает в себе еще одну волну, приводящую к кульминации: начинаясь на *subito p* (т. 22), она внезапно развивается до f (т. 25) и завершается на ff на словах Чужая боль (тт. 26-30), где в вокальной партии звучит высокое gis^2 . Этот звук длится три такта и непросто с точки зрения исполнения, так как предрасполагает к форсированию голоса, при том, что певице необходимо спеть кульминационную вершину мягкой атакой. После кульминации следует резкий динамический спад. Соединяет первый и второй куплеты трехтактовая фортепианная связка, в которой на многозвучном аккордовом фоне разворачиваются «мерцающие» триоли.

Второй куплет (a_1) в структурном, мелодическом и гармоническом отношении полностью повторяет первый. При этом решение обеих кульминаций фактически одинаково, отлично

лишь окончание пьесы: после достижения вершины *gis*² следует еще одна: *a*² на *ff*. Перед певцей здесь поставлена трудная задача – справиться с эмоциональным накалом и постараться не применять твердую атаку звука.

Выводы

1. Романсы А. Стырчи 1970-х годов представляют собой результат многолетних поисков собственного стиля и индивидуального видения вокальных произведений. Пройдя долгий путь поисков, композитор в эти годы все чаще задумывается о смысле жизни, его привлекают в основном стихотворные тексты лирико-драматического и философского содержания. Произведения знаменуют новый этап в творчестве композитора, демонстрируя зрелость мысли и отточенный музыкальный язык.

2. Если в 1960-е годы А. Стырчу привлекал преимущественно романс с чертами песни, то камерно-вокальное творчество 1970-х гг. отличает принадлежность именно к жанру романса. Это ощущается и в выборе поэтической основы, и в особенностях структурного и музыкально-выразительного решения пьес.

3. В романсах начала 1970-х гг. композитор порой внедряется в авторскую поэтическую основу с тем, чтобы выделить в ней интересующие его детали: дробит четверостишия и помещает их фрагменты в разные разделы произведения, повторяет фразы текста, дабы выделить «ключевые слова» и создать необходимую ему музыкальную форму.

4. Одной из особенностей романсов является активное взаимодействие вокальной и фортепианной партий. Певец и инструмент зачастую составляют единое целое, дополняя друг друга. То, что бывает недосказано в вокальной партии, фортепиано затрагивает в инструментальных вступлениях к романсам и их частям, в ритурнелях, разнообразных связках и проигрышах.

5. Вокальный язык в произведениях этого периода позволяет певцам показать разные грани своих голосовых возможностей, отточить выходы в верхний регистр в кульминациях и скачках на широкие интервалы.

Библиографические ссылки

1. СТЫРЧА, А. *Романсы*. Кишинев: Картя Молдовеняскэ, 1976.
2. ВДОВИНА, Е. Верен романсу. In: А. Г. Стырча в статьях и воспоминаниях. Кишинев: Литература артистикэ, 1979, с. 44–94.
3. КЛЕТНИЧ, Е. Алексей Стырча. В: Е. КЛЕТНИЧ. *Очерки о советских молдавских композиторах*. Кишинев: Литература артистикэ, 1984, с. 87–139.
4. САФИЕВА, Ф. *Творчество Наби Хазри в русской критике*. Online. 2009-06-04. Disponibil: <https://jurnal.org/articles/2009/fill25.html> [accesat 2025-02-24].
5. Телеукэ Виктор. Online. Disponibil: <https://moldovenii.md/ru/people/197> [accesat 2025-02-24].
6. БУРЛЯЙ, Ю. *Владимир Сосюра*. Online. Disponibil: <http://flibusta.site/b/374204/read> [accesat 2025-02-24].
7. КРИВОШЕЙ, И. *Внемузыкальные компоненты вокального произведения (на примере романсов С. Рахманинова)*. Автореферат диссертации кандидата искусствоведения. Ростов-на-Дону, 2003.
8. Сильва Капутикян – о поэте. Online. Disponibil: <https://www.livelib.ru/author/188876-silva-kaputikyan> [accesat 2025-02-24].

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

VALORIFICAREA FORMEI TEATRALE DOCUMENTARE ÎN SPAȚIUL ROMÂNESC

THE VALORIZATION OF THE DOCUMENTARY THEATRE FORM IN THE ROMANIAN SPACE

MARIANA STARCIUC¹

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

<https://orcid.org/0000-0003-1457-2184>

CZU 792.9:[316+32](498+478)

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2025.1.12>

Articolul analizează impactul teatrului documentar asupra mișcării teatrale din România și Republica Moldova în primele două decenii ale secolului XXI. Teatrul documentar, bazat pe fapte reale, interviuri, reportaje și materiale de arhivă, a fost adoptat cu entuziasm de către artiști tineri din teatrul independent, ca alternativă la instituțiile tradiționale, rigide și conservatoare. Regizori precum Gianina Cărbunariu, David Schwartz, Nicoleta Esinencu, Mihai Fusu și alții au abordat teme socio-politice sensibile, cum ar fi corupția, inegalitățile sociale, abuzurile de putere ș.a., oferind perspective multiple și fără a impune o judecată. Platformele independente (Macaz, DramAcum, Spălătorie etc.) au devenit spații de libertate artistică și inovație, promovând un teatru cu puternică încărcătură socială și politică.

Cuvinte-cheie: teatru documentar, teatru politic, teatru independent, Verbatim, Laborator teatral/Foosbook, Teatrul Spălătorie, Mihaela Michailov, David Schwartz

The article analyzes the impact of documentary theatre on the theatrical movement in Romania and the Republic of Moldova during the first two decades of the 21st century. Documentary theatre, based on real events, interviews, reports, and archival materials, was enthusiastically embraced by young artists from the independent theatre as an alternative to the traditional, rigid, and conservative institutions. Directors such as Gianina Cărbunariu, David Schwartz, Nicoleta Esinencu, Mihai Fusu and others tackled sensitive socio-political topics—such as corruption, social inequality, abuse of power, and more—offering multiple perspectives without imposing a judgment. Independent platforms (Macaz, dramAcum, Spălătorie, etc.) became spaces of artistic freedom and innovation, promoting a theatre with a strong social and political charge.

Keywords: documentary theatre, political theatre, independent theatre, Verbatim, Theatre Laboratory/Foosbook, the Spălătorie Theatre, Mihaela Michailov, David Schwartz

Introducere

Tot mai popular la nivel mondial, teatrul documentar a exercitat o influență considerabilă asupra mișcării teatrale românești și, implicit, asupra celei din Republica Moldova, în special, în primele două decenii ale secolului XXI. Istoriile extrase din realități socio-politice, relatate de martori oculari și intercalate cu reportaje sau discursuri ale oficialităților, pe de o parte, iar pe de altă parte, libertatea de a explora și experimenta – care implică metode de lucru inovatoare, un stil nou și un mod

¹ E-mail: starciucmariana@gmail.com

de comunicare inedit – nu puteau să nu atragă atenția unei generații noi de creatori, printre care: Mihaela Sirbu, Anca Grădinariu, Geanina Cărbunariu, Mihaela Michailov, David Schwartz, Bogdan Georgescu, Ioana Păun (România), Mihai Fusu, Dumitru Crudu, Nicoleta Esinencu, Luminița Țăcuș. a. (Republica Moldova). În România și Republica Moldova teatrul documentar este practicat și promovat cu precădere de sectorul teatral independent. Acest fenomen apare ca o reacție la adresa teatrelor instituționalizate, care, de regulă, evită experimentarea cu forme teatrale inovatoare, nu provoacă un impact semnificativ asupra spectatorului și oferă rareori spațiu de afirmare tinerilor artiști, rămânând adesea ancorate în tradiție. În acest context, regizori, dramaturgi și actori tineri au ales calea alternativă a înființării unor noi spații de creație, în care pot testa formule teatrale originale, beneficiind de independență artistică și financiară. Jucat în spații mici, netradiționale și autonom față de politicile culturale, atât din punct de vedere estetic cât și al finanțării, teatrul documentar explorează cu libertate noi metode de expresie și comunicare scenică. Criticul de teatru Theodor-Cristian Popescu remarcă faptul că teatrul independent „experimentează mai mult decât cel de stat (...): fie propunând texte ce nu ar fi cu ușurință acceptate în repertoriile instituțiilor de stat, fie utilizând spații de joc „neconvenționale” (de multe ori prin forța lucrurilor, neavând acces la infrastructura monopolizată de teatrele de stat), fie propunând formule hibride (teatru – dans – muzică – imagine – film – internet), fie – lucrul poate cel mai important – construind raporturi noi cu publicul vizat” [1 p. 10]. În cadrul platformelor independente *Macaz*, proiectul *DramAcum*, *Teatrul fără frontiere* (România), *Laborator teatral/Foosbook*, *Spălătorie* (Republica Moldova) s-au creat proiecte teatrale specifice teatrului documentar.

Repertoriu orientat spre realitățile socio-politice

Constituirea unui repertoriu orientat spre realitățile socio-politice este un factor specific pentru promotorii teatrului documentar, având misiunea de a propune atenției colective subiecte pe care autoritățile publice le evită. De exemplu, Gianina Cărbunariu, reprezentanta acestui tip de teatru din România, în spectacolul său *For sale/De vânzare* (2014) abordează tematica vânzării de terenuri agricole investitorilor străini. Olița Cîntec remarcă faptul că „Gianina Cărbunariu și, în general creatorii de teatru documentar, nu-și propun să dea sentințe, să repare situații sociale sau să determine un anumit tip de atitudine din partea spectatorilor. Rostul teatrului social, această formă de teatru politic, este să îndrepte atenția înspre o anumită chestiune, pe care o consideră importantă, prezentând problema respectivă din cât mai multe unghiuri, perspective, fără a lua un tip de atitudine care să îndrepte judecata publicului într-o anumită direcție” [2].

În această ordine de idei, destul de relevant este volumul *Teatrul politic 2009-2017*, coordonat de Mihaela Michailov și David Schwartz, regizori, dramaturgi români, promotori ai teatrului politic documentar, care creează spectacole ce „documentează deopotrivă realități ale inegalităților sistemice, abuzuri perpetuate și normalizate, violențe și opresiuni îndreptate asupra celor vulnerabili, încălcări flagrante ale unor drepturi fundamentale, dar și potențialul schimbării, imaginarul politic transformator și eliberator” [3 p. 3]. Referindu-se la forma de teatru pe care o promovează, regizorul, dramaturgul și co-fondatorul teatrului *MACAZ*, David Schwartz, susținea că promovează un teatru politic, care „încearcă să atace frontal problemele sociale și economice și să meargă în analiza profundă a cauzelor și dinamicilor acestor probleme. Un teatru care investighează, cu mijloace performante, istoria recentă și revalorizează poveștile personale, care nu se conformează normelor devenite standard în sfera publică postsocialistă: liberalismul economic, conservatismul cultural, anticomunismul și îmbrățișarea fără rest și fără reținere a valorilor democrației capitaliste de tip occidental” [3 p. 5]. Și Nicoleta Esinencu susține că toate spectacolele produse de teatrul *Spălătorie* sunt politice: „Credem că toată arta este politică, chiar dacă nu are conștiință politică. Contextul îl face politic. Dacă faceți un spectacol despre flori pe timp de război, aceasta este, de asemenea, o declarație politică” [4].

Realitățile socio-politice sunt abordate și în textele incluse în volumul *Chișinău, 7 aprilie. Teatru document* [5]. Cartea, apărută la București, în 2010, incluzând piese de Irina Nechit (*Coridorul morții*), Mihai Fusu (*Podozritelinoe iebalo sau Am ce am eu cu poliștii*), Dumitru Crudu (*Mâine la aceeași oră*), Constantin Cheianu (*Și cu bunelul ce facem?*), este o dovadă a faptului că fenomenul teatrului documentar a cunoscut o anumită răspândire și în spațiul dintre Prut și Nistru. Autorii acestei cărți abordează teme inspirate din realitatea cotidiană moldovenească și, în special, legate de evenimentele din aprilie 2009: fraudarea alegerilor parlamentare de către partidul comunistilor, protestele de amploare ale tinerilor în *Piața Marii Adunări Naționale*, acțiunile violente ale unităților speciale ale poliției asupra manifestanților, torturile, violurile, bătăile tinerilor în comisariatele de poliție, moartea tânărului Valeriu Boboc, înființarea Alianței pentru Integrarea Europeană.

Și dramaturgul Dumitru Crudu a scris o serie de piese documentare printre care *Oameni ai nimă-nui*, *A șaptea kafana* (coautori Mihai Fusu și Nicoleta Esinencu), *Înainte și după fugă*, în care reflectă problemele social-politice grave cu care se confruntă societatea moldovenească. Autorul basarabean consideră ilustrarea problemelor sociale actuale în scenă ca fiind o necesitate pentru artistul contemporan: „E tema cea mai actuală pe care o pot aborda ca dramaturg, recunoaște scriitorul, văd în ea expresia cea mai radicală a realității în care trăim. A nu vorbi despre ea ar însemna să ignorăm ceea ce se întâmplă astăzi în Republica Moldova. Cheia pentru a înțelege societatea noastră este radiografierea celor mai dramatice crize cu care se confruntă” [6].

Tehnici de creare a textului documentar

Orientarea spre document și documentarea constituie mijloacele importante în crearea textului dramatic. Gianina Cărbunariu, unul dintre cei mai importanți artiști independenți din România, a realizat spectacole ce reflectă realitatea socială a României, spectacole cu care a cunoscut succese în țară și în străinătate. Textele create de autoare sunt rezultatele unei ample munci de documentare și cercetare, chiar dacă regizoarea declară în interviuri că nu face teatru documentar. Autoarea, care-și regizează și textele, efectuează pentru spectacolele sale documentări, realizează interviuri, studiază și adună material științifico-factologic, după care utilizează materialul obținut în lucrul la improvizării cu actorii, scrie scenariul, în baza materialelor și tehnicilor utilizate, când *verbatim*, când ficționalizate, când realist, când suprarrealist, ca răspuns direct la absurdul situațiilor întâlnite, iar produsul final este un spectacol de *docuficțiune*. Referindu-se la rolul și modul de documentare în cazul pieselor, G. Cărbunariu remarcă: „Documentarea este un moment foarte important, pentru că atunci apar și conceptul de spectacol, conceptul de scenografie, mișcare etc. Uneori, înainte de a scrie scenariul, fac improvizării cu actorii pe baza materialului ales. Pe scurt: spre deosebire de procesul clasic, în care spectacolul se naște din interpretarea unui text, în cazul acesta, spectacolul se naște din întâlnirea cu o realitate. Spectacolul, însă, nu își propune să redea o realitate, ci întâlnirea subiectivă, a mea și a celorlalți artiști implicați, cu această realitate, pe care, uneori, îmi este imposibil să o înțeleg” [7].

Interviurile și situațiile pe care le află G. Cărbunariu în procesul documentării nu apar în spectacol în forma lor brută, așa cum au fost auzite din prima sursă, ci sunt prelucrate artistic. Au fost inspirate din cazuri reale, extrase din realitatea României în realizarea spectacolelor *X mm din Y km*, *Stop the Tempo*, *mady-baby.edu/*, *Kebab*, *20/20*, montat la Târgu Mureș, *Roșia Montană*, *Tipografic Majuscul*, *Solitaritate*. În spectacolele ei termenul de documentar are semnificația dramaturgiei realului: atunci când abordează teme contemporane metoda ei de lucru se bazează pe documentare *directă* (interviul) și *indirectă* (materiale de presă, dosare penale, anchete, informații secundare etc.).

Roșia Montană – pe linie fizică și pe linie politică (2010), spectacol colectiv, realizat de Gianina Cărbunariu în colaborare cu alți membri ai platformei *DramAcum*, tratează subiectul unei controversate exploatare miniere cu cianuri, utilizând și practica documentării directe, dar și cea indirectă. Două dintre cele mai importante spectacole produse de regizoare după anul 2000 – *X mm din Y km* și *Tipografic Majuscul*

grafic Majuscul – au la bază tema dosarelor de urmărire ale Securității, textul fiind structurat exclusiv din documente reale găsite-n arhive: stenograma din dosarul scriitorului disident Dorin Tudoran, în primul spectacol, și o compilație de 20 de pagini din cele 200 ale dosarului unui minor anchetat după anii 1980 pentru inscripții anticomuniste, în al doilea spectacol. Regizoarea Gianina Cărbunariu ni s-a destăinuit că face documentare pentru spectacolele sale, însă declară că nu face teatru documentar. Tehnica *verbatim* o cunoaște din rezidențele în Anglia, însă nu o practică în toate spectacolele create. Este interesată de subiectele care o ating, nu are un anumit tip de subiect pe care să îl vizeze/caute/prefere. De cele mai multe ori, subiectele o aleg pe regizoare.

În anul 2014, Teatrul *SubPământ* realizează un spectacol-document despre istoria comunităților muncitorești din Valea Jiului, viața minerilor, criza social-economică cu care s-a confruntat populația zonei în perioada post-socialistă după anii '90. Coordonatorii proiectului, David Schwartz și Mihaela Michailov, împreună cu echipa de creație, au efectuat o amplă muncă de cercetare și documentare, realizând interviuri cu oamenii din zonă, în casele lor sau la locurile de muncă, pătrunzând în minele în care au filmat spațiile, condițiile de muncă ale minerilor. „Cercetarea a avut mai multe direcții – ateliere, discuții libere și interviuri cu mineri, soții de mineri, cu pensionari și copii, cu paznici de mină, lideri de sindicat, oameni care trăiesc din furtul de cărbune. *SubPământ* este un spectacol-arhivă de povești-mărturii ale unor comunități pe cale de dispariție. Spectacolul își propune revalorizarea poveștilor, a problemelor și culturii unor categorii sociale deseori ignorate în teatrul românesc de după 1989: comunitățile muncitorești” [8]. Observăm și în acest caz că autorii spectacolului utilizează cele două metode de lucru specifice documentării – *directă*, adică a interviului, și *indirectă* (documente istorice, articole de presă, dosare etc.) în procesul de creație.

Tehnica *verbatim* – ca instrument de lucru în crearea textului

Perioada de după declararea independenței Republicii Moldova în 1991, cu toate dificultățile sale sociale și economice, a devenit o sursă importantă de inspirație pentru tinerii dramaturgi adepți ai teatrului documentar. Multe dintre textele spectacolelor documentare produse în spațiul teatral basarabean au la bază interviuri, fiind redactate după metoda *verbatim*. Un exemplu reprezentativ este spectacolul *A șaptea kafana*, realizat de Centrul de Arte „Coliseum”. Textul se construiește pe baza monologurilor unor tinere forțate să se prostitueze, interviurile fiind realizate și integrate în structura dramaturgică de către autorii Dumitru Cruđu, Mihai Fusu și Nicoleta Esinencu. Dumitru Cruđu descrie amănunțit etapa de lucru asupra textului: „După ce înregistram istoriile pe casete și le descifram, noi le luam și le transformam în scene și în tablouri. Țin minte că din multe istorii povestite de fete nu am putut păstra decât o propoziție sau două. Așa cum păstrasem sintagma – *În Albania pentru prima dată am văzut marea* – dintr-o poveste de câteva pagini. Aceste scene și tablouri, împreună cu regizorul și actorii, le transformam în mizanscene. Textul creștea odată cu spectacolul (...). Multe istorii ale fetelor le-am transformat în niște scene mute în care imaginea era mai importantă decât cuvântul. Au fost și monologuri pe care le-am păstrat integral, așa cum a fost visul din finalul spectacolului sau lecțiile de prostituție a fetei din Tiraspol. Lucrând la acest spectacol, am cumulat trei funcții: cea de reporter, de dramaturg și de regizor” [9]. Faptul că textul *A șaptea kafana* este scris prin utilizarea tehnicii *verbatim* îl confirmă și teatrologul Angelina Roșca: „Remarcăm interviul provocativ, acesta incluzând metoda interogării latente, efectul momentului neașteptat. Textul este scris în tehnica „*verbatim*” a teatrului documentar, livrat apoi spectatorilor în formă de monoloage-confesiuni. În primul spectacol, realizat de Coliseum în colaborare cu DDC (Elveția), istoriile sunt decupate din destăinuirile reale ale tinerelor din Basarabia, exploatate în bordelurile din Balcani” [10 p. 70].

Oameni ai nimănui, text produs scenic la Teatrul *Eugene Ionesco* în 2006, este o altă piesă scrisă de D. Cruđu, creată după principiul tehnicii *verbatim*. Dramaturgul „a adunat mărturii ale mai multor basarabeni plecați ilegal la muncă peste hotare, expunându-le într-o manieră artistică și conferindu-le o veritabilă dimensiune tragică” [6].

Înființarea teatrului *Spălătorie* de către Nicoleta Esinencu s-a remarcat anume prin orientarea sa spre document și pe utilizarea interviului sau a tehnicii *verbatim* în crearea textului pentru spectacole. Piesele Nicoletei Esinencu relevă problemele sociale actuale și incomode: sistemul de învățământ, educația sexuală, patriotismul ipocrit – toate inspirate din cazuri reale și din realitățile sociale. „Eu scriu teatru social, mă preocupă ceea ce se întâmplă astăzi, ar fi stupid să evit societatea cu personaje și biografiile lor” [11 p. 128], menționează Nicoleta Esinencu în interviul realizat de Mihail Vakulovski. Astfel, spectacolul *RECVIEM PENTRU EUROPA* produs de *Spălătorie* descrie condițiile abuzive de muncă în cadrul filialelor companiilor europene care-și desfășoară activitatea în Republica Moldova, din perspectiva foștilor angajați. Descriind procesul de elaborare textuală, N. Esinencu mărturisește următoarele: „Au fost făcute studii în domeniu și ele au stat la bază. Actorii au făcut interviuri cu oamenii. Pentru mine unul din cele mai emoționante momente a fost când ne-am povestit istoriile personale. Fiecare dintre noi are o familie în Moldova, care se descurca în anii ‘90 mult mai greu. Fiecare știe sau are pe cineva plecat la muncă în străinătate sau care lucrează la o fabrică aici, în Moldova” [12]. În spectacol sunt inserate istorii șocante – destăinuirile tinerei angajate la fabrica de textile, care era abuzată sexual de șef, soarta tragică a unui tânăr, care a decedat din cauza surmenajului în timpul orelor de muncă – cazuri, pe cât de neplăcute, pe-atât de reale, trăite sau povestite de martorii oculari și preluate conform tehnicii *verbatim* de echipa de creație. Un alt spectacol produs de *Spălătorie*, în care interviul stă la baza textului, este *Dragă Moldova, putem să ne pupăm puțin de tot?*, producție care aduce pe scenă oameni reali, actori neprofesioniști, care abordează problema discriminării minorităților sexuale, reflectând atitudinea homofobă și ignoranța societății față de acești oameni.

În contextul teatrului *verbatim* se înscriu și spectacolele autorilor și regizorilor Luminița Țăcu și Mihai Fusu, montate în cadrul platformei independente *Laborator teatral/Foosbook*, care, în spațiul nostru se remarcă drept noi forme de teatru, autorii recurgând la texte și stil de comunicare inedite. Spectacolul *Casa M*, unul dintre proiectele laboratorului teatral menționat, abordează problema violenței financiare, sexuale, morale asupra femeilor și este realizat în baza interviurilor cu victimele identificate în localitățile rurale și în închisoarea de la Rusca, scris în tehnica *verbatim* a teatrului documentar. Pentru realizarea spectacolului-document *Shakespeare pentru Ana*, care corespunde aceleiași formule caracteristice teatrului *verbatim*, Luminița Țăcu, Mihai Fusu și ceilalți membri ai echipei de creație au preluat interviuri de la deținuții și colaboratorii închisorilor pentru femei, pentru bărbați și pentru minori. Spectacolul-document *Corp de copil*, despre exploatarea sexuală a copiilor și pornografia infantilă în mediul online, este realizat în baza interviurilor efectuate de Mihai Fusu și Luminița Țăcu și a documentelor autentice captate din spațiul online, din discuții și interviuri cu victime și abuzatori, părinți și profesori, psihologi, anchetatori, procurori, avocați, judecători. Luminița Țăcu consideră că angajamentul civic o determină să practice un teatru documentar, ancorat în realitățile socio-politice imediate, declarând că a militat întotdeauna pentru o artă cu un mesaj civic puternic.

Concluzii

Analiza repertoriului teatrelor din Republica Moldova a scos în evidență faptul că majoritatea spectacolelor sunt montate în manieră clasică. Deși destul de sporadice, totuși, în repertoriul unor teatre de stat se regăsesc spectacole cu tentă documentară, care dezvoltă subiecte, probleme specifice zonei noastre geografice (*Copiii foametei. Mărturii*, de la Teatrul Național Mihai Eminescu, spectacol bazat pe mărturiile supraviețuitorilor foametei din 1946-1947, după cartea lui Alexei Vakulovski, în regia Luminiței Țăcu; „1946”, la Teatrul *Luceafărul*, în regia lui Slava Sambriș, după „Cartea foametei” de Larisa Turea ș.a.).

Cu precădere, teatrul documentar este promovat și practicat de cele câteva teatre independente din țară, subvenționate discret și fără continuitate de unele organizații nonguvernamentale. Din ca-

uza problemelor financiare, a lipsei sediului pentru activitate, sectorul teatral independent din Republica Moldova creează sporadic spectacole documentare cu tentă socială acută despre traficul de ființe umane, victimele violenței domestice, pornografia infantilă în mediul online, dragostea privată de libertate (*Laborator teatral/Foosbook*), despre deficiențele sistemelor sociale, lezarea drepturilor umane, educația sexuală, condițiile abuzive de muncă în cadrul filialelor companiilor europene (teatrul *Spălătorie*). În România observăm o diversitate de producții teatrale documentare: spectacole de docuficțiune ale Gianinei Cărbunariu, teatrul comunitar promovat de Bogdan Georgescu, spectacole politice documentare, spectacole *verbatim* produse de David Shwartz, Mihaela Michailov, Anca Grădinaru.

Referințe bibliografice

1. POPESCU, T.-C. *Surplus de oameni sau surplus de idei: pionierii mișcării independente în teatrul românesc post 1989*. Cluj-Napoca: Eikon, 2012. ISBN 978-973-757-690-3.
2. *Teatru documentar – imersiunea esteticului în social*. Online. Interviu cu O. Cîntec. A consemnat Luana Popa. 2019-06-13. Teatrul Municipal „Matei Vișniec” Suceava. Disponibil: <https://www.teatrulmateivisniec.ro/ro/stiri/teatru-documentar-imersiunea-esteticului-in-social/> [accesat 2020-01-16].
3. MICHAÏLOV, M. și D. SCHWARTZ. *Teatrul politic 2009–2017*. Cluj-Napoca: Tact, 2017. ISBN 978-606-8437-88-0.
4. «В этом есть все: мы, Европа, кризис, капитализм и наше правительство ...»: О чем рассказали NM актеры Театра «Spălătorie», создатели спектакля «Реквием для Европы». Online. Disponibil: <https://newsmaker.md/rus/novosti/v-etom-est-vse-my-evropa-krizis-kapitalizm-i-nashe-pravitelstvo-kotoroe-prodaet-na-37892> [accesat 2021-08-20].
5. *Chișinău, 7 aprilie: teatru-document*. București: Fundația Culturală „Camil Petrescu”; Cheiron, 2010. ISBN 978-606-92268-8-5.
6. POPA, C. Teatru. Basarabeni vor teatru social. *Observator cultural*. Online. 2006-05-11. Disponibil: <https://www.observatorcultural.ro/articol/teatru-basarabeni-vor-teatru-social-2/> [accesat 2021-08-20].
7. Înțelegerea unui anumit fenomen social. Interviu cu actrița Gianina Cărbunariu. A consemnat Cătălina Miciu. *Dilema veche*. Online. 2014, 16–22 ian. ISSN 1841-3587. Disponibil: <https://dilemaveche.ro/sectiune/tema-saptamanii/articol/intelegerea-unui-anumit-fenomen-social-interviu-cu-gianina-carbunariu> [accesat 2021-08-18].
8. *Sub pământ. Valea Jiului 2012*. Online. Disponibil: <https://teatrusubpamant.wordpress.com/> [accesat 2021-08-20].
9. CRUDU, D. *Spectacolul „A șaptea Kafana” are autori?* Online. Disponibil: http://www.respiro.org/Issue8/teatru_crudu.htm [accesat 2021-08-20].
10. ROȘCA, A. Estetica provocativă în dinamica teatrului contemporan din Republica Moldova. In: ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE. *Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice*, 2013. Chișinău: Grafema Libris, 2013, nr. 1, p. 70. ISSN 1857-2251.
11. VAKULOVSKI, M. *Zece basarabeni pentru cultura română: interviuri cu tinerii dintre milenii*. București: Casa de pariri literare, 2011. ISSN 978-606-8342-08-5.
12. Ei au o viață, dar nu și-o pot trăi. Interviu cu Nicoleta Esinencu. A consemnat Victoria Colesnic. *Scena 9*. Online. 2018, 4 aprilie. Dsponibil: <https://www.scena9.ro/article/interviu-nicoleta-esinencu> [accesat 2021-08-20].

TEATRUL POLITIC – O PRIVIRE ASUPRA SECOLULUI XX ȘI O PERSPECTIVĂ PENTRU VIITOR

POLITICAL THEATER – A LOOK AT THE 20TH CENTURY AND A PERSPECTIVE FOR THE FUTURE

SVETLANA TÂRȚĂU¹

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

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

CZU 792.9:32

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2025.1.13>

Asociind teatrul de idei cu teatrul politic, voi susține că acesta din urmă este astăzi un exemplu valabil, în continuu proces de dezvoltare. Teatrul, din timpul apariției sale în Grecia Antică, a fost un mijloc de formare a unor definiții ale valorilor sociale, morale, spirituale etc. În consecință, teatrul de idei & teatrul politic, care în interacțiunea/comunicarea cu publicul se bazează pe aceleași principii aristotelice, creează, cu bună știință sau fără să vrea, orientările valorice ale societății, adică formează o idee despre bine și rău. Orice artist creator al teatrului politic devine, vrând-nevrând, brechtian. Englezul Peter Brook, punând în scenă *Marat/Sade* de Peter Weiss, folosește, practic, aceleași tehnici: song-uri, expresionism, structura cântec-cabaret. În același timp, cântecele nu dezvăluie caracterul personajelor, ci oferă, mai degrabă, un comentariu asupra acțiunii în desfășurare – aceasta este o diferență foarte importantă între un cabaret politic și un muzical sau operetă. Este adevărat că discuția la care aș dori să supun fenomenul de teatru politic vizează, în primul rând, „o privire, în acest sens, asupra secolului XX și o perspectivă pentru viitor”, care a implicat puternic teatrul politic „în jocurile politice”, de ieri, de azi și, poate, chiar de mâine.

Cuvinte-cheie: teatru politic, teatru brechtian, formator de idei, estetica șocului, disconfortul spectatorului

Associating the theatre of ideas with the political theatre, I will argue that the latter is today a valid example, in a continuous process of development. Theatre, since its emergence in Ancient Greece, has been a means of forming some definitions of social, moral, spiritual values, etc. Consequently, the theatre of ideas and the political theatre, which rely on the same Aristotelian principles in their interaction/communication with the audience, consciously or unconsciously create the value orientations of society, that is, they shape an idea of good and evil. Any artist, creator of political theatre, whether, he likes it or not, becomes a Brechtian. The Englishman Peter Brook, staging “Marat/Sade” by Peter Weiss, practically uses the same techniques: songs, expressionism, song-cabaret structure. At the same time, the songs do not reveal the characters’ traits but rather provide a commentary on the ongoing action – this is a very important difference between political cabaret and a musical or operetta. Action – this is a very important difference between a political cabaret and a musical or operetta. It is true that the discussion I would like to submit to the phenomenon of political theater primarily aims at „a look at the 20th century in this sense and a perspective for the future”, which strongly involved the political theater „in the political games”, of yesterday, today and perhaps even tomorrow.

Keywords: political theatre, Brechtian theatre, idea-former, aesthetics of shock, spectator discomfort

Introducere

Înainte de a ne întreba ce perspective există astăzi pentru un „teatru politic”, în primul rând, este necesar să ne întrebăm, preliminar, ce ar trebui să înțelegem prin această expresie, mult mai problematică și complexă decât ceea ce poate să pară la prima vedere. Este oare teatrul politic un „teatru ideologic”, adică un teatru care propune/impune idei și mesaje bazate pe o ideologie sau viziune foarte specifică asupra lumii? Sau este un teatru care, dimpotrivă, nu vrea să propună/impună idei, ci, mai degrabă, încearcă să le inspire; un teatru care nu propune o modalitate de a gândi, dar ne împinge să gândim, să reactivăm gândirea?

¹ E-mail: tartausvetlana2022@gmail.com

Este interesant de menționat faptul că aceste probleme fundamentale s-au aflat în centrul atenției celor mai de vază întemeietori și realizatori ai teatrului politic din secolul XX – de la Eisenstein la Meyerhold și Brecht, care au revoluționat cinematografia și teatrul prin teoria montajului, în care omul de teatru se dorea a fi formator de idei și opinii asupra proceselor care dominau societatea.

Referitor la perspectivele pentru viitor, vom constata ideea creării disconfortului spectatorului – o caracteristică-cheie a esteticii brechtienne, împrumutată nu numai de teatrul politic modern, ci și de întreg teatrul, în general. Aceasta ar putea fi estetica șocului, inhibiția meditativă a vorbirii, complexitatea deliberată a textului scenic. În teatrul modern acest disconfort este prezent aproape întotdeauna. Un teatru confortabil, în care să stai liniștit și să te bucuri de spectacolul artiștilor, este deja divertisment. Arta pune, continuu, privitorul într-o poziție inconfortabilă, cerându-i să lucreze cu mintea și sufletul.

Diversitatea modalităților de a face teatru politic

Dacă aruncăm o privire asupra secolului XX, putem identifica cel puțin trei modalități principale de teatru politic, care nu sunt neapărat consecutive, din punct de vedere cronologic, și care nici măcar nu se exclud în mod rigid unele pe altele. În primul rând, avem un teatru cu conținut politic și/sau cu scopuri ideologice explicite: mă gândesc aici la teatrul politic clasic al lui Piscator și Brecht. Teatrul brechtian este un tip de teatru cu o complexitate aparte, deghizat sub o simplitate exterioară sau sub o formă simplă. „El își propune să distrugă percepția teatrului ca o artă a plăcerii – chiar și una extrem de spirituală; el pune întotdeauna spectatorul într-o poziție neconfortabilă, provocându-i disconfortul cu dileme morale ambigue, distincții neclare între adevăr și minciună” [1]. La fel se întâmplă și în textele *Investigarea și Cantata marionetei lusitanilor*, *Noapte cu musafiri* de Peter Weiss, în *US* de Peter Brook și la multe alte spectacole angajate politic, produse de ambele maluri ale Atlanticului din jurul anilor '68.

Orice artist creator al teatrului politic devine, vrând-nevrând, brechtian. Englezul Peter Brook, punând în scenă *Marat/Sade* de Peter Weiss, folosește, practic, aceleași tehnici: song-uri, expresionism, structură cântec-cabaret. În același timp, cântecele nu dezvăluie caracterul personajelor, ci oferă, mai degrabă, un comentariu asupra acțiunii în desfășurare – aceasta este o diferență foarte importantă între un cabaret politic și un muzical sau operetă.

În Franța, Ariane Mnouchkine se remarcă în sfera teatrului politic cu piesa *1789*. Dedicată evenimentelor Marii Revoluții Franceze, piesa este și o regândire a evenimentelor revoluționare din 1968. Sunt rupte tradițiile extremului literar, fixat pe recitarea textului în teatrul francez, în care influența clasicismului este încă foarte puternică. Mnouchkine și artiștii organizează repetiții prin improvizație. Un loc de joacă este o sală de sport în care spectatorul vede simultan din mai multe puncte recuzita și decorațiunile, poate contacta direct cu artiștii și poate fi implicat în interacțiunea interactivă. Această metodă de construire a spațiului distruge ierarhia obișnuită a teatrului clasic.

Este imposibil să faci o conversație despre teatrul politic european fără a menționa numele lui Frank Castorf, reprezentantul teatrului Volksbühne din Berlin, căruia i se atribuie, de obicei, inventarea folosirii cinematografului în producțiile teatrale, și a lui Christoph Marthaler, regizorul piesei *Kill the European. Kil him. Kil him*.

„Sfera teatrală care poate fi anexată sau referită la politică se lărgeste considerabil, atunci când vom include, de exemplu, teatre precum cele ale lui Grotowski, Brook și Barba, pentru modalitățile în care acestea lucrează la transformarea profundă a relației actor-spectator. Această diseminare-dislocare teatrală a *politicii* produce adesea efecte paradoxale” [2 p. 18].

„O altă trăsătură caracteristică a teatrului politic este că acesta este întotdeauna de stânga. Dacă un artist împărtășește opiniile unui politician de dreapta, ceea ce va face nu va fi niciodată teatru politic. Regizorii noștri conservatori nu se angajează în teatrul politic – aceasta este o estetică diferită” [1].

Teatrul Iuri Liubimov este cea mai strălucitoare pagină din istoria teatrului politic rus. Nu este o coincidență faptul că alături de cei patru actori principali de la Teatrul Taganka atârână și un portret al lui Brecht. Și nu întâmplător istoria acestui teatru începe cu *Omul bun din Seciuian*. Toate semnele teatrului politic sunt prezente la Taganka.

Marina Davîdova afirma că „...în spațiul sovietic a existat o trăsătură caracteristică în spațiul teatral: de a vorbi despre un lucru, având în vedere cu totul altul. În condițiile de cenzură era foarte greu ca teatrul să existe ca fenomen politic” [1]. Nu întâmplător, în Germania nazistă, ca și pe vremea lui Stalin, teatrul politic a fost distrus. Chiar și în timpul dezghețului gorbaciovist, prezentarea acestui tip de spectacol, care părea că a devenit posibilă, depindea de „funcționarul” care venea să vadă și să „permită” spectacolul. Un regizor important „brechtian” din Rusia este Konstantin Bogomolov. Performanțele lui par a fi întotdeauna niște înșelăciuni. Este greu să înțelegi cine sunt prietenii tăi și care sunt dușmanii. De exemplu, în *Regele Lear* personajul principal estompează în mod deliberat granița dintre bărbat și femeie, sovietic și fascist, bun și rău, vii și morți. Până și textul lui Nietzsche este împărțit aici în voci diferite, dobândind înțelesuri diametral opuse în textul diferitelor personaje.

Ceea ce este important în spectacolele lui Bogomolov e tocmai această nesfârșită negație a negației. Căci singura valoare a teatrului brechtian și post-brechtian constă în capacitatea unei persoane de a înțelege critic realitatea și de a nu a o accepta sub forma unor reguli și dogme. A trezi o percepție critică a realității în sine este sarcina principală a teatrului politic. Nu pentru a ne spune cum să facem ceea ce trebuie, ci pentru a ne face să gândim.

Și, în sfârșit, există un alt tip de teatru politic, care, plecând de la politică, ajunge la generalizări socio-filosofice și umane profunde. De exemplu, în Uniunea Sovietică acest tip de teatru politic a fost cultivat de maestrul Iuri Liubimov, Robert Sturua și Lev Dodin.

În cadrul școlii sovietice și a școlii succesoare a acesteia, numelor acestor trei maeștri li se datorează fenomenul înfloritor al modernizării interpretării scenice teatrale în spațiul sovietic, când o operă clasică abundă în aluzii moderne, în special, politice. Printre actualii regizori se numără și moștenitorii lor. Granițele unui astfel de teatru politic sunt estompate, nu mai sunt ținute în limitele unui anumit tip de teatru.

Un teatru cu dimensiune politică sau un teatru făcut politic

În aproape toate cazurile poveștile acestui tip de teatru se concentrează asupra începutului unei crize, are o istorie sau cel puțin un fundal de teatru politic, sau de teatru cu dimensiune politică, sau de teatru făcut politic. Să luăm exemplul Arianei Mnouchkine și Théâtre du Soleil, a cărui legătură cu politica datează de ani la rând. Diferența de accentuare depinde de faptul că spectacolele ei sunt preocupate, în principal, de istoria politică traumatizantă a societății (acest lucru este valabil mai ales pentru teatrul din țările post-sovietice) sau de capitalism și de manifestările politice economice și culturale ale capitalismului inuman, fenomen care apare deosebit de pronunțat în Germania, America etc.

Admiterea, recunoașterea și responsabilitatea pentru devastarea istoriei politice declanșează reacțiuni complexe, inclusiv negarea. Ferocitatea lui Bogomolov, de exemplu, este, fără îndoială, o reacție pe deplin conștientă împotriva straturilor guvernatoare de autoprotecție, care au dus în Rusia la o lipsă continuă sau chiar totală a memoriei istorice, în special, în rândul generației mai tinere. De aici și impulsul lui Bogomolov de a „restaure” conștiința istorică, împărtășită, deși în moduri diferite, de Dodin, Volkostrellov, Gremina și dramaturgii și regizorii Teatr.doc, în ansamblu.

Acesta discuție ne duce din nou cu gândul la spectacolul *Regele Lear* (2011) în regia lui Konstantin Bogomolov. Spectacolul este inspirat din textul lui Shakespeare, dar există câteva fragmente din *Zarathustra* de Nietzsche, poveștile lui Varlam Șalamov și poezia lui Paul Celan.

Bogomolov disecă tirania, dorința de putere, corupția politică, depravarea sexuală etc. la un comportament desfigurat, cu o ferocitate nemaipomenită; toți, inclusiv Cordelia, reproduc, ca niște clone, figura dictatorului și maniera vulgara de a vorbi a lui Lear. Faptul că nimeni nu are conștiință sau nu exprimă cea mai mică simpatie, empatie sau remușcare este o reprezentare devastatoare a celui „autism social” la care ne referim, dar și a unei stări sociopate, care, așa cum arată realitatea – vizând trecutul și prezentul Kremlinului, de la Stalin la Putin, este configurată în puterea absolută.

Faptul că o femeie interpretează rolul lui Lear (Rosa Khayullina) la *Teatrul de Artă din Moscova* și, mai presus de toate, că întreaga distribuție este în travesti este un subterfugiu pentru a evita anumite

nume, iar încercarea de a păstra anonimatul este o strategie în acest spectacol pentru a face din ea mai degrabă un caz emblematic decât un caz particular. „Pentru Bogomolov, războiul este, așa cum spune el însuși, *războiul fascismului nostru împotriva fascismului lor*. Ecourile lui Grossman rezonă în această afirmație, fie că este intenționat sau nu. Cu toate acestea, având în vedere referirea lui Bogomolov la fascism, nu există nicio îndoială că spectacolul său implică ideea că noi suntem consecința unei catastrofe politice ulterioare ” [3.al. (30-31)].

Titus Andronicus din 2012 de Jan Klata de la *Teatr Polski din Wrocław*, în colaborare cu *Staatsschauspiel Dresden*, revede al Doilea Război Mondial. Actorii germani joacă rolul romanilor, iar actorii polonezi joacă rolul goților, inversând vechile stereotipuri ale ambelor țări despre cine este civilizat și cine este barbar. În general, piesele lui Shakespeare mărturisesc că *războiul nu poate fi un loc de civilizație*, la fel ca *răzbumarea*, la care se referă *Titus Andronicus*. „Fragmente din *Anatomie Titus Fall of Rome: Ein Shakespearekommentar* de Heiner Müller, permit perspectiva lui Müller asupra puterii – ca forță în care invadatorii devin canibali pe măsură ce distrug populația colonizată” [3. al. 32]. Acesta a fost, pentru Müller, Imperiul Roman în timpul colonizării goților și a Africii. Alegoria cu Germania nazistă este transparentă, dar în loc să fie activată de spectacol, rămâne doar un fel de fundal de informații care ar trebui să fie recunoscute și înțelese de spectatori. Spectacolul este bilingv, în germană și poloneză, ceea ce sugerează că este un dialog – sau ciocnire – între două culturi și/sau o abordare interculturală. Supra-titrările sunt folosite în limba potrivită pentru public.

Începutul secolului XXI a demonstrat o tendință foarte strălucitoare – proiectele create la intersecțiile genurilor, stilurilor și formelor de artă au fost în fruntea gândirii teatrale moderne. Teatrul contemporan, în principiu, nu are dreptul la tabuuri, deoarece este conceput pentru a distruge tocmai aceste tabuuri. Prin urmare, răspunsul este evident – orice formă și gen sunt adecvate pentru teatrul politic. Astfel, creatorii pot folosi pentru declarațiile lor politice: tehnica verbatim, teatrul documentar, tehnici care sunt foarte potrivite în teatrul politic. De exemplu, atunci când există o necesitate urgentă de reforme în țară, este nevoie nu atât de o platformă, cât de o discuție, de o conversație între cetățeni, de o întâlnire, natura teatrului, ca nicio altă formă de artă, fiind potrivită.

Teatrul politic poate să apară doar într-o anumită societate care, la rândul său, este situată într-un anumit timp/spațiu și într-un anumit loc. Rezonanța sa „politică” variază în funcție de grupurile de oameni identificate social la care se adresează. În teatrul politic nu există nimic absolut, universal sau esențial.

A face teatru, ca formă, de a lua poziție, este una dintre acele acțiuni care nu sunt doar încărcate de valori, ci și orientate în sens valoric. La fel și spectatorul care merge la un spectacol, unde urmează să aibă un punct de vedere analitic asupra lui, după vizionare. În același timp, teatrul politic nu este doar o declarație politică, ci este, în mare măsură, și una estetică. Aceasta este o acțiune care oferă publicului careva provocări, îi pune sarcini dificile, nepermițându-i să se relaxeze. Din estetica teatrului politic se nasc fenomene importante ale teatrului modern, chiar dacă nu sunt despre politică sau probleme sociale acute.

O altă întrebare relevantă se referă la tipurile de teatru care intenționează să propună un spectacol cu specific politic. Fiecare tip de teatru, indiferent de procesele sale creative sau de rezultatele artistice pe care le poate obține, se află într-o relație pozitivă/negativă sau într-un mod aproape nedeterminat cu instituții, cu puterea instituțională și este dependent de sprijinul financiar. Această situație impune problema controlului, care depinde de faptul că teatrele A, B și C sunt finanțate de stat, oraș și alte organisme guvernamentale sau din bani și fundații privați. Care sunt condițiile de finanțare? Teatrele care se află într-o relație neloială cu instituțiile oficiale ale statului se caracterizează printr-o lipsă a unei părți bune de finanțare sau beneficiilor care derivă din subvenții. De aceea, în cele mai dese cazuri spectacolul politic este propus de numeroasele teatre mici cunoscute sub numele de „experimental”, „alternativ”, „underground” sau, pur și simplu, „independent”.

Concluzii

Întrebarea pusă în articol nu vizează doar direcția încotro se îndreaptă teatrul politic în ultimele decenii. Deci, este vorba de teatru politic sau de un teatru care are (doar) o dimensiune politică? Este posibilă această distincție? Întrebările sugerează o dublă diferență. Diferența dintre materialul care are conținut politic explicit și materialul din care poate fi dedus conținutul politic. A doua diferență se referă la comunicarea directă și indirectă, care privește atât instrumentele formale și stilistice cât și materialul prezentat și jucat. O a treia posibilitate referitoare la ceea ce constituie teatrul politic sau ceea ce (doar) asigură dimensiunea politică reiese din argumentarea lui Heiner Müller, într-un interviu din 1987, în care acesta afirmă că forma și nu conținutul artei o face politică [4]. Urmând spusele lui Müller, am putea fi de acord cu ideea ca felul în care creezi spectacolul & teatrul *îl face sau nu politic*.

Referințe bibliografice

1. ЗАВЕРТЯЕВА, В. *Политический театр заставляет нас думать*. Лекция Марины Давыдовой в рамках образовательного проекта «ТЕАТР+»: краткие тезисы по итогам лекции. Online. 15-04-2017. Disponibil: https://www.ramtograf.ru/sob-lekcia_davidova-04-17.html [accesat 2025-04-10].
2. DE MARINIS, M. Dal teatro politico alla politica teatrale. In: *Passione e ideologia. Il teatro (e) politico*. A cura di STEFANO CASI, ELENA DI GIOIA by Teatri di Vita Bologna. Roma: Editoria & Spettacolo. 2012, pp. 15–32. ISBN 978-88-907466-4-2.
3. SHEVTSOVA, M. Il teatro politico in Europa. *Mimesis Journal*. Online. 2018, 30 juin. Disponibil: <https://journals.openedition.org/mimesis/1255>. DOI: <https://doi.org/10.4000/mimesis.1255> [accesat 2025-04-22].
4. MULLER, H. Review: Anatomy Titus Fall of Rome. *Theatre Notes*. Online. 2008, 29 novembre. Disponibil: <http://theatrenotes.blogspot.it/2008/11/review-anatomy-titus-fall-of-rome.html> [accesat 2025-04-13].

TRIHOTOMIA LUI C.S. PEIRCE: SEMNUL ICONIC, SEMNUL INDICIAL ȘI SEMNUL SIMBOLIC ÎN CONTEXTUL TEATRAL

THE TRICHOTOMY OF C.S. PEIRCE (ICONIC, INDEXICAL, SYMBOLIC SIGNS) IN THE THEATRICAL CONTEXT

VICTORIA ALESENKOVA¹

doctor habilitat în studiul artelor, cercetător științific superior,
Conservatorul de Stat L. V. Sobinov din Saratov, Federația Rusă

<https://orcid.org/0000-0002-3768-7024>

CZU 792:164.02

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2025.1.14>

Articolul analizează structura semnelor limbajului nonverbal al acțiunilor scenice. Se acordă o atenție deosebită trihotomie celebre a lui Charles Peirce și adaptării acesteia la realitățile teatrale. Semnul iconic, semnul indicial și semnul simbolic sunt comparate cu simbolurile lui E. Fromm și analizate în interpretarea lui R. Jakobson, C. Morris și P. Pavis, ilustrate cu exemple din spectacole. Concluzia este că mecanismul fundamental al organizării sensurilor în teatru este condiționat de semnele iconice și indiciale, folosite într-o măsură mai mare, și cele simbolice, folosite mai puțin. În contextul teatrului, metaforele și metonimiile se formează ca un metalimbaj pe baza structurii semnelor.

Cuvinte-cheie: semiotica teatrului, semne teatrale, trihotomia lui C. Peirce, semn iconic, semn indicial, semn simbolic

¹ E-mail: alesenvic@gmail.com

The article analyses the sign structure of the non-verbal language of stage action. Attention is focused on the famous trichotomy of Charles Peirce and its adaptation to the realities of theatre. The sign-icon, sign-index and sign-symbol are compared with E. Fromm's symbols and considered in the interpretation of R. Jakobson, Ch. Morris and P. Pavis, illustrated with examples from performances. The conclusion is that the trichotomy of signs is the fundamental mechanism of the organization of meanings in theatre. Iconic and indexical signs are used to a greater extent, while symbolic signs are used to a lesser extent. In the context of theatre, metaphors and metonymies are formed as a meta-language based on the sign structure.

Key words: semiotics of the theatre, theatrical signs, Ch. Peirce's trichotomy, sign-icon, sign-index, sign-symbol

Introducere

Practica teatrală demonstrează că transpunerea oricărui concept mental prin mijloacele nonverbele (vizuale) ale artei scenice este imposibilă fără o structură semiotică, ceea ce o supune legilor semioticii. Reprezentantul cercului lingvistic din Praga, P. Bogatîriov, a fost primul care a observat că „obiectele de pe scenă, atunci când îndeplinesc funcții de semne teatrale, dobândesc trăsături și calități speciale, absente în viața reală” [1 p. 10]. Confirmând natura semiotică a limbajului teatral, teatrologul francez P. Pavis a propus abordarea scenei ca pe un spațiu retoric, definind particularitățile metaforelor, metonimiilor și alegoriilor teatrale, extinzând astfel limitele unei semiotici axate exclusiv pe semne [2]. În acest context, apariția unei crize în abordarea semiotică a artei spectacolului în ultimele decenii ale secolului XX pare neașteptată.

Fondatorul teoriei postdramatice, Hans-Thies Lehmann [3], corelează această criză cu deierarhizarea semnelor (ambiguitatea lor sau chiar golirea de sens) și cu tendința generală a teatrului de a se orienta spre forme performante de comunicare. Într-un context dominat de expresii nonverbale ale sensului, semiotica – ca știință a sistemelor de semne – își pierde punctele de sprijin, iar metodele bazate pe logica acțiunii dramatice devin ineficiente. În consecință, în teatru noțiunea de semn intră în competiție cu metafora sau simbolul, generând confuzii terminologice. În acest sens, o revenire la originile semioticii/semiologiei devine necesară pentru a identifica trăsăturile universale ale semnului aplicabile în arta teatrală.

Structura semnului

Teoria semnului își are rădăcinile în lucrările semiologului elvețian Ferdinand de Saussure și ale filozofului american Charles Peirce. Deoarece viziunile lor s-au dezvoltat independent, a apărut o separare convențională între două direcții: europeană și americană. La început, Saussure considera simbolul ca fiind cea mai mică unitate semnificativă, dar, din cauza legăturilor naturale dintre semnificant și semnificat (de exemplu, între balanță și ideea de justiție), a renunțat la acest termen în favoarea semnului – o unitate mai arbitrară. Terminologia saussuriană – semnificant + semnificat (signifier + signified) – este frecvent întâlnită în analiza textelor artistice în tradiția europeană.

Această dihotomie este adesea echivalată în diverse teorii: „expresie și intenție” (E. Husserl), „expresie și conținut” (L. Hjelmslev), „planul expresiei și planul conținutului” (J. Lotman). În teoria lui Peirce semnul este constituit din representamen + obiect/interpretant („semnul este un representamen care generează în minte un interpretant” [4 p. 76]). Această concepție este extinsă de Charles Morris, care adaugă o triadă nouă: vehiculul semnului + desemnat/interpretant + interpret, accentuând funcția pragmatică a semnului.

Iconicul, indicialul, simbolicul

Cea mai cunoscută clasificare a semnelor în teoria lui Peirce este împărțirea acestora în: iconice, indiciale și simbolice. Definițiile variate ale autorului pot fi sintetizate astfel: 1) *Iconicul* se bazează pe o asemănare calitativă între representamen și interpretant – imaginea mentală se formează prin similitudine. Se aplică imaginilor, schițelor, fotografiilor, formulelor; 2) *Indicialul* presupune o relație cauzală și de proximitate – semnul este legat inseparabil de obiect și se referă la simptome, indicii și semnale (fum → foc, urme → oameni, barometru → presiune, mișcarea giruetei → vânt, bătaie → prezența celui care bate, gaură de glonț → împușcătură); 3) *Simbolicul* se bazează pe o convenție socială – semnul este

înțeles printr-o regulă comun acceptată și se referă la cuvinte, gesturi și obiecte care evocă în imaginație un concept sau o închipuire legate de reprezentant într-un anumit timp, într-un anumit mediu social (foc de semnal; parolă; cuvânt sau imagine/emblemă asociată cu un anumit concept sau imagine).

C. Peirce nu consideră obligatorie o acțiune concretă pentru ca semnul să capete sens, ceea ce face dificilă aplicarea acestei clasificări în teatrul de acțiune. În scenă există atât semne statice (decor, costume, lumini) cât și semne dinamice (gesturi, mimică, mișcare, intonație), care implică în mod necesar acțiunea fizică a actorului, așa cum subliniază T. Kovzan [5].

Dacă asociem triada lui C. Peirce cu clasificarea simbolurilor propusă de E. Fromm în *Limba uitată* [6 p. 185-190], observăm o paralelă: simbolurile convenționale (cuvinte, tonul vocii) corespund simbolurilor lui C. Peirce; simbolurile accidentale (bazate pe experiență individuală) corespund simbolurilor iconice; simbolurile universale (înțelese de majoritatea) corespund simbolurilor indiciale. Astfel, fiecare semn în modelul lui Peirce poate juca în teatru rolul unui simbol în planul întrupării unei imagini mentale.

Adaptarea trihotomiei lui C. Peirce la teatru

În interpretarea celebrului lingvist Roman Jakobson [7], semnele iconice ale lui Peirce funcționează prin „asemănare factuală”, ceea ce le plasează în sfera relațiilor paradigmatică (axa metaforei); ele se raportează la experiența trecută și „reprezintă proprietăți ale lucrurilor considerate ca fiind pur imaginare” [7 p. 169]. Semnele indiciale se bazează pe „vecinătate factuală”, ceea ce le asociază cu relațiile sintagmatice (axa metonimiei); ele se referă la experiența prezentă și sunt confirmate de un fapt real. Simbolurile se formează „pe baza unei vecinătăți convenționale, condiționate” [7 p. 147], ceea ce le apropie mai mult de calificativul indicial decât de calificativul iconic; ele nu sunt un obiect în sine, ci „o regulă generală”, și se raportează potențial la viitor. Jakobson consideră teatrul (ca și filmul sau pictura) un sistem de semne iconice.

Important de menționat este că C.S. Peirce, analizând semnele, le concepea ca existente în două lumi: „lumea faptelor și lumea fanteziei” [4 p. 24], dintre care fantezia se corelează cu lumea interioară, iar faptele sunt manifestarea lumii exterioare. „Gândul, – susține savantul american, – este principalul, dacă nu singurul mod de reprezentare” [4 p. 76]. Pornind de aici, el leagă simbolul „singular” de un obiect real existent, iar simbolul „abstract” de un obiect imaginar, corespunzând distincției denotat/designat din teoria lui Morris.

În lucrarea *Fundamentele Teoriei Semnelor*, Morris creează „reguli semantice”, în contextul cărora interpretează semnele indiciale ca indicând denotatul corespunzător (în acest caz, exemplele corespund celor ale lui Peirce); semnele iconice – ca având proprietăți ale denotatelor sau designatelor lor: „o fotografie, o hartă a constelațiilor, un model, o diagramă chimică sunt iconice, în timp ce cuvântul „fotografie”, denumirile constelațiilor și ale elementelor chimice sunt simboluri” [8 p. 24]). Astfel, semnul iconic la Morris este gândit ca o componentă a simbolului. În același timp, P. Pavi în „Dicționarul teatrului” explică faptul că, deoarece semnul iconic este un portret al modelului său, în teatru „modelul poate fi vizual (actorul „se aseamănă” cu personajul său), auditiv (un glas răgușit exprimă emoție), plastic (un comportament imită altul)” [2 p. 105], demontând astfel ideea de semn static și deschizând calea pentru înțelegerea concepției lui Peirce în contextul acțiunii scenice. Să analizăm câteva exemple.

În spectacolul „Trei surori” (2016) de L. Bagolei (Teatrul Academic de Stat de Dramă „I.A. Slonov”, Saratov, Rusia), aburul dens care iese pe scenă nu poartă în sine nicio legătură cu obiectul reprezentării, însă un semn indicial, a cărui interpretare (sens) devine locomotiva cu aburi, apare prin legătura asociativă a reprezentantului cu alte elemente: valizele din mâinile unor pasageri convenționali, persoanele care fac cu mâna celor care pleacă, trecerea pe scenă a unor cărucioare convenționale. Partea vizuală a semnului, prin interacțiunea sa, creează premisa pentru apariția imaginii mentale a trenului (și nu a ceții, incendiului sau saunei), iar prezența locomotivei cu aburi imaginare concretizează timpul acțiunii într-un mod perceptibil.

În același spectacol, după scena în care Prozorov își mărturisește dragostea față de Natalia, după o scurtă schimbare de mizanscenă, în mâinile Nataliei apare un bebeluș înfășat, ceea ce reprezintă tot un exemplu de semn indicial, deoarece apariția bebelușului sugerează o legătură cauzală cu relația amoroasă dintre cei doi. Se poate spune că semnul indicial respectă legea cauzalității.

„Obiectul în teatru nu joacă niciodată un rol independent, el este doar un atribut al jocului actorului, – remarcă Iu. Lotman, – în cinematografie detaliul joacă, în teatru el este interpretat” [9 p. 418]. Astfel, în „Hamlet” (1997) de E. Nekrosius (Teatrul Meno Fortas, Vilnius, Lituania), Guildenstern aduce la buze un baston de cupru, asemănător cu suportul metalic al unei umbrele, și își strânge degetele în jurul unor găuri imaginare. Bastonul metalic funcționează ca obiect, iar în mintea spectatorilor apare un flaut. Semnul iconic devine actorul care imită comportamentul corbului în spectacolul lui A. Zholdak, „Hamlet. Vise” (Teatrul Dramatic „T. Șevcenko” din Harkov, Ucraina, 2002), precum și văzătorul Tiresias, care imită plastica corbului în montarea lui M. Langhoff după piesa lui H. Müller, „Sofocle. Oedip, tiran” (Teatrul pentru Tineret „Iu. P. Kiseliiov” din Saratov, Rusia, 2011). Când la semnificant este acceptat un obiect vizibil sau audibil pentru spectator (obiect, sunet sau personaj), acest obiect, prin acțiunile pe care le face sau în conexiune cu ele, se transformă în imaginația spectatorului într-un semn. În teatru acesta se realizează ca o legătură asociativă a obiectului cu reprezentarea unui alt obiect cunoscut spectatorului, adică spectatorul conferă realității scenice trăsături și calități ale realității imaginare. Imaginea vizuală, statică sau dinamică permite, datorită asemănării, crearea imaginii mentale a interpretantului, astfel încât o umbrelă banală, jucată de actor ca baston, pușcă, sulică sau spadă, nu este nimic altceva decât un semn iconic, a cărui structură este greșit percepută ca o metaforă vizuală. De aceea, cele mai diferite obiecte de pe scenă pot deveni semne iconice. Astfel, în spectacolul lui P. Vutcărașu, „Hamlet” (Teatrul Național „Eugène Ionesco” în colaborare cu trupa de teatru KAZE din Tokyo, 2004), o umbrelă, care se deschide și se închide alternativ în mâna actorului, este un semn iconic al aripilor, în timp ce o umbrelă, deschisă, în sensul ei direct în teatru, este un indiciu al ploii.

Cât privește semnul simbolic, acesta este rezultatul unei legături convenționale (tradiționale sau condiționate) între reprezentamen și obiect-interpretant, conform legii regulilor generale. Se presupune că un anumit tip de înțelegere cu interpretatorul (adică cu publicul spectator) există a priori. În acest caz, semnificația depinde de o legătură rudimentară cu tradițiile culturale și religioase ale societății (coroana – ca simbol al puterii, balanța – ca simbol al justiției etc.). Prin urmare, această categorie include, în principal, simbolurile religiei, puterii și statalității, precum și emblemele, formele geometrice și culorile în care legătura activă cu imaginea este înrădăcinată. Simbolul are, în acest caz, o structură semiotică și este poziționat ca semn. Astfel, sceptrul și globul din mâinile Elisabetei încoronate (spectacolul „Elisabeta I” de P. Foster, în montarea lui P. Vutcărașu, Teatrul Național „Eugène Ionesco”, 2004) devin doar atribute ale puterii și nu poartă o încărcătură semnificativă suplimentară. În scena conversației dintre contele Gloucester și Edmond (spectacolul „Regele Lear” de W. Shakespeare, în montarea lui Iu. Butusov, Teatrul de Stat „Satirikon” A. Raikin, Moscova, Rusia, 2007) umbra contelui apare pe un fragment de material alb în formă de cruce, adică simbolul tradițional al credinței creștine. Edmond, în genunchi, în acest context, evocă asociații cu trădarea lui Iuda.

Concluzii

Pe baza analizei și a exemplurilor examinate se poate concluziona că mecanismul organizării sensului în teatru a rămas neschimbat. Obiectele, utilizate intuitiv sau conștient de regizor ori scenograf ca reprezentamen, sunt adesea alese pe baza principiului asemănării (legătura metaforică/paradigmatică) sau al contiguității (legătura metonimică/sintagmatică). În primul caz se formează un semn iconic, iar în al doilea – un semn indicial. Aceste două tipuri de relații semantice participă preponderent la construirea semnificației în context teatral. Semnul iconic stă la baza constituirii metaforei scenice, în timp ce semnul indicial fundamentează metonimia. Semnul simbolic funcționează mai ales în interacțiune cu alte semne, având un rol auxiliar în cadrul sistemului semiotic. Este esențial să nu fie

confundat cu imaginea simbolică, care apare la nivel metalingvistic – rezultatul interacțiunii dintre metaforele scenice și metonimii. În teatru metaforele, metonimiile și imaginile simbolice se manifestă în imaginația spectatorului ca produs al combinațiilor semiotice și nu pot exista în absența semnului.

O prezentare generală a proprietăților trihotomiei semnelor, care constituie principalul instrument al analizei semiotice a spectacolului, este oferită în tabelul rezumativ de mai jos (**Tabelul 1**).

Tabelul 1. Proprietățile trihotomiei semnelor *iconic, indicial și simbolic*

Triada lui Peirce	Conform lui C. Peirce	Conform lui R. Jakobson	În practica teatrală
Semn iconic	Reprezintă o legătură calitativă între reprezentamen și interpretant, bazată pe asemănare; obiectul reprezentat poate fi real sau imaginar.	Se realizează prin „asemănare factuală”, legat de conexiunea paradigmatică (axa metaforei), referindu-se la experiența trecută și reprezentând proprietăți ale obiectelor considerate pur imaginare.	Obiectul este folosit pentru a dobândi un sens diferit, adesea interpretat greșit ca metaforă vizuală. Exemple: umbrelă – pușcă, umbrelă – aripi, scânduri – saună, scânduri – copaci, om – păpușă, tron – eșafod, regină – marionetă, intonație vocală – mecanism, personaj – corb, solar – sicriu, masă – stat.
Semn indicial	Reprezintă o legătură cauzală și de proximitate, în care reprezentamenul este parte inseparabilă a interpretantului; se referă la simptome, indicatoare, semnale.	Creat pe baza „proximității factuale”, legat de conexiunea sintagmatică (axa metonimiei), referindu-se la experiența prezentă și confirmat de un fapt real.	Semnificația se bazează pe relația cauză-efect. Exemple: umbrelă deschisă – ploaie, copil în brațe – relație de iubire consumată, fluier și abur – sosirea trenului, țipetele corbilor – cimitir, coarne pe capul sofului – trădare.
Semn simbolic	Reprezintă o legătură convențională între reprezentamen și interpretant; cuvinte, gesturi, obiecte ce evocă un concept/înțeles fixat social și temporal.	Format pe baza „proximității convenționale”, este o „regulă generală”, nu un obiect, legat potențial de viitor.	În teatru simbolul este un semn convențional, element auxiliar în sistemul semantic. Exemple: tron și coroană – putere, balanță – justiție, răstignire – creștinism, torță – mulțime, cerc – cer, pătrat – pământ, contrast alb/negru – ambivalența principiilor.

Referințe bibliografice

1. БОГАТЫРЁВ, П. Знаки в театральном искусстве. В: *Труды по знаковым системам*. VII. Тарту: Тартуский государственный университет, 1975, вып. 365.
2. ПАВИ, П. *Словарь театра*. Москва: Прогресс, 1991. ISBN 5-01-002106-4.
3. ЛЕМАН, Х.-Т. *Постдраматический театр*. Москва: ABCdesign, 2013. ISBN 978-5-4330-0024-7
4. ПИРС, Ч. *Начала прагматизма*. Санкт-Петербург: Лаборатория метафизических исследований философского факультета СПбГУ; Алетейя, 2000.
5. KOWZAN, T. *The Sign in the Theater: An Introduction to the Semiology of the Spectacle*. Diogenes.1968, vol. 16 (61), pp. 52–80.
6. ФРОММ, Э. *Душа человека*. Москва: Республика, 1992. ISBN 5-250-01511-5
7. ЯКОБСОН, Р. *Язык и бессознательное*. Москва: Гнозис, 1996. ISBN 5-7333-0492-8.
8. MORRIS, Ch.W. Foundations of the Theory of Signs. In: *International Encyclopedia of United Science*. Chicago. Illinois: University of Chicago Press, 1944, vol. 1, no. 2.
9. ЛОТМАН, Ю. *Статьи по семиотике искусства*. Санкт-Петербург: Академический проект, 2002. ISBN 5-7331-0184-9.

CALITĂȚILE ȘI COMPETENȚELE PROFESIONAL-INDIVIDUALE ALE ANTRENORULUI DE DANS SPORTIV

PROFESSIONAL-INDIVIDUAL QUALITIES AND COMPETENCES OF THE SPORTS DANCE COACH

ELEONORA VARNACOVA¹

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

<https://orcid.org/0000-0003-2730-99>

CZU 793.322.071.4

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2025.1.15>

Acest articol oferă o analiză a rolului antrenorului în pregătirea dansurilor sportive, precum și a competențelor profesional-individuale necesare în cadrul unei instruiți eficiente pe care le posedă acesta. De asemenea, se menționează importanța cunoștințelor tehnice, pedagogice, metodologice și psihologice ale antrenorului în concordanță cu abilitățile sale analitice. O atenție deosebită se acordă calităților de lider și abilităților de comunicare, care influențează motivația și dezvoltarea sportivilor. Concomitent, este examinată imaginea etico-morală a antrenorului, care se bucură de încredere și respect în colectiv. Abordarea complexă în pregătirea specialiștilor este considerată un aspect-cheie a activității moderne de antrenorat.

Cuvinte-cheie: dans sportiv, antrenor, competență profesională și pedagogică, imagine etico-morală

This article provides an analysis of the coach's role in sports dances training as well as of his professional/individual competences necessary for effective training. It also highlights the importance of the coach's technical, pedagogical, methodological, and psychological competencies, in accordance with his analytical skills. Special attention is given to leadership qualities and communication skills, which influence the athletes' motivation and development. At the same time, the coach's moral and ethical profile is examined, as it determines trust and respect within the team. A comprehensive approach to training specialists is considered a key aspect of modern coaching activity.

Keywords: sports dance, coach, professional and pedagogical competence, moral-ethical profile

Introducere

Actualmente, dansul sportiv reprezintă o combinație armonioasă dintre artă, sport și estetică, îmbinând în sine elemente de dans clasic, acrobație și expresivitate artistică. Această categorie de sport necesită o evoluție complexă a personalității dansatorului, care trebuie să posede anumite abilități fizice, emoționale, intelectuale și de comunicare ce vor contribui nu numai la dezvoltarea sa fizică, ci și la cea psihologică. Dansatorii învață să-și controleze emoțiile, să lucreze asupra expresivității artistice și imaginii scenice, să dobândească o disciplină riguroasă, un autocontrol, o capacitate de a face față stresului și competiției, având mereu o dorință aprigă de autoperfecționare. Anume la această etapă de formare a dansatorilor este nevoie de intervenția antrenorului, care joacă un rol-cheie nu numai în explicarea tehnicii de executare a mișcărilor, ci contribuie și la dezvoltarea caracterului, disciplinei, expresivității artistice, capacității de a lucra în echipă și de a gestiona solicitările emoționale și fizice. Astfel, antrenorul devine un învățător, un mentor, o sursă de inspirație și un model de urmat, ajutând sportivii să-și descopere propriul potențial, să-și dezvolte încrederea în sine și să atingă performanțe înalte în dansul sportiv. În condițiile actuale, activitatea antrenorului necesită nu doar cunoștințe profunde și experiență, ci și stăpânirea unui spectru larg de competențe, respectarea eticii profesionale, studii pedagogice și psihologice, abilități practice și calități etico-morale corespunzătoare.

¹ E-mail: varnacovaella@mail.ru

Competența profesională a antrenorului în dansurile sportive

Antrenorul de dans sportiv joacă un rol esențial în pregătirea sportivilor, instruindu-i în căpătarea abilităților tehnice. De aceea, pregătirea sa profesională are, în primul rând, o importanță deosebită. Aceasta include în sine nu doar cunoștințe aprofundate în domeniul coregrafiei, metodologiei predării și antrenamentului sportiv, ci și înțelegerea psihologiei sportivilor, a abilității de a-i motiva și de a le dezvolta propriul potențial. Nivelul înalt al competenței sale profesionale contribuie la formarea unui proces eficient de instruire și a unei tehnici corecte de execuție, la dezvoltarea calităților fizice și a expresivității artistice, precum și la educarea disciplinei, încrederii în sine și aspirației către performanțe înalte.

Antrenorul de dansuri sportive trebuie să posede o serie de calități profesionale care să asigure un proces eficient de pregătire și dezvoltare a sportivilor. Printre cele mai importante cerințe privind calitățile profesionale ale antrenorului se numără:

- **Măiestria tehnică**, care include un nivel înalt de cunoștințe și stăpânire a elementelor complexe, a stilurilor și tehnicilor. La această etapă este necesară cunoașterea metodologiilor moderne de predare și a abilităților de a adapta procesul de antrenament la nivelul de pregătire a dansatorului și la particularitățile individuale ale elevilor.
- **Competența pedagogică**, care se exprimă prin abilitatea de a elabora programe de instruire, recomandări metodice, de a structura eficient procesul de învățare și de a transmite cunoștințele sportivilor într-un mod accesibil. Această cerință presupune găsirea unei abordări individuale pentru fiecare sportiv, ținând cont de nivelul său de pregătire și de nevoile acestuia, precum și selectarea metodelor și formelor optime de antrenament în funcție de nivelul de pregătire al sportivilor.
- **Competența psihologică**, care presupune cunoașterea psihologiei sportivilor, abilitatea de a lucra cu starea lor emoțională, în special, în situații stresante, de a le susține încrederea, de a forma rezistența psihologică și motivația. Antrenorul trebuie să posede capacități analitice, care l-ar ajuta să evalueze performanțele sportivilor, să identifice punctele-forte și cele de o intensitate mai mică ale acestora pentru a ajusta corect procesul de antrenament și a obține rezultate maxime [1].

Calitățile individuale ale antrenorului în predarea dansului sportiv în colectiv

Antrenorul de dans sportiv trebuie să dețină nu doar cunoștințe profesionale și abilități tehnice profunde, dar și calități individuale înalte, care constituie garantul eficienței și succesului său în munca depusă. Aceste calități includ:

- **Responsabilitate și disciplină**, care formează o atitudine corectă față de procesul de antrenament la elevi, comportamentul antrenorului, atitudinea sa față de muncă, modul de comunicare și disciplina ca un model și un exemplu demn de urmat.
- **Abilități de comunicare și empatie**, care ajută la stabilirea unui contact eficient cu sportivii, cu părinții acestora, cu colegii și arbitrii, adaptând metodologia de învățare la nevoile individuale ale fiecărui elev și la înțelegerea stării sale emoționale.
- **Rezistență la stres și răbdare**, care permite menținerea calmului în situații dificile, reacționând constructiv la greșeli și ajutând elevii să depășească dificultățile.
- **Calități de lider și carismă**, care inspiră și motivează sportivii, creând o atmosferă de încredere și dorință de succes.
- **Stabilitatea emoțională și rezistența**, care ajută la menținerea autocontrolului în situații stresante, la evitarea conflictelor și perpetuarea unei atitudini pozitive, a abilității de a controla emoțiile, de a evita atitudinile subiective și de a păstra o mentalitate constructivă.
- **Răbdarea și tactul**, care permit explicarea clară și corectă a materialului, evitând presiunea și negativitatea.

- **Motivația și leadership-ul**, care contribuie la formarea la elevi a dorinței de autoperfecționare, disciplină și responsabilitate.
- **Obiectivitatea și corectitudinea**, care sunt manifestate prin evaluarea corectă a realizărilor, prin absența prejudecăților și susținerea unui concurs cinstit.
- **Respectul, toleranța și confidențialitatea**, care sunt necesare pentru crearea unei atmosfere de încredere, pentru respectarea limitelor personale ale elevilor și înțelegerea particularităților lor individuale, pentru toleranța față de diferențele de caracter și percepție, precum și pentru înțelegerea faptului că fiecare sportiv este unic, ceea ce permite asigurarea unei dezvoltări armonioase și a unei pregătiri eficiente a fiecărui sportiv în sportul de dans.

Calitățile de leadership și comunicare ale antrenorului au un impact direct asupra procesului de antrenament, asupra climatului moral al echipei și asupra dezvoltării sportivilor.

Crearea unei atmosfere pozitive, în care liderul, având abilități bune de comunicare, este capabil să creeze în echipă o atmosferă de încredere, respect și sprijin, contribuie la o învățare mai eficientă, la îmbunătățirea stării psihico-emoționale a sportivilor și la creșterea încrederii acestora în propriile abilități.

Abilitățile de comunicare ale antrenorului influențează în mod direct asupra calității antrenamentului. Claritatea în explicații, implicarea în proces și capacitatea de a corecta greșelile contribuie la îmbunătățirea semnificativă a tehnicii și a performanțelor sportivilor. Calitățile bune de lider ale antrenorului ajută la selectarea unei strategii corecte pentru obținerea succesului în competiții. Liderul creează condiții optime pentru implementarea rezultatelor individuale și de echipă, motivând sportivii să atingă obiective înalte. Un antrenor cu calități de lider și de comunicare dezvoltate devine nu doar un mentor, ci și un psiholog, care ajută sportivii să depășească stresul, să facă față eșecurilor și să găsească resursele interne pentru a obține victorii [2].

Imaginea etico-morală a antrenorului în sistemul dansului sportiv

Interacțiunea antrenorului cu sportivii, cu părinții acestora, cu arbitrii și cu alți colegi are un impact semnificativ asupra dezvoltării sportivilor, asupra stării lor psihologice și a succesului lor în carieră. Respectarea normelor etico-morale, bazate pe valori morale, influențează asupra atmosferei pozitive din interiorul clubului sportiv, asupra respectului elevilor față de profesorul lor, păstrând încrederea și înțelegerea reciprocă dintre antrenor și sportivi. Aceste criterii formează un mediu confortabil și motivant pentru învățare, contribuind la dezvoltarea armonioasă a personalității sportivilor, întărind spiritul de echipă și amplificând sentimentul lor de responsabilitate. Mai mult decât atât, un nivel înalt de etică a antrenorului formează la elevi nu doar calități profesionale, dar și valori de viață, cum ar fi onestitatea, corectitudinea, respectul față de competitori și dorința de autoperfecționare.

Imaginea etico-morală a antrenorului pentru dansul sportiv include mai multe puncte-cheie, printre care putem menționa etica profesională și cultura pedagogică, bazate pe respectarea principiilor de onestitate, corectitudine și respect, precum și pe atitudinea etică față de sportivi, indiferent de vârsta și nivelul lor de pregătire, excluzând presiunea psihologică și manipulările. În această ordine de idei, un rol important joacă calitățile personale ale antrenorului: nivelul înalt de autocontrol, stabilitatea emoțională, amabilitatea, receptivitatea, tactul și abilitatea de a motiva elevii chiar și în situații dificile. Suportul psihologic și funcția educativă a antrenorului sunt orientate către formarea valorilor morale ale sportivilor și a respectului față de competitori și parteneri, către dezvoltarea încrederii în sine și a perseverenței, către munca asiduă și crearea unei atmosfere emoționale sănătoase în timpul antrenamentelor. Onestitatea și obiectivitatea în evaluarea sportivilor se manifestă prin refuzul favoritismului, prin aspirația de a perfecționa performanțele fiecărui elev fără discriminare, precum și prin oferirea unui feedback obiectiv, fără umilire sau critici excesive.

Un aspect nu mai puțin important se axează pe respectarea principiilor unei competiții corecte, care se exprimă prin refuzul de a practica metode de pregătire sportivă necorespunzătoare și compor-

tamente sportive neadecvate, precum și prin susținerea unui spirit de competiție bazat pe respect și demnitate, promovând onestitatea, respectul față de cerințele și etica dansului sportiv.

Astfel, imaginea etico-morală a antrenorului de dans sportiv reprezintă un complex de calități profesionale și individuale, care se bazează pe standarde morale înalte. Etica comportamentului antrenorului influențează în mod direct asupra succesului și bunăstării psihologice a sportivilor, precum și asupra dezvoltării dansului sportiv în general [3].

Concluzii

Dansurile sportive nu sunt doar o disciplină tehnică, ci și o artă, unde calitățile de lider și de comunicare ale antrenorului stau la baza obținerii unei activități eficiente în dansurile sportive, având un impact semnificativ asupra succesului, asupra creării unei atmosfere favorabile în echipă, influențând pozitiv dezvoltarea sportivilor din punct de vedere personal și profesionist. Abilitatea de a inspira, a motiva, a stabili relații de încredere și a lucra în echipă creează condiții favorabile pentru creșterea profesională a dansatorilor.

Exigențele moderne pentru antrenorii de dans sportiv presupun nu doar un nivel înalt de cunoștințe și abilități profesionale în domeniul tehnicii de dans, dar și respectarea normelor etice, a principiilor pedagogice, precum și etalarea calităților de lider. Acest proces include în sine nu doar instruirea în tehnica dansului, dar și formarea calităților personale ale sportivilor, respectul față de parteneri, atitudinea responsabilă față de procesul de antrenament și competiții.

Doar o abordare complexă în dezvoltarea acestor competențe permite antrenorului să formeze sportivi de succes, să creeze o atmosferă sănătoasă și productivă în echipă și să obțină rezultate înalte la competiții.

Referințe bibliografice

1. ИЛЬИНА, Н.Л. *Психология тренера*. Санкт-Петербург: Издательство Санкт-Петербургского государственного университета, 2016. ISBN 978-5-288-05683-3.
2. ШУЛАЕВА, Ю. *Школа чемпионов: руководство для педагогов по балльным танцам, танцоров, их родителей и инструкторов ЛФК*. Москва: Издательские решения, 2020. ISBN 978-5-0053-0038-6.
3. РУБШТЕЙН, Н. *Что нужно знать, чтобы стать первым*. Севастополь: Экспресс-печать, 2007. ISBN 978-966-8389-44-3.

ARTE PLASTICE, DECORATIVE ȘI DESIGN

FINE, DECORATIVE ARTS AND DESIGN

CĂUTĂRI ALE PARADIGMEI NAȚIONALE ÎN CREAȚIA PICTORILOR MOLDOVENI DIN ANII 1980

SEARCH FOR THE NATIONAL PARADIGM IN THE WORK OF MOLDOVAN PAINTERS OF THE 1980S

VICTORIA ROCACIUC¹

doctor habilitat în arte, conferențiar cercetător,
Institutul Patrimoniului Cultural,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orsid.org/0000-0002-5682-256X>

CZU 75.04:316.356.4(478)

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2025.1.16>

Între anii 1980-1990 arta plastică din Republica Moldova a cunoscut un proces intens de afirmare a identității naționale, în contextul tensiunilor ideologice sovietice și al mișcărilor de renaștere culturală. Pictorii au explorat teme istorice, mitologice și folclorice, combinând simbolurile tradiționale cu expresii artistice moderne. Spațiul expozițional a devenit o platformă de rezistență culturală și dialog social. Numeroase lucrări reflectă echilibrul fragil dintre constrângerile regimului și nevoia de autenticitate. Artiștii au contribuit la configurarea unei imagini vizuale distincte a Moldovei, ancorată în patrimoniul local și sensibilă la transformările epocii.

Cuvinte-cheie: paradigmă, național, pictură, peisaj, portret, compoziție, simbol, cultură

Between the 1980s and the 1990s, visual art in the Republic of Moldova experienced an intense process of national identity affirmation, shaped by the Soviet ideological tensions and the emerging of cultural revival movements. Painters explored historical, mythological, and folkloric themes, combining the traditional symbols with modern artistic expressions. The exhibition space became a platform for cultural resistance and social dialogue. Numerous works reflect the fragile balance between the constraints of the regime and the need for authenticity. Artists contributed to shaping a distinct visual identity of Moldova, rooted in the local heritage and responsive to the transformations of the time.

Keywords: paradigm, national, painting, landscape, portrait, composition, symbol, culture

Introducere

*În perioada anilor 1980-1990 în Republica Moldova scena artistică a cunoscut o intensificare a căutărilor identitare, influențată de contextul istoric și politic al vremii. Acest deceniu a fost marcat de schimbări profunde [1], iar pictura a devenit un mijloc prin care artiștii moldoveni și-au exprimat preocupările legate de identitatea națională, tradițiile și cultura locală, dar și de realitatea socială și politică din acea perioadă. În acești ani Republica Moldova se afla sub regimul sovietic, dar începuseră să se contureze mișcări de renaștere națională, influențate de *perestroika* și de dorința de afirmare a identității moldovenești.*

¹ E-mail: victoriarocaciucamtap@gmail.com

Rolul procesului expozițional în stimularea dialogului social și cultural în perioada anilor 1980

Pentru arta plastică din Republica Moldova anii 1980 au reprezentat un deceniu al tensiunilor ideologice, dar și al unor profunde transformări estetice și conceptuale. Pictorii moldoveni au fost martorii unei epoci marcate de contradicții, în care tendințele de uniformizare culturală promovate de regimul sovietic coexistau cu impulsurile de reafirmare a identității naționale. În acest climat procesul expozițional a devenit un spațiu de exprimare artistică, dar și de rezistență națională, prin care s-a stimulat un dialog social și cultural tot mai pronunțat.

Una dintre direcțiile dominante ale creației plastice din această perioadă a fost căutarea unui limbaj artistic autentic, capabil să exprime specificul național și să recupereze valorile tradiționale, în contrast cu convențiile artei oficiale. Artiștii au început să exploreze teme legate de mitologie, istorie, folclor și spiritualitate, în încercarea de a configura o identitate vizuală proprie, ancorată în matricea culturală locală. În multe dintre lucrările realizate în acest deceniu se poate observa o sinteză între formele artei populare moldovenești și expresivitatea tehnicilor moderne, semn al unei maturizări artistice și al unei distanțări deliberate față de canonul realismului socialist.

Deși expozițiile oficiale continuau să promoveze teme istorice și ideologice, spre sfârșitul anilor 1980 spațiul expozițional începe să se deschidă tot mai mult către forme alternative de expresie. Artiștii experimentează cu simboluri identitare, cu mesaje politice indirecte și cu structuri compoziționale mai libere, ceea ce conferă noilor expoziții un caracter mai polemic și mai angajat social.

Un moment de cotitură în acest proces a fost reprezentat de organizarea, în lunile august-septembrie 1989, a primei expoziții jubiliare republicane de artă plastică, consacrată centenarului morții lui Mihai Eminescu. Găzduită de Centrul Republican de Cultură și Artă, această manifestare artistică s-a desfășurat într-un climat de relativă libertate, marcat de slăbirea controlului ideologic și de afirmarea unor noi valori culturale. În absența unei cenzuri stricte, expoziția a reunit lucrări de o mare diversitate stilistică și tematică – de la compoziții tributare realismului socialist până la creații cu o încărcătură simbolică și identitară evidentă. Exemple relevante sunt: *Eu îmi apăr sărăcia și nevoile, și neamul* de Eleonora Romanescu sau *Limbă și alfabet* de Petru Jireghea, lucrări ce exprimau, în mod subtil sau direct, preocuparea pentru destinul național și spiritualitatea poporului.

Reflectarea expoziției în presa culturală a vremii se regăsește, printre altele, în articolul *Manifestări netradiționale*, semnat de Gheorghe Mardare și publicat în *Literatura și arta* (nr. 33, 10 august 1989), care oferă o cronică elocventă a evenimentului.

În ansamblu, asemenea manifestări expoziționale au contribuit esențial la revitalizarea conștiinței naționale, la extinderea libertății de exprimare artistică și la configurarea unui dialog cultural dinamic, care a pregătit terenul pentru tranziția artistică și identitară de după 1990 [2 pp. 131-152].

Simboluri naționale și de identitate culturală în creația pictorilor moldoveni din anii 1980

O trăsătură distinctivă a acestei perioade a fost utilizarea simbolismului național, a motivelor din folclorul și mitologia locală. În cadrul lucrărilor artiștii moldoveni au reinterpretat simbolurile naționale, aducându-le într-un context contemporan și transformându-le în expresii ale unei identități culturale în căutare.

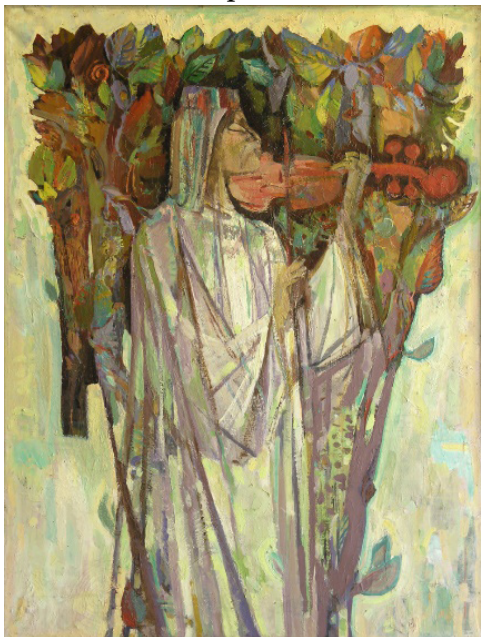
Printre cei mai reprezentativi pictori ai acestei perioade se numără:

- Mihai Grecu, care a îmbinat în lucrările sale tradițiile naționale cu formele și tehnicile moderne de pictură. Lucrările sale sunt marcate de o profundă căutare a rădăcinilor culturale moldovenești (*Ritualul de petrecere a recruților în satul Văleni*, 1985, pânză, temperă; *Maria din Dondușeni*, 1986, pânză, ulei; *La sărbătoarea primăverii*, 1981-1982, pânză, tehnică mixtă, **Figura 2**).
- Igor Vieru, ale cărui lucrări au reflectat dorința de afirmare a identității naționale și de recuperare a unor tradiții și simboluri naționale, fiind o adevărată pledoarie pentru identitatea culturală moldovenească (*Barbu Lăutaru*, 1983, pânză, ulei, **Figura 1**; *Meșterul Manole. Diptic* (partea I, II), 1981 pânză, ulei).

- Eleonora Romanescu (*Pământ moldovenesc*, 1984, pânză, ulei; *După Scrisoarea III de Eminescu*, 1988, pânză, ulei).
- Ada Zevin (*Casa în care a locuit A.S. Pușkin*, 1984, pânză, ulei).
- Elena Bontea (*Elegie*, 1985, pânză, ulei; *Dansul zestrei la Camenca*, 1986, pânză, ulei).
- Ana Baranovici (*Chișinău, anul 1944*, 1985, pânză, ulei).

Aceste lucrări au explorat teme și motive de natură simbolică și națională, fiind influențate de dorința de a revitaliza elementele tradiționale moldovenești prin intermediul artei.

Figura 1. Igor Vieru. *Barbu Lăutaru* (1983, pânză, ulei)



Sursa: Colecțiile și fototeca Muzeului Național de Artă al Moldovei

Figura 2. Mihai Grecu. *La sărbătoarea primăverii* (1981-1982, pânză, tehnică mixtă)



Sursa: Fotografie din arhiva personală a Victoriei Rocaciuc

Figura 3. Gheorghe Șoitu. *Dedicație. Serata fetelor din Colibaș* (1982, pânză, ulei)



Sursa: Colecțiile și fototeca Muzeului Național de Artă al Moldovei

Figura 4. Sergiu Cuciuc. *Imn muncii*, (1988 [?] pânză, ulei)



Sursa: Colecțiile și fototeca Muzeului Național de Artă al Moldovei

Chiar și în tabloul *În atelierul pictorului. Autoportret* (1981, pânză, ulei), pictorul Ion Jumati recurge la elemente plastice și compoziționale menite să accentueze proveniența sa etnică. Lucrarea *Dedicatie. Serata fetelor din Colibaș* (1982, pânză, ulei, **Figura 3**), semnată de Gheorghe Șoitu, înfățișează o scenă de gen, populată de numeroase personaje feminine, redată frontal și din profil, îmbrăcate în straie naționale de sărbătoare. În prim-plan tinerele sunt surprinse în plină mișcare, angajate într-un dans tradițional, expresie a vitalității și a apartenenței lor culturale. În planul secund, stema URSS și draperiile roșii creează un fundal decorativ încărcat de semnificații ideologice, amplificând tensiunea dintre identitatea națională și contextul politic al epocii. Lucrarea *Imn muncii* (1988, pânză, ulei), semnată de Sergiu Cuciuc (**Figura 4**), pune în prim-plan forța tematicii sociale, evocând valorile idealizate ale muncii într-un registru realist, cu accente propagandistice caracteristice epocii. Totuși, în această compoziție observăm și prezența personajelor în costume tradiționale, surprinse în momente de dans, ceea ce introduce o dimensiune culturală și ritualică în discursul vizual.

În lucrarea *Lupoaica* (1989, pânză, ulei, **Figura 6**), Ion Serbinov propune o compoziție tensionată și simbolică, plasată pe un fundal muntos. În centrul scenei se află o lupoaică în poziție de apărare, în fața căreia este reprezentat un copil nud, așezat. În planul posterior, silueta altui copil completează această construcție plastică încărcată de sugestii mitologice și protective. Gama cromatică saturată accentuează dramatismul și expresivitatea scenei.

Creativitatea tinerelor generații de artiști, precum Dimitrie Peicev, Mihai Jomir, Sergiu Cuciuc, Gheorghe Oprea, Mihai Statnii [3, 4], Petru Jireghea, Sergiu Galben, Timotei Bătrânu (**Figura 5**), Tudor Zbârnea, Iurie Platon [5], Anatol Mocanu, Ludmila Țonceva, Inessa Țăpin, Lidia Mudrac [6], Eudochia Robu [7] și alții, a reflectat diversitatea stilistică și a modalităților de abordare a căutărilor artistice legate de paradigma națională. Fiecare dintre acești artiști a contribuit prin lucrările sale la o reînnoire a limbajului vizual, explorând în moduri variate teme și simboluri naționale, reinterpretând tradițiile și mitologiile locale într-un context contemporan. Reprezentative în acest sens, în contextul perioadei analizate, sunt și tablourile semnate de Eudochia Robu – *Nuntă. Studiu pentru lucrarea de licență* (1985, pânză, ulei) și *Tradiții* (1982, pânză, ulei, **Figura 7**). Dacă în prima lucrare se resimt trăsăturile specifice școlii academice ruse (artista fiind absolventă a Institutului Academic de Stat de Pictură, Sculptură și Arhitectură *Ilia Repin* din Sankt-Petersburg), cea de-a doua compoziție dezvăluie cu mult mai multă pregnanță talentul pictural și calitățile profesionale ale artistei [7 pp. 80-81].

Figura 5. Timotei Bătrânu. *Doina nouă* (1987, pânză, ulei)



Sursa: Colecțiile și fototeca Muzeului Național de Artă al Moldovei

Figura 6. Ion Serbinov. *Lupoaica* (1989, pânză, ulei)



Sursa: Fotografie din arhiva personală a Victoriei Rocaciuc

Așadar, se remarcă o multitudine de compoziții tematice, peisaje, portrete și naturi statice, care reflectă procesul de afirmare a specificului etnic în creația artiștilor plastici moldoveni. Numeroase lucrări plastice din această perioadă reflectă un echilibru fragil – adesea tensionat – între dimensiunea identitară și imperativele ideologice ale epocii. Aceste compromisuri vizuale relevă atât adaptarea artiștilor la rigorile discursului oficial cât și încercările lor de-a păstra o expresie culturală autentică.

Figura 7. Eudochia Robu. *Tradiții* (1982, pânză, ulei)



Sursa: STAVILĂ, T. Îngerii în pictura Eudochiei Robu. Chișinău: Arc, 2023, p. 81

Concluzii

Astfel, printr-o paletă largă de tehnici și stiluri, pictorii moldoveni au reușit să îmbine moștenirea culturală cu tendințele moderne, aducând în prim-plan o identitate artistică distinctă și actualizată a Republicii Moldova. În a doua jumătate a anilor 1980, pe măsură ce regimul sovietic a început să dea semne de slăbire, artiștii moldoveni au devenit tot mai curajoși în abordarea unor teme mai sensibile, legate de istoria și cultura națională. Așa-numita „renaștere națională” a avut un impact puternic asupra picturii din acea perioadă, iar artiștii moldoveni au început să redescopere și să pună în valoare patrimoniul cultural local. Mișcarea națională din acești ani a adus cu sine și un sentiment de urgență în ceea ce privește conservarea identității naționale și, în acest context, pictura a devenit un mijloc de reacție împotriva uniformizării culturale.

Mulți pictori moldoveni au ales să abordeze teme istorice, folclorice și etnografice pentru a sublinia unicitatea națiunii lor. Căutările paradigmei naționale în creația pictorilor moldoveni din anii 1980-1990 reflectă o perioadă de efervescență culturală și artistică, marcată de dorința de afirmare a identității naționale și de reconectare la rădăcinile istorice și culturale ale Moldovei. Artiștii din această perioadă au reușit să aducă în prim-plan teme și simboluri naționale, reinterpretându-le prin filtrele contemporane ale artei moderne. Căutările lor au contribuit astfel la consolidarea unei imagini artistice distincte a Republicii Moldova în contextul schimbărilor politice și sociale ale vremii.

Referințe bibliografice

1. TOMA, L. *Procesul artistic în Republica Moldova (1940–2000): Pictură. Sculptură. Grafică*. Chișinău: Muzeul Național de Artă al Moldovei, 2018. ISBN 978-9975-129-50-3.
2. ROCACIUC, V. *Artele plastice din Republica Moldova în contextual sociocultural al anilor 1940–2020*. Chișinău: Atelier, 2011. ISBN 978-9975-80-458-5.
3. MUNTENU, A. *Estetica peisajului în artele plastice din Moldova*. Chișinău: Lexon-Prim, 2021. ISBN 978-9975-909-81-5.
4. STAVILĂ, T. Mihail Statnii: prin tradiții spre arta universală. *Akados*. 2022, nr. 4 (67), pp. 157–161. ISSN 2587-3687.
5. PLATON, L. *Imaginea figurativă în pictura națională (1945–1991)*. Chișinău: [s. n.], 2023. ISBN 978-9975-47-245-6.
6. *Ipostaze. Orașul Chișinău în creația artiștilor plastici*. Chișinău: Arc, 2023. ISBN 978-9975-0-0783-2.
7. STAVILĂ, T. *Îngerii în pictura Eudochiei Robu*. Chișinău: Arc, 2023. ISBN 978-9975-0-0755-9.

CREATIVITATEA TINERILOR ARTIȘTI IEȘENI ȘI SEMNIFICAȚIA EXPRIMĂRII LOR PLASTICE

THE CREATIVITY OF YOUNG ARTISTS FROM IAȘI AND THE MEANING OF THEIR ARTISTIC EXPRESSIONS

MIRELA ȘTEFĂNESCU¹

doctor, cadru didactic asociat, cercetător științific,
Institutul de Cercetare Multidisciplinară în Artă,
Universitatea Națională de Arte George Enescu, Iași, România

<https://orcid.org/0009-0006-8318-829X>

CZU 75.071.1(498)

730.071.1(498)

7.071.1-053.81:159.923

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2025.1.17>

În acest articol voi aborda o serie de aspecte legate de creativitate – ce este și cum poate fi stimulată creativitatea, dar și rolul pe care îl are la nivel individual și societal, evidențiind printr-o serie de expoziții semnate de tineri artiști ieșeni universul lor creativ, transpus în narațiuni picturale sau viziuni sculpturale, căutând, în acest sens, să decriptăm din simbolistica și algoritmii construcțiilor compoziționale semnificațiile exprimărilor vizuale.

Voi face referire, din această perspectivă, la patru expoziții personale realizate de Tania Solomon (pictură), Alexandru Solinschi (sculptură), Andrei Țiba (pictură), Mihaela Bucur (pictură), expoziții ce explorează teme și concepte actuale într-o dinamică compozițională racordată la tendințele stilistice contemporane.

Cuvinte-cheie: creativitate, semnificație, exprimări plastice, imaginație, galerie de artă

In this paper I will address a number of issues related to creativity: what creativity is and how it can be stimulated, as well as the role it plays at the individual and societal level, highlighting, through a series of exhibitions signed by young artists from Iasi, their creative universe, transposed into pictorial narratives or sculptural visions, seeking to decipher the meanings of visual expressions from the symbolism and algorithms of significant compositional constructions.

From this perspective, I will refer to four solo exhibitions realized by Tania Solomon (painting), Alexandru Solinschi (sculpture), Andrei Țiba (painting), Mihaela Bucur (painting), graduates of the “George Enescu” National University of Arts in Iași, exhibitions which explore current themes and concepts, in a compositional dynamics connected to contemporary stylistic trends.

Keywords: creativity, meaning, visual expressions, imagination, art gallery

Introducere

Creativitatea este o capacitate umană fascinantă, văzută ca un proces complex și multidimensional prin care pot fi generate idei noi, pot fi găsite soluții inovatoare la diverse probleme ale societății, dar este și un mod de a privi lumea dintr-o perspectivă diferită. De fapt, cheia creativității constă în activarea rețelei de interdependențe dintre gândirea inovatoare, flexibilitatea mentală, imaginația, gândirea divergentă, comunicarea.

„Creativitatea este combustibilul pentru progresul speciei noastre rebele” [1 p. 243] afirmă autorii Davis Eagleman și Anthony Brandt, în cartea *Specia Rebelă. Despre creativitatea oamenilor și despre modul în care ea schimbă lumea*. Și, pe bună dreptate, deoarece creativitatea nu este specifică domeniului artistic, ci navighează în absolut toate domeniile de la știință, tehnologie la afaceri sau în viața de zi cu zi. Evident, arta oferă un spațiu imens pentru dezvoltarea creativității, artiștii având multiple

¹ Email: mirela_stefanescu@yahoo.com

posibilități de experimentare, de explorare a noilor tehnici, materiale și stiluri, precum și de exprimare a capacității imaginative. Prin urmare, creativitatea în artă nu ține doar de talent, ci stimulează capacitatea de a gândi dincolo de limitele convenționale, inspiră la interpretare, emoționează, proiectând diverse modalități de exprimare a spiritului uman.

Elizabeth Gilbert lansează în cartea sa *Lecții de Magie – cum să-ți cultivi creativitatea* ideea conform căreia „Creativitatea este o forță care vrăjește” [2 p. 31], iar, în această notă, consider că este esențial să ne antrenăm creativitatea, deoarece este o abilitate valoroasă care poate deschide noi oportunități și perspective, ne ajută să evoluăm atât din punct de vedere personal cât și ca societate. Din studiile realizate în acest domeniu, observăm că arta, curiozitatea și dorința de a învăța lucruri noi, meditația, comunicarea, explorarea ideilor existente sunt modalități eficiente și esențiale prin care putem stimula și dezvolta creativitatea.

Tinerii artiști ieșeni vin cu o energie proaspătă pe scena artistică, creațiile lor producând vibrații la nivelul receptării mesajului, atât prin temele transpuse cât și prin stilistica compozițională. Noile generații de artiști sunt mai dispuși să experimenteze tehnici, materiale, stiluri, teme care-i preocupă în mod constant, ceea ce generează lucrări de artă originale și încântătoare. Semnificațiile simbolisticii și sensul metaforelor desprinse din explorările artistice ale tinerilor plasticieni conduc spre un dialog cultural valoros, în care toți cei implicați în educația artistică, cultură, administrație contribuie surprinzător la evoluția fascinantă a artelor vizuale ieșene.

Expozițiile de arte vizuale constituie un mijloc esențial pentru prezentarea creațiilor artiștilor, reprezentând o platformă prin care aceștia pot să-și facă cunoscute viziunile artistice, oferindu-le ocazia de a interacționa cu colegii de breaslă, cu publicul iubitor de artă, primind feedback de la specialiști în critica de artă.

Artiștii pe care îi voi prezenta în acest articol – Tania Solomon (pictură), Alexandru Solinschi (sculptură) și Mihaela Bucur (pictură) – sunt absolvenți ai Facultății de Arte Vizuale și Design din cadrul Universității Naționale de Arte „George Enescu” din Iași, iar Andrei Țiba (pictură) este absolvent al Facultății de Arhitectură din cadrul Universității Tehnice „Gheorghe Asachi” din Iași, artiști care exprimă prin semnificațiile creațiilor lor profunzimea și creativitatea ființei umane.

Am ales, așadar, să expun patru expoziții, pe care le-am și vernisat, ale artiștilor menționați, deoarece lucrările lor reflectă sinceritate, emoție și gânduri transpuse prin forme și culori, ce au un imens potențial de inspirație și sensibilizare profundă a publicului.

Tinerii artiști sunt încă în procesul de a-și descoperi și consolida propriul traseu artistic, iar în această căutare ei tind să exploreze idei și forme într-un mod cât mai sincer și neîngrădit, contribuind, de altfel, la îmbogățirea scenei artistice locale și naționale. De asemenea, ei abordează teme actuale, exprimând plastic preocupările și experiențele generației lor, generând un dialog cultural dinamic în societate.

Interactivitate și emoție în expoziția *Simte diferit* a Taniei Solomon

Tania Solomon și-a construit proiectul expozițional *Simte diferit* în jurul a două dimensiuni relaționale, pe de o parte, o dimensiune interogativă, în care sunt transpuse plastic diverse emoții și sentimente pe care le-a trăit și le-a gestionat în propria manieră, iar pe cea de-a doua o plasează în jurul unui experiment compus din lucrări interactive, precum: „Cum te simți?”, „Sentimente și alte chestii”, „Desenează ce simți”, văzute ca stimuli energetici, în dorința de a descifra stările emoționale ale publicului care se implică emotiv în acest cadru comun al experiențelor artistice. De altfel, în această interacțiune ce se conturează, Tania Solomon caută să descopere și să observe dacă publicul este deschis în a-și exprima propriile sentimente, integrându-l activ în acest mecanism stimulat al comunicării și creativității.

Proiectată pe algoritmul sincerității și al interogației individuale, expoziția ne sugerează o călătorie printre emoții și sentimente (fericire, frică, curiozitate, anxietate), evidențiind faptul că picturile

(**Figura 1** și **Figura 2**), benzile desenate, video-art sau lucrările interactive o ajută să-și exprime și să-și exploreze sinele într-un mod creativ (artista fiind într-o permanentă căutare și experimentare a expresiilor artistice). Astfel, prin construcțiile atente ale portretelor și autoportretelor reușește să găsească cheia de deciptare a stărilor afective.

Figura 1. Lucrarea *Fericire*

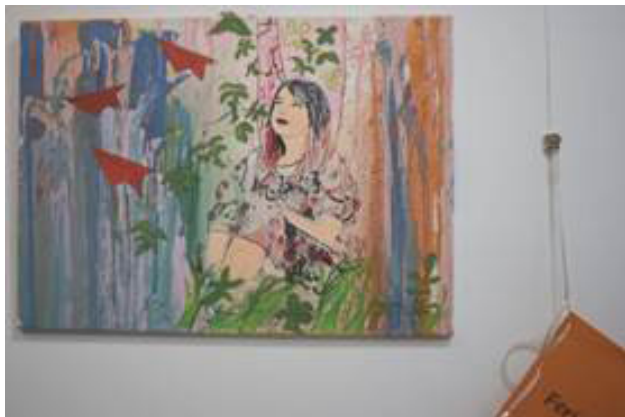
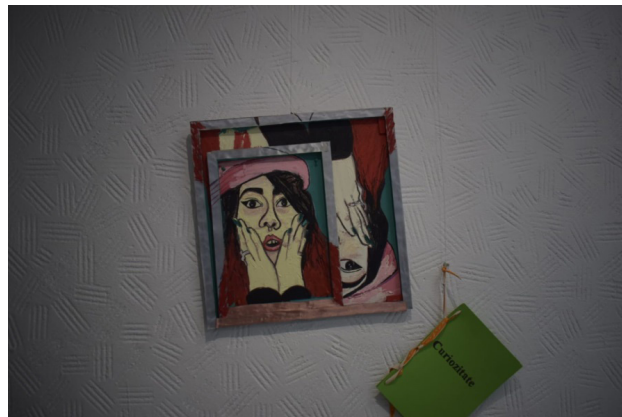


Figura 2. Lucrarea *Curiozitate*



Sursa: Arhiva personală a artistei

Sens și poezie în sculptura lui Alexandru Solinschi

Demersul expozițional „Din lacrima Demiurgului” conceput de Alexandru Solinschi stă sub semnul destinului. Fiind și prima expoziție personală, reprezintă, de fapt, o împlinire sufletească, împlinirea unui vis. Mai mult, spiritul creator al lui Alexandru Solinschi se manifestă în versuri pline de sensibilitate, pe care le transformă într-o vibrație a sufletului. Publicând și primul său volum de versuri, era firesc ca volumul să fie ilustrat cu imagini ale lucrărilor sale. Astfel, sculptura lui Alexandru Solinschi (**Figura 3** și **Figura 4**) este imersată unui univers poetic traversat de multiple ipostaze ale sinelui, inserând în lucrările sale semnificații și amprente ale propriilor trăiri și frământări interioare. Sintetizate într-o călătorie prin universul simțurilor și al sentimentelor, antrenat de vise și speranțe, de iubire și deznădejde, de suferință și fericire, lucrările proiectează metaforic o împletire a tuturor emoțiilor și energiilor ce se oglindesc în ființa umană.

Figura 3. Lucrarea *Din lacrima Demiurgului*



Figura 4. Lucrarea *Suflete legate*



Sursa: Arhiva personală a artistului

Prin expresii figurative, viziuni abstracte sau compoziții vibrante ce emană gestualitate cosmică, artistul explorează tema dualității, generând astfel un plan paralel al conținutului estetic, o dimensiune echilibrată a materialității și a spațialității, prin care privitorul este angajat într-un dialog intim cu fiecare operă în parte, fiind îndemnat să facă un exercițiu de imaginație și anume să recompună sau să continue firul narațiunii.

Televizorul – simbol al tehnologiei – *Screens of reality* de Andrei Țiba

Andrei Țiba ne invită să explorăm o serie de picturi în care abordează cu sinceritate și curaj temele majore care definesc societatea contemporană, teme care ne determină să ne punem întrebări și, cel mai important, să căutăm răspunsuri. De la schimbările climatice surprinse în peisaje devastate de poluare și încălzirea globală la tehnologie și digitalizare, reflectate de dependența de gadgeturi și impactul lor asupra omenirii, de la pandemie și sănătate, prin care explorează stările de izolare sau anxietate, la violența războiului sau de la aspecte legate de identitate la căutarea echilibrului și speranței, artistul ne oferă prin compozițiile sale perspective unice și emoționante asupra lumii actuale. Andrei Țiba analizează și decantează în fiecare tablou (**Figura 5** și **Figura 6**), prin simboluri inserate, în prim-plan sau discrete, propriile frământări, făcând permanent referire, prin acoperirea feței cu masca de gaze, la consecințele devastatoare ale acțiunilor umane, fie că vorbim de război sau explorarea excesivă a resurselor naturale.

Figura 5. Lucrarea *Screens of Reality no. 2*



Figura 6. Lucrarea *Tv Show*



Sursa: Arhiva personală a artistului

Omniprezent în lucrările sale, televizorul este un simbol al tehnologiei, al device-urilor moderne. Adevărat, în demersul său artistul scoate în evidență efectele negative ale tehnologiei, dar Andrei Țiba nu este împotriva tehnologiei, ci atrage atenția asupra faptului că ne petrecem prea mult timp în fața ecranelor, fie pe telefon, tabletă, monitor etc., sugerând, de fapt, o folosire moderată a acestora, subliniind în același timp modul în care gestionăm informațiile primite pe mediile de comunicare. Credem tot ceea ce vedem sau filtrăm avalanșa de informații și imagini?

Metafora memoriei – *Exuvii* – Mihaela Bucur

Expoziția *Exuvii* semnată de Mihaela Bucur este concepută ca o metaforă a descoperirii de sine, artista apelând la amintirile pe care le eliberează în picturile ei într-un timp prezent, într-o sincronie perpetuă. Credița ei este că identitatea, personalitatea își pierde consistența dacă renunță la pașii anteriori din viața sa. Nu suntem doar ceea ce suntem acum, în prezent, ci și ceea ce am fost cândva.

Personajele care străbat picturile sale semnifică faptul că ea, artista, nu se simte înstrăinată de sine, știe că în acest proces al redescoperii, răspunsul se află înlăuntrul ființei sale, dar este un răspuns care o va face să își pună mereu întrebări și să se analizeze și mai mult, astfel că, eul său nu va scăpa nicio dată de povara celorlalte forme pe care le-a luat de-a lungul vieții (*Figura 7* și *Figura 8*). Astfel, prin rememorarea trecutului artista caută o unitate temporală cu acele etape ale vieții pe care le consideră o multitudine de euri ale aceluiași sine, ca un întreg „în alcătuirea căruia el își găsește, în cele din urmă, sensul” [3 p. 199].

Figura 7. Lucrarea *Mugurii nemuririi*



Figura 8. Lucrarea *Cădere în tăcere*



Sursa: Arhiva personală a artistei

Exuvii este o poveste despre metamorfozele vârstelor și ale mentalităților, un registru de trăiri emoționale, o suită de tablouri ale micilor universuri ale Mihaelei Bucur. O expoziție construită mai mult din senzații, sentimente și trăiri, în care predomină nostalgia uneori duioasă și senină, alteori întunecată, dar, în esență, este evidențiată doza de bucurie și speranță. O expoziție care sensibilizează prin stil, concept și conexiunea care se creează între autor și privitori.

Concluzii

Dincolo de stilurile diferite, de aspectele tehnice și temele abordate, lucrările tinerilor artiști, selecți pentru acest articol, cartografiază simboluri și metafore cu profunde semnificații asupra societății

și umanității. Vorbim, așadar, de patru discursuri plastice vibrante, înțelese ca expresii ale creativității, în sensul definirii date de fizicianul, tehnologul și romancierul Ransom Stepherson în cartea *Creierul stâng vorbește și creierul drept râde – O privire asupra neuroștiinței inovării și creativității în artă, știință și viață*: „Creativitatea apare atunci când bagi mâna în pălărie și scoți un iepure, dar înainte de a reuși să scoți un iepure trebuie să scoți o mulțime de scame” [4 p. 197].

Arta, în esența sa, este o reflectare a experiențelor, emoțiilor și percepțiilor artistului. Pentru artiștii prezentați aceste experiențe, mai mult sau mai puțin vaste, sunt trăite intens și sunt transpuse în lucrări cu o sinceritate dezarmantă.

Consider că este fundamental ca tinerii artiști să fie încurajați să iasă în fața publicului cu creațiile lor, atât prin expoziții personale cât și în expoziții colective, acest aspect le oferă șansa de a interacționa cu artiștii consacrați, colegii, criticii de artă și cu publicul. Spațiul galeriei sau spațiile neconvenționale pentru prezentarea lucrărilor reprezintă o platformă prin care artiștii își fac cunoscute creațiile, generând discuții despre teme abordate sau diferite subiecte sociale, politice sau culturale ce frământă societatea actuală. „Galeria de artă, ca instituție de expunere a operelor de artă, realizează, practic, conexiunea dintre artist și public. Rolul unei galerii de artă diferă mult de un spațiu comercial comun, acesta reprezintă spațiul interacționării directe a operelor de artă cu publicul interesat de pictură, sculptură, grafică, arte textile etc., promovând creatorii de arte vizuale, precum și valorile artistice locale și naționale” [5 p. 190-197]. De asemenea, expozițiile de arte vizuale stimulează imaginația privitorului, astfel încât publicul poate să experimenteze diverse forme de exprimare plastică, să se emoționeze, să se inspire și să-și dezvolte gustul artistic.

Referințe bibliografice

1. EAGLEMAN, D. și A. BRANDT. *Specia rebelă: despre creativitatea oamenilor și despre modul în care ea schimbă lumea*. București: Humanitas, 2020. ISBN 978-973-50-6932-2.
2. GILBERT, E. *Lecții de magie - cum să-ți cultivi creativitatea*. București: Humanitas, 2022. ISBN 978-973-50-7376-3.
3. PLEȘU, A. *Capodopere în dialog*. București: Humanitas, 2023. ISBN 978-973-50-7869-0.
4. STEPHERSON, R. *Creierul stâng vorbește, creierul drept râde: o privire asupra neuroștiinței inovării și creativității în artă, știință și viață*. București: Editura Prestige, 2023. ISBN 978-630-6506-49-1.
5. ȘTEFĂNESCU, M. The art galleries - part of the cultural and educational dynamics in the contemporary artistic space of Iasi. *Review of Artistic Education*. 2023, vol. 26, pp. 190–197. ISSN 2069-7554.

MONUMENTELE UNIRII: ASPECTE ISTORICE ȘI PLASTICE

THE MONUMENTS OF THE UNION: HISTORICAL AND PLASTIC ASPECTS

ANA MARIAN¹doctor în studiul artelor, cercetător științific superior,
Institutul Patrimoniului Cultural<https://orcid.org/0000-0002-1530-0765>

CZU 730.03(478)

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2025.1.18>

În categoria monumentelor Unirii sunt incluse creațiile sculpturale edificate în perioada interbelică, atunci când Basarabia era parte integrantă a României Mari. Monumentul lui Ștefan cel Mare și Sfânt, inaugurat în 1928 la Chișinău, este cununa de glorie în creația sculptorului Alexandru Plămădeală (1888-1940) și a arhitectului Eugen A. Bernardazzi (1883-1931). Unul din monumentele emblematice ale Unirii este cel al lui Ferdinand I, realizat de sculptorul Oscar Han (1891-1976). În același context, se remarcă și Monumentul celor trei martiri – Simion Murafa, Alexei Mateevici, Andrei Hodorogea, portretizați de către sculptorul român Vasile Ionescu-Varo, monument inaugurat în anul 1923 la Chișinău. Statuia lui Vasile Lupu din municipiul Orhei instalată în 1937 este, de asemenea, opera sculptorului Oscar Han. Pe lângă acestea, în întreg spațiul Basarabiei interbelice au fost ridicate monumente cu un spectru tematic larg, dedicate Regelui Ferdinand I, lui Ștefan cel Mare și Sfânt, lui Ioan Vodă cel Viteaz ș.a. Aceste monumente reprezintă punctul de plecare, ferm și incontestabil, al manifestării artei monumentale moldovenești, care începea să-și contureze tot mai pregnant caracterul autentic, original.

Cuvinte-cheie: sculptură, artă monumentală, perioadă interbelică, aspecte istorice, aspecte plastice

The category of monuments of the Union includes the sculptural creations built in the interwar period, when Bessarabia was an integral part of Greater Romania. The monument to Stephen the Great and Saint, inaugurated in 1928 in Chisinau, represents the crown of glory in the creation of sculptor Alexandru Plamadeala (1888-1940) and that of architect Eugen A. Bernardazzi (1883-1931). One of the emblematic monuments of the Union is that to Ferdinand I, made by sculptor Oscar Han (1891-1976). In the same context, the Monument to the three martyrs: Simion Murafa, Alexei Mateevici, Andrei Hodorogea, portrayed by the Romanian sculptor Vasile Ionescu-Varo, a monument inaugurated in 1923, in Chisinau. The statue of Vasile Lupu in Orhei, installed in 1937, is also the work of sculptor Oscar Han. In addition to these, a wide thematic spectrum of monuments was erected throughout the interwar Bessarabia, dedicated to King Ferdinand I, Stephen the Great and Saint, Ioan-Voda the Brave and others. These monuments represent a starting point of a firm and undeniable expression of the Moldovan monumental art, which began to increasingly assert its authenticity and origin.

Keywords: sculpture, monumental art, interwar period, historical aspects, plastic aspects

Introducere

Monumentele Unirii sunt cele edificate în perioada interbelică, când Basarabia era parte integrantă a României Mari. Sculptura monumentală din Basarabia de până la perioada Marii Uniri era reprezentată doar de două monumente la Chișinău, cele ale țarilor ruși, *Monumentul lui Alexandru al II-lea* și *Monumentul Împăratului Alexandru I*.

Monumentul lui Alexandru al II-lea a fost lucrat în bronz la finele secolului XIX și a fost instalat la intersecția străzii N. Gogol (astăzi Bănulescu-Bodoni) cu strada Aleksandrovskaia (astăzi bulevardul Ștefan cel Mare și Sfânt), la colțul Grădinii Publice, unde acum se află intrarea pe Aleea Clasicilor.

Acest monument îl înfățișa pe Țarul Alexandru al II-lea în haine de epocă, mantie și costum, cu respectarea detaliilor portretistice în stilul monumentelor oficiale, glorioase și declarative ale timpului său. În anul 1918, în vâltoarea evenimentelor Unirii, monumentul a fost demolat [1 p. 286].

¹ Email: anisoara-marian@yandex.ru

Monumentul Împăratului Alexandru I a fost amplasat cu fața spre strada Aleksandrovskaia, unde în prezent se află Piața Marii Adunări Naționale. A fost dezvelit în anul 1914, în prezența Țarului Nicolai al II-lea. Evenimentul a fost preconizat să marcheze împlinirea a 100 de ani de la alipirea Basarabiei la Rusia în 1812. Sub aspect reprezentativ și plastic, chipul Împăratului Alexandru I, glorios și edificator, în haine militare, domina întregul spațiu stradal. Acest monument a fost demolat, de asemenea, în anul 1918 [1 p. 288].

De fapt, istoria monumentelor de for public în Moldova interbelică începe cu edificarea *Monumentului lui Ștefan cel Mare și Sfânt*, în 1928, la Chișinău.

Monumentul lui Ștefan cel Mare și Sfânt din Chișinău

Personalitatea renumitului voievod al Moldovei, Ștefan cel Mare și Sfânt (anii de domnie 1457-1504), precum și victoriile repurtate de acesta în peste 40 de războaie și lupte, efortul lui de a păstra integritatea și independența țării au meritat, pe bună dreptate, edificarea unui monument în inima capitalei Republicii Moldova. Acest monument este cununa de glorie în creația sculptorului Alexandru Plămădeală (1888-1940) și a arhitectului Eugen A. Bernardazzi (1883-1931) [2 p. 63]. Destinul vitreg al monumentului este descris în plăcile de bronz pe care este imprimat *hronicul* lui: „29 aprilie 1928 – instalat prin osârdia filor Basarabiei. 28 iunie 1940 – evacuat la Vaslui. Soclul rămas la Chișinău – demolat. 25 august 1942 – readus la Chișinău. Postat în fața Arcului de Triumf. 20 august 1944 – evacuat la Craiova. 1945 – reinstalat la Chișinău. Crucea, spada, soclul, inscripțiile – schimbate și denaturate. 1972 – strămutat cu 18 m spre uitare – în adâncul parcului. Dar în anii ce au urmat basarabienii cu numele lui Ștefan cel Mare au repurtat trei victorii sfinte – limbă de stat, grafie latină (31 august 1989), drapel tricolor (27 aprilie 1990), suveranitate (23 iunie 1990) – într-o întregire a Neamului în cuget și simțiri. Astăzi – 31 august 1990 – reșezat pe locul inițial, restabilite inscripțiile autentice. Soclul – durat din aceeași piatră aleasă din stâncă de meșterii din Cosăuți” [1 p. 276].

O referire la istoria edificării monumentului găsim în memoriile soției sculptorului, Olga Plămădeală. Din relatările ei, desprindem: „În vara anului 1924, Alexandru Mihailovici a fost înștiințat că, la Chișinău, s-a înființat un comitet pentru înălțarea unui monument al domnitorului Ștefan cel Mare... A.M. Plămădeală a plecat la mănăstirea Voroneț pentru a lua cunoștință cu frescele pe care au fost înveșnicite chipurile domnitorului și ale membrilor familiei lui. În bibliotecile din Cernăuți și Iași, el a consultat numeroase documente istorice” [3 p. 17].

Prima variantă a monumentului lui Ștefan cel Mare și Sfânt, elaborată de sculptorul Alexandru Plămădeală, are aspectul specific unei lucrări ancorate la modernism. Autorul a ținut cu tot dinadinsul să reproducă realist proporțiile corpului voievodului, după cum scrie în cronica lui Grigore Ureche. Olga Plămădeală descrie astfel acest monument: „În prima variantă a machetei *marele Ștefan* era înveșmântat într-o îmbrăcăminte specifică epocii, fiind sprijinit cu amândouă mâinile de sabie... Însă majoritatea membrilor comitetului, în frunte cu mitropolitul Gurie, a cerut ca Ștefan cel Mare, omul care a luptat cu păgânătatea musulmană, să țină într-o mână simbolurile creștinătății – crucea și prapurul. Dar Alexandru Mihailovici n-a căzut de acord cu aceste propuneri. El știa, desigur, că în Evul Mediu lupta pentru libertate și independență se ducea sub semnul luptei pentru credință, însă nu voia nici în ruptul capului să pună în mâna luminatului domnitor „un buchet de lucruri netrebuincioase”, după cum se exprima el” [3 p. 17]. Însă acest monument, cu toată obiectivitatea istorică, nu conținea aspectul patriotic, înălțător și chemarea voievodului pentru generațiile următoare.

Varianta a doua reprezenta soclul sub formă de turn de cetate, la baza căruia se aflau figuri de ostași răniți. Soclul era încununat de figura voievodului biruitor. Olga Plămădeală remarca: „În noua versiune, Ștefan cel Mare era îmbrăcat în zale, iar pe cap purta coiful aducător de dreptate. În mâna dreaptă strângea paloșul cu vârful în pământ, iar în cea stângă – crucea și prapurul... Luând cunoștință de noua lucrare, comitetul a recunoscut că greșise anterior și i-a permis sculptorului să continue căutările de rezolvare a temei” [3 p. 18]. Această variantă era inspirată din monumentele europene ale Evului Mediu

târziu, însă Alexandru Plămădeală conștientizează faptul că voievodul ținea în mână prea multe obiecte. Această variantă a fost executată în formă de machetă în mărime naturală și comitetul a recunoscut că sculptorul avea dreptate. Comitetul i-a propus sculptorului „să continue căutările”.

În acest context, Olga Plămădeală menționa: „*Următoarea variantă a fost acceptată în unanimitate de membrii comitetului. Toți cei prezenți au rămas uimiți, privind capul lui Ștefan: trăsături pur moldovenești, fața întristată și, totodată, plină de mânie. Se simte că domnul clocotește într-însul și e gata oricând să pornească cu foc și sabie asupra păgânătății și nedreptății*” [3 p. 18]. Astfel se conturează cea de-a treia variantă a monumentului, în care domnitorul pășește maiestuos spre spectator, sprijinindu-se cu mâna dreaptă de un paloș și ținând în mâna stângă, ridicată, crucea, a cărei formă are caracteristici medievale, specifice epocii voievodului. Olga Plămădeală descrie astfel procesul ulterior de lucru asupra monumentului: „*Postamentul a fost conceput după motivele populare moldovenești și a fost executat în piatră de Cosăuți. Parametrii lui optimali trebuiau găsiți de E.A. Bernardazzi, arhitectul orașului, și inginerul G.A. Levițchi. De la cariera din Cosăuți s-au adus trei blocuri de piatră. Sub conducerea lui G.A. Levițchi, monoliții erau ciopliți de meșterii populari, verii Șendilă, Maxim Andrievischi și Procop Zagaevski, veniți la Chișinău odată cu blocurile aduse din satul lor... Statuia lui Ștefan cel Mare a fost turnată în ghips de însuși Alexandru Mihailovici... Sculptura fu expediată la București la turnătoria Râșcanu. Bronzul l-au primit de la conducerea arsenalului bucureștean – tunuri turcești, luate trofeu în timpul războiului ruso-turc din 1877*” [3 pp. 18-19]. Este de remarcat paralelismul său cu monumentul cneazului Vladimir din Kiev, redat, la fel, cu crucea în mână. Ambele monumente sunt și însemne ale credinței, monumentul din Chișinău cultivând în inimile moldovenilor sentimentul demnității naționale. Dezvelirea monumentului a avut loc la 29 aprilie 1928 [4 p. 25]. Monumentul a devenit cartea de vizită a municipiului Chișinău și, prin atitudinea plină de demnitate și fermitate a personajului, bucură și inspiră privitorii.

Monumentul lui Ferdinand I din Chișinău

Unul din monumentele emblematice ale Unirii este cel al lui *Ferdinand I* și a fost realizat de sculptorul român Oscar Han. Piatra de temelie a acestui monument consacrat actului Unirii a fost sfințită de arhiepiscopul Efrem Enăchescu la 27 martie 1938, la împlinirea a 20 de ani de la Marea Unire din 1918. Dezvelirea oficială a avut loc la 5 februarie 1939, cu participarea Regelui Carol al II-lea, a Ministrului de Război, Nicolae Ciupercă, și a altor miniștri. Însă, monumentul, care a înlocuit statuia lui Alexandru I al Rusiei, a avut o existență scurtă: în vara anului 1940 el a fost evacuat într-o direcție necunoscută [1 p. 290]. Inițial, statuia lui Ferdinand I, turnată în bronz, a fost expusă în grădina Ateului Român din București, apoi a fost trimisă la Chișinău. Lucrată de sculptorul Oscar Han, statuia îl reprezenta pe Regele României în haine de militar, cu mantie, sprijinindu-se cu ambele mâini de o sabie și era destinată să împodobească fațada de lângă Mitropolia Chișinăului.

Monumentul Lupoica capitolină din Chișinău

Lupoica capitolină a înfrumusețat orașul Chișinău în două perioade distincte: din 1926 până în 1940 și din 1990 până în prezent. Există și alte datări: pentru a aminti de originea romană a populației băștinașe din Basarabia și de romanitatea lingvistică comună, în 1921, municipalitatea orașului Roma a oferit orașului Chișinău o copie a statuii *Lupa Capitolina*, realizată de sculptorul Ettore Ferrarini. Statuia a fost amplasată în fața clădirii în care *Sfatul Țării* a votat Unirea cu România (clădire care, ulterior, în 1933, a devenit sediul Facultății de Științe Agricole) [6]. Monumentul reprezenta o dovadă în plus a originii latine a poporului nostru. Lupoica capitolină, cu figurile lui Romulus și Remus, în perioada interbelică s-a aflat în fața Liceului *Alexandru Donici* din capitală [1 p. 297]. Odată cu anexarea Basarabiei de URSS, în urma pactului Molotov-Ribbentrop, statuia a fost topită, fiind considerată de autoritățile sovietice drept simbol al fascismului italian și al imperialismului român. Este un monument care a însoțit, simbolic, aspirația moldovenilor spre independență [2 p. 177].

Monumentul celor trei martiri: Simion Murafa, Alexei Mateevici, Andrei Hodorogea din Chișinău

Un alt monument, recuperat după evenimentele politice din 1989-1991, și anume în 2016, este cel denumit *Monumentul celor trei martiri: Simion Murafa, Alexei Mateevici, Andrei Hodorogea*. Cei trei martiri, uciși mișelește de bolșevici, au fost portretizați de către sculptorul român Vasile Ionescu-Varo. Monumentul a fost inaugurat în anul 1922/1923 la Chișinău. Într-un material semnat de Virgiliu Z. Teodorescu găsim și o descriere succintă a acestui monument: „Amplasat în curtea catedralei, monumentul a fost executat în piatră, având reliefuri, vulturul, stema, inscripțiile și elementele decorative turnate în bronz. Ansamblul avea un pedestal cu cinci trepte pe care era amplasat un panou vertical din piatră, unde erau încastrate reliefuri cu chipurile martirilor însoțite de inscripțiile: Simion Murafa, născut la 24 mai 1887, mort la 20 august 1917; părintele Alexei Mateevici, născut la 16 martie 1888, mort la 13 august 1917; Andrei Hodorogea, născut octombrie 1878, mort la 20 august 1917. Aceste reliefuri erau protejate de un vultur cu aripile larg deschise. Sub reliefuri erau cuvintele definitorii ale monumentului, menționate mai sus. Cele trei reliefuri erau încadrate de elemente vegetale. În partea superioară erau plasate două ramuri. Una de stejar și alta de laur, care încadrau stema României” [1 p. 292]. Valoarea artistică și conotațiile plastice ale complexului memorial se desprind din compunerea clasică, dar au rădăcini și în arhitectura românească. Reliefurile realizate de sculptorul Vasile Ionescu-Varo simbolizează ardoarea, idealul înalt al luptei pentru cauza națională din acele timpuri, dar și meritul acestor trei personalități istorice, participanți activi la mișcarea națională din preajma Marii Uniri din 1918. Inscripțiile comemorative și reliefurile care redau cu fidelitate efigiile protagoniștilor, inclusiv întreg complexul memorial, demonstrează importanța lui istorică și artistică.

Un monument al Unirii, nedificat

Un alt monument, rămas nerealizat în material și care niciodată nu a mai apărut în fața spectatorilor, este *Monumentul Unirii*. Ideea de a ridica un asemenea monument a găsit susținere în rândul cetățenilor Chișinăului interbelic. În scopul edificării acestui monument a fost creat un comitet organizatoric, asemenea celui care a ghidat anterior edificarea monumentului lui Ștefan cel Mare. Comitetul a stabilit principalele acțiuni care trebuiau să fie întreprinse: s-a soluționat latura financiară, s-a ales locul amplasării monumentului, a fost creat comitetul tehnic, care urma să execute lucrările. Inițiativa creării *Monumentului Unirii* a fost susținută de marile personalități ale timpului: Pantelimon Halipa, Ion Costin, primarul Chișinăului între anii 1933-1937, generalul Nicolae Ciupercă, Ion Inculeț. S-a ales și locul amplasării viitorului monument: la intersecția actualei străzi A. Pușkin cu actualul bulevard Ștefan cel Mare și Sfânt. Inginerul Profir Biciușcan și sculptorul Alexandru Plămădeală făceau parte din comitetul tehnic. Ei au primit descrierea elementelor pe care trebuia să le conțină viitorul monument. Se preconiza ca lucrarea să fie executată în stil modern. Acest stil, care a cunoscut o expansiune puternică în țările Europei, urma să fie trecut prin viziunea sculptorului Alexandru Plămădeală, care nu accepta chiar toate curentele și manifestările moderne, pe unele considerându-le greșite sau superficiale. Astfel, Alexandru Plămădeală, care făcuse studii clasice la Școala Superioară de Pictură, Sculptură și Arhitectură din Moscova (1912-1916), în clasa de sculptură a profesorului Serghei Volnuhin, urma să evolueze într-o ipostază mai puțin firească pentru el. Prima variantă a machetei în lut, realizată de Alexandru Plămădeală la scara unu la zece, conținea un grup de figuri schematice, modelate neclar și confuz, mesajul lucrării lecturându-se cu greu. Totuși, fotografia ultimei variante a machetei a fost tipărită în același an pe coperta revistei *Viața Basarabiei* și a provocat discuții aprinse. Varianta finală a monumentului este descrisă de Olga Plămădeală, soția sculptorului, astfel: „Monumentul constă dintr-o statuie ecvestră a Regelui Ferdinand I, făuritorul Unirii tuturor provinciilor românești, din două figuri feminine, simbolizând Unirea Basarabiei cu Patria-Mamă, din două basoreliefuri pe cele două laturi ale postamentului arhitectural, reprezentând două scene din ședința Sfatului Țării: votarea Unirii și votarea reformei agrare.

Figurile feminine, simbolizând Unirea Basarabiei cu România, vor fi în centrul vizual al ansamblului monumentului, pe când statuia ecvestră se va proiecta pe geana liberă a cerului.

Regele Ferdinand I va fi înfățișat călare pe cal, în uniformă de Mareșal al armatei, ținând buzduganul în mâna dreaptă.

În fața soclului, mai sus de platforma monumentului, cele două figuri feminine de bronz vor reprezenta România îmbrățișând Basarabia.

Deasupra figurilor, pe soclu, va fi inscripția „27 martie 1918” și mai sus stema țării.

Basorelieful din dreapta, din bronz, va reprezenta ședința solemnă a Sfatului Țării votând actul Unirii, cu chipurile-portrete ale deputaților.

Basorelieful din stânga, tot din bronz, va reprezenta votarea reformei agrare sau o scenă din înfăptuirea acestei reforme.

În partea din dreapta a monumentului, în fund – pe zidul tehnic, figura dorobanțului român, sculptat în piatră, în plan, va purta uniforma actuală, iar în partea din stânga – figura țăranului din Basarabia, sculptată tot în piatră, în plan, rupându-și lanțurile robiei trecute.

Platforma va avea șase piloni cu cele șase steme istorice pe provincii și purtând vase pentru flori” [1 pp. 294-295]. Doi mari plasticieni, membri ai Academiei Române, Ion Theodorescu-Sion și Gheorghe Petrașcu, au semnat o concluzie, aprobând edificarea monumentului în varianta sa finală. Această variantă a fost acceptată în martie 1937 de Regele Carol al II-lea, care a văzut macheta în varianta ei finală pe o fotografie prezentată de Ion Incuț.

Astfel, până la urmă, *Monumentul Unirii*, care pretindea la o soluționare modernistă, s-a încadrat în schema unei reprezentări preponderent clasice. Figura ecvestră a Regelui Ferdinand I urma să fie redată realist, iar volumele postamentului cu figuri, inserate într-o compoziție clasică, compusă și integrată într-un complex care urma să aibă înălțimea de 17-18 metri și să fie ceva mai mult extinsă pe orizontală. Soluționarea plastică și conceptuală a acestui monument oscila între o redare istorică și una artistică. Sculptorul Alexandru Plămădeală în câțiva ani a decedat, iar machetele sale au fost pierdute în timpul bombardamentelor asupra atelierului său în cel de-al Doilea Război Mondial. Monumentul nerealizat al Unirii, în formă de machetă, a rămas doar în fotografii, ilustrând munca asiduă a lui Alexandru Plămădeală, aspirațiile sale artistice, dar și aspirațiile unei întregi generații de moldoveni spre Unire. Sobru prin simplitatea sa, emblematic prin mesajul transmis și festiv prin compunerea formelor, acest monument ar fi fost de o incontestabilă valoare artistică.

Statuia lui Vasile Lupu din Orhei

Statuia lui Vasile Lupu din municipiul Orhei, instalată în 1937, în centrul orașului, bd. Mihai Eminescu, nr. 2, a fost realizată de sculptorul Oscar Han (1891-1976) [2 pp. 176-177] și turnată în bronz la Turnătoria „I. Guran” din București. Situat pe un soclu impunător din piatră albă, monumentul redă spectaculos chipul domnitorului Vasile Lupu (anii de viață 1595-1661, anii de domnie 1634-1653 și 1653-1653), în haine de epocă, de modă turcească. În partea din față, la baza soclului, se poate citi inscripția: „*Cel ce-și viclenește moșia și neamul mai rău decât ucigașii de părinți să se certe*”. Acest monument fastuos a devenit cartea de vizită a orașului Orhei.

Alte monumente ale Unirii, de pe întreg teritoriul Basarabiei

Pe întreg teritoriul Basarabiei interbelice, în special, în zona ei de sud, au fost ridicate mai multe monumente ale Unirii. De exemplu, în fața Catedralei din orașul Ismail a fost înălțat monumentul Regelui Ferdinand I. Ca și în cazul monumentelor din Chișinău, în acest scop a activat un comitet, la inițiativa Episcopului Ismailului, Dionisie. Lucrat de sculptorul Ion Dumitru-Bârlad, monumentul a fost inaugurat la 4 noiembrie 1937. În iunie 1940, în urma ultimatumului sovietic de retrocedare a Basarabiei, monumentul Regelui Ferdinand I a fost evacuat la Tulcea și reinstalat la Ismail la 20 iulie 1942. În prezent, monumentul din Ismail nu mai există, iar pe locul unde fusese amplasat a fost ridicată statuia ecvestră a generalului rus Aleksandr V. Suvorov [5 pp. 210-216].

În 1934 au fost făcute un bust al lui Ion Gh. Duca la Soroca [5 pp. 490-491] și altul la Tighina, sculptor Alexandru Plămădeală [5 p. 564]. Când Basarabia a fost ocupată de sovietici, în 1940, aceste monumente au fost distruse. În 1935 a fost ridicat un bust al Regelui Carol al II-lea, la Dondușeni, județul Soroca [5 p. 476]. A mai fost un bust al lui Ferdinand I la Rezina, județul Orhei, sculptor Alexandru Plămădeală, din 1937, care în 1940 a fost aruncat în Nistru de ocupanți [5 pp. 453-460].

În 1922, la Chilia, a fost dezvelit, în piața centrală a orașului, un monument al Ostașului Român, strămutat, în 1930, în Grădina Publică a orașului și apoi distrus în perioada sovietică. Acest monument dedicat eroilor căzuți în luptele din Primul Război Mondial reprezenta figura unui ostaș cu arma în mână, în momentul unui atac. Interpretarea sculpturală oscila între o redare echilibrată și una dezechilibrată, formând o diagonală clasică [5 pp. 200-202].

Un monument al lui Ștefan cel Mare, constituit dintr-un bust amplasat pe un soclu înalt, era pus în valoare prin detaliile portretistice, similare cu cele ale monumentului lui Ștefan cel Mare de la Chișinău. La 25 decembrie 1939 acest bust a fost dezvelit în curtea cazărării din Cetatea Albă de către Gheorghe Tătărăscu, atunci prim-ministru al României. Monumentul a existat doar o jumătate de an, deoarece la sfârșitul lui iunie 1940 Basarabia a fost ocupată de sovietici. Totuși, până în anul 1943 s-au purtat tratative cu privire la restabilirea acestui monument, tratative care, din păcate, s-au dovedit a fi zadarnice [5 pp. 142-143].

În 1938, în Grădina Publică din orașul Cetatea Albă a fost inaugurat bustul Regelui Ferdinand I Întregitorul. Monumentul a fost vandalizat de către ostașii Armatei Roșii, care au tras cu armele în monument, țintind în fața și, mai ales, în ochii personajului. După revenirea administrației românești în anul 1943, se cereau date despre autorul bustului. La 7 aprilie 1943 s-a constatat că bustul a fost creat de sculptorul Vasile Dimitriu Leorda. Monumentul reprezenta un bust în maniera clasicismului francez, chipul Regelui fiind redat inspirat, eroic și măreț [5 pp. 143-144].

Un alt bust al Regelui Ferdinand I lucrat de sculptorul Vasile Dimitriu Leorda a fost instalat în Șaba, o comună suburbană a orașului Cetatea Albă. În anul 1940 monumentul a fost distrus în mod barbar [5 pp. 156-159].

Un monument al lui Carol al XII-lea al Suediei a fost ridicat la Varnița la 20 martie 1925. Monumentul de la Varnița, înalt de 3 m, reprezintă un obelisc, ridicat din granit și compus din două părți suprapuse, conținând o inscripție comemorativă [5 pp. 574-577].

La 29 iunie 1937, la Cahul, a fost inaugurat bustul lui Ioan Vodă cel Viteaz, domn al Țării Moldovei în anii 1572-1574. Primul monument în memoria acestui voievod a fost realizat din bronz masiv de către sculptorul Teodor Burcă. Instalat la intrarea în Grădina Publică, bustul din bronz al lui Ioan Vodă cel Viteaz a fost plasat pe un soclu placat cu marmură, pe latura din față a căruia era fixată stema României Întregite, însoțită de textul: „*Pioasă aducere-aminte și cinstire voievodului erou. 1572 – ION VODĂ – 1574*”. Monumentul reprezenta o figură secționată la nivelul brâului, redată într-o mișcare plină de bărbăție și vitejie. Personajul purta veșminte specifice epocii. În anul 1940 monumentul a fost demontat de autoritățile sovietice. O replică a aceluia monument a fost instalată în iunie 1989/1991, autori ai bustului fiind sculptorul Valentin Cuznețov și arhitectul Ion Arseni [5 pp. 53-58].

La 11 noiembrie 1924 a fost edificat la Cernăuți un *Monument al Unirii*, demolat și el în vara anului 1940. Sculptorul Teodor Burcă a realizat un ansamblu monumental care se deschidea, pe latura stângă a zidului semicircular, cu un basorelief ce îl reprezenta pe domnitorul Dragoș-Vodă, descălecatul de țară, în luptă cu bourul. De asemenea, monumentul conținea un medalion cu scena uciderii domnitorului Grigore al III-lea Ghica, iar pe latura din dreapta – scene din luptele de la Mărăști și Mărășești, precum și un medalion cu chipul Regelui Ferdinand I. În centru, pe un pedestal, se afla un grup alegoric, reprezentând un soldat român, la picioarele căruia îngenunchea o fată, reprezentând Bucovina recunoscătoare. Fotografiile de epocă ne permit să observăm stilistica monumentului doar parțial și putem constata caracterul lui modern [5 pp. 104-114]. Aceste monumente de artă, cultură și istorie sunt mărturii elocvente ale zbuciumului creator din anii interbelici [6 p. 5].

Concluzii

În lumina celor expuse mai sus, constatăm că *Monumentele Unirii*, datând din perioada interbelică, o bună parte a cărora a fost prezentată în toată complexitatea aspectelor istorice și plastice, reflectă nu doar patriotismul și dragostea de țară recuperată de sub tutela Imperiului Rus. Aceste monumente constituie un punct de pornire, ferm și incontestabil al manifestării artei monumentale moldovenești, care, în perioada interbelică, începea să-și contureze tot mai pregnant caracterul autentic, original. Valorificarea acestor monumente este un imperativ al zilelor noastre, fiind, în același timp, un suport real pentru un studiu comparat, întemeiat pe modele autentice.

Notă. Articolul a fost realizat în cadrul Proiectului de cercetare „Cercetarea și valorificarea patrimoniului cultural construit, etnografic, arheologic și artistic din Republica Moldova în contextul integrării europene” (2024-2027) al Institutului Patrimoniului Cultural al Ministerului Culturii din Republica Moldova.

Referințe bibliografice

1. COLESNIC, I. *Chișinăul din amintire*. Chișinău: Grafema libris, 2011. ISBN 978-9975-52-120-8.
2. DEMCENCO, N; I. HÂNCU; T. NESTEROV; P. RĂILEAN; A. CHIRTOACĂ et. al. *Monumente de istorie și cultură din Republica Moldova*. Chișinău: Știința, 1993. ISBN 5-376-01429-0.
3. BOBERNAGA, S. și O. PLĂMĂDEALĂ. *Alexandru Plămădeală*. Chișinău: Literatura Artistică, 1981.
4. BRAGA, T. *Alexandru Plămădeală*. Chișinău: ARC, 2007. ISBN 978-9975-61-162-6.
5. RUSANOVSKI, I. *Războiul Monumentelor: soarta monumentelor din Basarabia, Bucovina de Nord, Transnistria din perioada 1918-1944*. Chișinău: Editura Cu drag, 2018. ISBN 978-9975-3237-1-0.
6. STAVILĂ, T. *Arta plastică modernă din Basarabia*. Chișinău: Știința, 2000. ISBN 9975-67-171-3.

ESTETICA ÎN DESIGNUL AMBIENTAL

AESTHETICS IN ENVIRONMENTAL DESIGN

ȘTEFANA-ROXANA STOICA¹

doctor, asistent universitar,

Universitatea Națională de Arte George Enescu, Iași, România

<https://orcid.org/0009-0007-7632-5150>

CZU 747.01

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2025.1.19>

Subiectul esteticii în designul ambiental este unul de amploare, care se subordonează subiectului general de proiectare, însă se poate dezbate și separat, apelând chiar la partea umană de comunicare și interpretare a esteticii. Estetica reprezintă partea vizuală a unui proiect de design, reprezintă creația ce emană o anumită stare care ne introduce într-un anumit subiect. Amenajarea unui interior creează o experiență vizuală care se justifică prin felul în care sunt organizate lucrurile. Atenția asupra detaliilor ține tot de partea estetică și de capacitatea designerului de a crea o compoziție armonioasă.

Cuvinte-cheie: estetică, design, ambiental, spațiu, interior, comunicare, vizual, detalii

The topic of aesthetics in environmental design is a broad one, which falls under the general subject of design but can also be discussed separately, even addressing the human aspect of communication and interpretation of aesthetics. Aesthetics represents the visual aspect of a design project, the creation that emanates a certain state, drawing us into a specific subject. The arrangement of an interior creates a visual experience justified by the way things are organized. Attention to detail is also part of aesthetics and reflects the designer's ability to create a harmonious composition.

Keywords: aesthetics, design, environmental, space, interior, communication, visual, details

¹ E-mail: stoica_stefana93@yahoo.com

Introducere

Procesul gândirii estetice în ambientarea unui spațiu este unul complex și vizează realizarea corectă după normele de proiectare a tuturor elementelor și obiectelor din spațiu ce intră în conexiune, dar mai ales acest proces ține de interacționarea și comunicarea cu beneficiarii în vederea extragerii informațiilor necesare demarării ideilor de concept ale spațiului interior și pentru trasarea ariei de documentare și de dezvoltare a variantelor de design în care partea estetică este foarte importantă în impactul pe care-l va avea acea destinație.

„Omul e producător de imagini” [1 p. 12] – există o necesitate a omului de a „transforma experiențele în simboluri vizuale” [1 p. 12]. Experiența estetică se întâlnește atât în artă cât și în design și poate fi exprimată ca o satisfacție [1 p. 14] – idee emisă de către filosoful Albert Chandler, reamintită de Knobler în cartea sa „Dialogul vizual”. Acea satisfacție este dezvoltată de către indivizii care iau contact cu perimetrul vizual, starea lor de spirit plîindu-se pe ceea ce dorește să exprime ambientul.

Percepția esteticii unui spațiu poate fi transmisă și prin adoptarea unui așa-zis test de înțelegere și de asociere a materialelor cu anumite zone stilistice. Spre exemplu, se poate încerca pășirea într-o încăpere amenajată, legați la ochi, pentru a fi surprinși și curioși, totodată, de felul în care arată acel spațiu. O să observăm că simțul olfactiv și cel auditiv sunt activate la capacitate maximă, iar cel tactil în acest caz este foarte important. Astfel, în mintea umană se creează conexiuni bazate pe trăirile sau amintirile anterioare, bazate pe cunoștințele personale sau pe cultura fiecăruia. Estetica în spațiul ambiant nu doar se vede, ci și se simte.

„Frumusețea este armonia tuturor părților între ele, îmbinate cu proporție și înălțuire..., astfel încât nimic nu poate fi adăugat sau scos, sau schimbat de acolo fără a strica ansamblul” [1 p. 45], susținea arhitectul Italian Battista Alberti încă în secolul XV. Această definiție a frumuseții în artă se poate aplica și pentru marjele de proiectare în designul interior, privind partea estetică a proiectului. „Frumosul produce plăcere prin crearea unei senzații vizuale, acustice sau tactile” [1 p. 45], după cum remarcă esteticianul Edgar Carrot – idee emisă de acesta în secolul XX.

Experiența estetică în ambient

În sistema artelor vizuale care se împart pe genuri de artă, se regăsește designul ambiant – de interior. Metodele de cercetare sunt universal valabile în toate genurile de artă și se bifează etapizat, după cum urmează: documentarea, analiza, sinteza. În etapa de analiză se efectuează metodic „epuizarea tuturor aspectelor concrete, necesitând o exersare prealabilă a ochiului” [2 pp. 39-41]. Particularizarea aspectelor esențiale ale esteticii designului [3 p. 272] reprezintă o parte foarte importantă în conceptul de design. Designerul acționează asupra proiectului său din mai multe puncte de vedere: „structural, funcțional și estetic-semantic” [3 p. 273].

Semnificația itemilor estetici dintr-un ambient reprezintă un cumul de idei sau informații din diverse domenii, precum arta, știința, literatura, mitologia, magia etc., iar toate acestea formează orizontul cultural [2 p. 43]. Direcția semnificației elementelor subtile amplasate în ambient gravitează după cum se configurează expresia. Sensul unui lucru are caracter general, iar conștientizarea înțelesului ține de semnificațiile redată prin simboluri. Înțelegerea simbolurilor este strâns legată de orizontul cultural al fiecăruia [2 p. 43]. Direcțiile de lectură a interpretărilor estetice în momentul privirii unui ambient pot porni pe direcție verticală, orizontală sau diagonală.

Judecata valorii, calității, a informației pe care o transmite un ambient sau o randalinare a acestuia ar trebui să trezească în persoane comentarii și opinii în asonanță cu convingerile designerului, însă pot exista cazuri în care unele persoane să aibă opinii și interpretări contradictorii cu gândurile designerului din cauză că intervine nivelul de cunoaștere și înțelegere al subiectului propus spre dezbateră estetică. Interpretarea unei imagini pe fundament estetic poate fi subiectivă sau obiectivă. Uneori plăcerea estetică stă în starea de spirit de moment. Indivizii sunt atrași de anumite locuri prin simplul fapt că le trezește o stare de care au nevoie în acel moment. Cu alte cuvinte, se poate enunța faptul că

estetica este în strânsă legătură cu aria psihologică. Nuanțele nu se selectează aleatoriu în designul interior, ci după efectele psihologice și simbolice ale acestora.

Psihologul american James W După susține: „Fiecare gând emoțional al omului natural își poartă cu sine crezarea” [2 p. 55]. A afirma, în artă sau în design, înseamnă a concepe cu pasiune. Aici punctăm cuvântul de ordine, „crezarea” – ceea ce unui designer ambiental îi este necesară pentru a-și afirma convingerile prin modalitatea de elaborare a proiectelor.

Viața cotidiană și civică semnalează nevoia de desfășurare a activităților în moduri distincte sau similare uneori, însă acestea se diferențiază mai exact prin gradul necesității de intimitate oferit de acel spațiu. Prin locurile denumite „publice” se poate înțelege o zonă exterioară, în natură, spre exemplu, o esplanadă, la care au acces liber absolut toate tipurile de persoane, de toate vârstele și categoriilor sociale; însă, dacă ne referim la o zonă delimitată vizual prin anumite elemente de signalistică sau prin finisaje, atunci ne putem referi la o îngrădire a unui perimetru destinat desfășurării activității unui local, spre exemplu, care, prin estetica propusă, se adresează indirect unei anumite categorii de clienți.

Așadar, estetica unui ambient dorește să activeze în subconștientul oamenilor anumiți parametri de regăsire a stilului, a personalității și, de ce nu, poate chiar să trezească sentimentul de curiozitate, făcându-i astfel pe indivizi să le „treacă pragul”. Indivizii își aleg să-și petreacă timpul într-un spațiu în funcție de tipul întâlnirilor – formale sau informale. „Între om și obiectele de care se înconjoară există o empatie, o sinceritate” [4 p. 7] în modul în care aceștia percep viața; de aici și tipul preocupărilor acestora care determină necesitatea desfășurării activității într-un ambient propice relaxării sau dezvoltării lor, de la caz la caz.

Estetica atrage. Estetica trezește simțuri. Estetica trimite spre o anumită stare. Interesant este faptul că un spațiu interior „vorbește” prin toate simțurile. În primul rând, prin impactul estetic, apoi, când luăm contact cu obiectele din spațiu, se activează simțul tactil, iar când facem câțiva pași în încăpere începe ușor să intre în armonie simțul auditiv, care poate fi precedat de cel olfactiv, făcând totodată trimiteri la cel gustativ. Nu întotdeauna enumerarea simțurilor o regăsim în aceeași ordine. Aici depinde de specificul locului în care ne aflăm.

Noțiuni generale ale esteticii în designul ambiental privind desfășurarea gândirii proiectelor

„Anumite spații sunt considerate inferioare din cauza activităților care se desfășoară în ele și a oamenilor care le folosesc” [5 p. 14]. Ideea de interioritate sau superioritate a unor persoane față de altele apare în locuințe, în funcție de diagramele de spațialitate realizate după necesitățile activităților de desfășurare în acele încăperi. Compartimentarea unei case se poate realiza împreună cu designerul sau împreună cu arhitectul și designerul (dacă proiectul este în stadiul incipient, construcția fiind neridicată). Compartimentarea unui spațiu interior ține cont de destinația încăperilor, de numărul de persoane care-și vor petrece timpul în acel perimetru, dar se va avea în vedere și ierarhia dintre aceștia. Dacă ne referim la o locuință unifamilială modestă, atunci dormitorul matrimonial va avea un spațiu mai mare decât o cameră a unui copil. Dacă ne referim la o locuință în care conviețuiesc mai multe persoane ale familiei și poate chiar dețin încăperi pentru personalul care face curățenia sau mâncarea în casă, atunci desigur se poate prevedea în plan chiar o anexă pentru aceștia. Cel mai probabil estetica anexei casei nu va fi la același nivel cu cea a casei propriu-zise. Motivul nu stă în lipsa monetară, ci în subtilitatea estetică de intuire a nivelului de trai al proprietarilor și de a sublinia pentru „public” cine este deținătorul casei. Partea estetică a designului ambiental este foarte puternică. Estetica reflectă temperamentul proprietarului, plăcerile acestuia, cultura și chiar religia acestuia.

În etapele procesului de design dimensiunea estetică [6 p. 174] este definitorie în importanța finalității proiectului, per total. Funcția estetică este în conexiune cu funcția sintactică și cea funcțională [6 p. 175]. Designerul ambiental trebuie să fie conștient de faptul că ceea ce propune la nivel estetic în proiect se va materializa, iar rezultatul finit, cel palpabil, trebuie să fie identic cu randalinările prezentate clientului. Randalinările trebuie să redea cât mai fidel realitatea finalizării proiectului în real. Așadar, designerul ambiental pune la dispoziția beneficiarului lista de materiale de finisaje, lista obiectelor

de mobilier și a celor sanitare. Moodboard-ul în procesul de design este foarte important. Acesta se concepe înainte de a integra materialele și obiectele în randalinări. Practic, încă o dată realizăm faptul că partea estetică, cea vizuală, este foarte importantă în luarea deciziilor. „Activitatea designerului este o împletire permanentă a ieșirilor estetice legate de caracteristici semantice racordate la beneficiar” [6 p. 175]. Elementele estetice în design subliniază cerințele structurale și funcționale în spațiul interior; designerul devenind un intermediar care ajută la vizualizarea acestor intenții [6 p. 176].

Crearea unei stări în ambient este susținută și prin lumina naturală sau artificială, directă sau indirectă, difuză sau concentrată pe o zonă sau un obiect anume. Percepția este modelată prin jocul de lumini și umbre [6 p. 178]. Lumina influențează percepția vizuală a suprafețelor, formelor și texturilor.

Estetica în designul ambiental se bazează pe principiile de compoziție spațială, în care se regăsește conceptul armoniei dintre elemente, unde intră noțiunile ce țin de amplasare și scalare a obiectelor de decor, ceea ce poate duce spre un ritm anume. Ritmul se poate crea din modalitatea de amplasare a obiectelor în spațiu, prin dimensiunile și formele utilizate în ambient, prin modularitatea pieselor de mobilier ș.a. Proporția în designul ambiental este esențială, în primul rând, în plan funcțional, dar și în plan estetic.

Principiul armoniei [6 p. 179] estetice într-un interior poate fi redat din elementele pe care le considerăm monotone sau repetitive, intercalate cu altele pe care le „aruncăm” aleatoriu (la prima vedere), însă acestea nu sunt lăsate în voia sorții, ci sunt amplasate strategic pentru a rupe din acea stare „seacă”, creând o dorită dezordine controlată.

Un proiect de design, din „fașă”, pornește cu un entuziasm, pentru a avea o finalizare cu impact vizual, astfel încât, prin schițele preliminare de concept și de idei, se conturează partea estetică. Pornind în a privi dimensiunea estetică, treptat, se urmează fazele de cercetare și analiză amănunțită în vederea realizărilor iterațiilor, a variantelor de mixare a diverselor forme, nuanțe, texturi și, de ce nu, stiluri.

Conținutul estetic dintr-un proiect al designerului reprezintă nucleul creației acestuia. Creația vizuală are un mesaj, o poveste. Dintr-un proiect de design ambiental putem extrage trăsăturile designerului, chiar putându-l privi ca pe un artist. Diferența dintre un designer interior și un artist vizual stă în marja de libertate a deciziilor cu privire la întregul proiect. Prin urmare, artistul are libertate nemărginită de visare, însă designerul trebuie să țină seama și de preferințele beneficiarilor, iar în plus gradul său de visare este îngăduit de constrângerile de funcționalitate și de spațialitate din spațiul pe care urmează să-l amenajeze.

Preferințele estetice se remarcă după preocupările indivizilor și după abilitățile, scopurile și intențiile lor. Totodată, deciziile acestora nu se limitează doar pe plan estetic, ci o alegere de design poate proveni din convingerile lor culturale, religioase, economice, dar țin, bineînțeles, și de partea funcțională a designului [7 pp. 128-129].

Estetica în designul ambiental propune o comunicare a mesajului vizual. Din diagrama elementară a comunicării putem desprinde noțiuni tangibile cu subiectul nostru. Aspectul sintactic al informației vizuale în ambient este dat de succesiunea semnalelor auditive, grafice, ș.a. Aspectul semantic al informației vizuale se mulează pe convențiile sociale, „deoarece semnificația nu este identică pentru toți participanții la actul comunicativ, aici se face distincția dintre informația semantică intenționată (informația pe care emițătorul vrea să o facă) și informația semantică realizată (informația pe care receptorul o desprinde din mesajul receptat)” [2 p. 45]. Ultimul aspect al comunicării este cel pragmatic care reprezintă efectul asupra receptorului, aici făcându-se un transfer de informație către receptor [2 pp. 45, 49].

În sfera esteticii cotidiene calitatea estetică se remarcă nu numai unde funcția estetică este cea principală sau în sine în operele de artă, ci apare și în zona ambianței cotidiene, unde oamenii intră în legătură directă cu materialitatea obiectelor [2 p. 30]. Modalitatea de gândire asupra esteticii existențialiste poate determina vaste teorii, printre care și cea expusă de scriitorul Jean-Paul Sartre – „conceperea artei ca realizare a unei esențe ascunse, mistice, transcendente realității...” [2 p. 31].

Experiența estetică, după cum susține filozoful american M. Beardsley, apare doar dacă o persoană este „unificată și plăcută prin faptul că este legată de forma și calitățile obiectului prezentat în mod

senzorial sau imaginar” [8 p. 81], concentrându-și astfel atenția asupra sa [9 p.12]. Experiența estetică se realizează în momentul în care atenția este orientată și concentrată, individul fiind astfel detașat de fluxul experienței cotidiene [9 p.12], punând în prim-plan ceea ce el gândește și dorește de fapt să regăsească în designul spațiului interior.

Evaluarea operei cu ajutorul calificativului „frumos” poate fi efectuată din perspectiva a două puncte de vedere diametral opuse – cel al observatorului și cel al creatorului. După cum afirmă Edgar Carrot la începutul secolului XX, frumosul produce plăcere, ca reacție la senzația vizuală, tactilă sau acustică [2 p. 34]. Un design „frumos” se încadrează în ordinele estetice care sunt stabilite și acceptate de către societate [2 p. 35]. Catalogarea unui design interior de a fi „frumos” ține de reacția emoțională a privitorului. Aceste reacții se diferențiază considerabil de la un privitor la altul. La identificarea urâtului și a frumosului în estetica spațiului ambiental se pune accent pe calitatea produselor și a materialelor sau pe starea pe care o emană încăperea, apelând la trezirea amintirilor (care pot fi plăcute sau, din contra, neplăcute) [2 p. 35]. Universul creativ are ca bază principiile estetice, gravitând în jurul reacțiilor și a emoțiilor „pe care le trezește un produs în interiorul ființei umane” [10 p. 48]. Complexitatea reacțiilor indivizilor în momentul contactului cu partea estetică a lucrurilor sau în momentul în care intră într-un spațiu interior se poate descrie mai exact prin citatul: „Experiența estetică este întotdeauna mai mult decât estetică” [11 p. 29] – idee susținută de N. Shusterman și preluată de la J. Dewey, ceea ce semnifică faptul că în fundamentul experienței estetice se regăsește o responsabilitate morală desprinsă din educarea civică a individului [9 p. 24].

Estetica în organizarea spațiului ambiental

Printre cuvintele de ordine raportate la aria spațiului interior ambiental se regăsește „organizarea” [2 p. 70] și se întâlnește în variantele de amplasare în plan ale pieselor de mobilier, ținând cont de standardele de ergonomie ale spațiului. În primul rând, organizarea spațiului are loc pe principiile de funcționalitate, însă designul înseamnă și o organizare plăcută, estetică a elementelor din spațiul ambiental. Organizarea estetică poate reprezenta modul în care se utilizează forma, culoarea, textura și linia stilistică în ambient. Culoarea respectă configurația formei, conduce la intuirea mesajului comunicat prin estetică. Linia estetică sau, metaforic vorbind, „firul narativ” dintr-un spațiu ambiental se formează prin ritmul creat în compoziția pe care o privim la 360 de grade, în plan orizontal, dar și vertical [2 p. 73].

Valoarea estetică se cuantifică în felul în care culoarea este amplasată în spațiul ambiental prin simetrie, echilibru sau repetiția acesteia, creând ritmul. Valoarea estetică este „valoarea pe care o are în virtutea plăcerii pe care o oferă strict în virtutea proprietăților sale perceptive” [7 p. 81]. Frumusețea oricărui spațiu este susținută de formele care se conectează între ele, realizând o compoziție estetică echilibrată, ordonată și armonioasă, ceea ce propune o atmosferă relaxantă [7 p. 81].

O estetică unitară se alcătuiește pornind de la noțiunea de varietate ori prin contrast, sau prin realizarea mișcării prin continuitate [2 pp. 74-77]. Unitatea estetică are loc în momentul în care elementele se alătură sau se îmbină armonios într-o anumită ordine. O estetică unitară a spațiului care se bazează pe contraste (de culoare) poate fi denumită ca fiind o comunicare a extremelor sau când se referă la relația de complementaritate a acestora, estetica în spațiul ambiental fiind propusă prin valorile opuse ale nuanțelor. De aici se dezvoltă un simț al echilibrului în compoziția tridimensională, unde este necesară o pondere a culorilor, texturilor și, implicit, a ideilor. Efectul de vibrație cromatică a suprafețelor de materiale este susținut de jocul de lumină și umbră [2 pp. 74-75].

Organizarea planului spațiului interior are legătură cu dimensiunea estetică în design sau este doar o etapă în care partea funcțională și ergonomică își spune cuvântul? Cu siguranță, organizarea unui spațiu interior, chiar și când ne referim la amplasarea pieselor de mobilier în planul orizontal cotelat, nu ține doar de eficientizarea mișcării noastre printre obiecte, ci este vorba și de modalitatea în care observăm formele obiectelor amplasate în spațiu. În funcție de suprafață și de constrângerile elementelor arhitecturale (stâlpi, grinzi) sau a zonelor de goluri de ușă sau ferestre, ne putem orienta spre variantele de mobilare.

Documentarea și selectarea pieselor de mobilier se face în mod subconștient, ținând cont de tipurile de activități pe care le știm că se vor desfășura în acel perimetru. Așadar, designerul va opta, spre exemplu, pentru corpuri de mobilier cu colțurile rotunjite sau în formă ovală, sau pe cerc, dacă primează siguranța (de exemplu, în cazul ambientării unei camere pentru copii, în locurile de joacă, în cabinetele medicale destinate copiilor etc.). Pe lângă formele obiectelor văzute în planul bidimensional, designerul este atent și la scalarea, amplasarea și crearea, până la urmă, a unei compoziții echilibrate vizual.

Universul estetic al designului ambiental se ghidează după principiile și normele de proiectare, țintește să bifeze în plan bidimensional și tridimensional, o compoziție corectă (având în considerare limitările tehnice sau estetice impuse de locație sau beneficiar) și, nu în ultimul rând, estetica este concepută prin modul în care designerul deține capacitate de filtrare a dorințelor beneficiarului, dar, în același timp, lăsându-și amprenta prin anumite elemente de finețe (elemente ce sunt descoperite, observate și înțelese de însuși designerul pe parcursul timpului). Gustul estetic diferă de la om la om, însă există de cele mai multe ori posibilitatea de a ajunge la un numitor comun, satisfăcător pentru ambele tabere (client versus designer). Gustul estetic al designerului trebuie să se modeleze după beneficiar, însă și designerul, la rândul său, are misiunea de a-i prezenta clientului opinii pro și contra asupra fiecărei variante de amplasare sau selectare a finisajelor sau pieselor de mobilier din spațiul ambiental. Altfel spus, universul estetic în designul ambiental necesită o comunicare verbală a ideilor, susținute de o prezentare a unor imagini vizuale.

Gustul are legătură cu plăcerea estetică și depinde de satisfacția utilizării unui produs sau de satisfacția petrecerii timpului într-un ambient. Senzația estetică reprezintă modul în care oamenii trec prin filtrul minții orice amănunt ce gravitează în jurul percepției, a condiției psihice personale, senzație ce poate avea diferite grade de plăcere [7 pp. 196-197]. Designul trebuie să fie plăcut și estetic la vedere. Modalitatea de observare a gradului de importanță estetică a designului interior se poate realiza printr-o evaluare [7 p. 200], prin simplul fapt al invitării mai multor persoane într-un anumit spațiu ambiental pentru a face schimb de opinii asupra designului, dar cel mai prețios moment și cel mai real este captarea grimaselor acestora în momentul în care pășesc în încăpere.

Limbajul estetic privind subtilitatea detaliilor în conturarea designului ambiental

Charles R. Swindoll, autor și pastor american, susține că „detaliile fac diferența”, ceea ce se referă la faptul că succesul și excelența se conturează din micile detalii a vieții de zi cu zi. Această ipoteză se regăsește deseori în predicile sale și subliniază dezvoltarea caracterului, punând accent pe organizarea timpului. Ca o paralelă cu subiectul abordat în acest articol – „Estetica în designul ambiental” – putem remarca o similitudine în modalitatea de abordare a proiectelor de design interior. Accentul pe detalii este esențial în spațiul ambiental.

În designul ambiental, pe lângă alegerea finisajelor și a pieselor de mobilier, cea mai mare importanță o au accesoriile sau obiectele de decor. Putem spune cu fermitate că un obiect de decor întregeste imaginea generală a compoziției spațiale. Obiectul de decor poate fi chiar cheia, punctul central de unde încep să graviteze celelalte forme ale obiectelor. Obiectul de decor poate fi observabil pe planul al doilea sau chiar pe ultimul plan, important este să nu pară a fi în plus, să nu pară din altă linie stilistică. Orice obiect de decor sau accesoriu, integrat greșit în ambient, poate face ca toată munca designerului să fie în zadar. Documentarea în privința alegerii obiectelor de detaliu în ambient trebuie realizată căutând aceeași categorie tematică [3 p. 273] pe plan estetic, dar și după funcțiile conexe ale obiectelor ce trebuie să satisfacă nevoile utilizatorilor.

Printre accesorii [12] amintim: mânerele unei uși, mânerele și picioarele pieselor de mobilier, sistemele de deschidere (a fronturilor, sertarelor etc.), estetica prizelor și a întrerupătoarelor, materialele textile selectate pentru dormitor (așternutul, cuvertura, fețele de pernă), materialele textile pentru living (pătura sau cuvertura, fețele de pernă), pentru locul unde se ia masa (fața de masă, napronul, suportul farfuriilor realizat din diverse materiale, suportul pentru lumânări și cel pentru șervețele, sfeșnicul,

estetica veselei și a tacâmurilor), pentru blatul din bucătărie (suportul de cuțite, tocătorul lăsat intenționat la vedere, oliviera sau zaharnița), pentru baie (covorașele și perdeaua de baie, suporturile pentru produsele de baie, mânerile de susținere în cabinele de duș, buretele sau anumite produse de curățare corporală lăstate intenționat cu logo-ul acestora la vedere), covoarele, draperiile și perdelele sau jaluzelele, suporturi de chei pentru masa tip consolă, bolurile pentru fructe, lumânări, rame foto, platouri de decor, umidificatoarele de aromatizatoare, oglinzile, vasele, chiar și plantele naturale sau artificiale care se amplasează în vase sunt percepute ca fiind elemente „accesorii” ale esteticii ambientale.

Comunicarea vizual-estică urmează o linie stilistică care urmărește tendințele. Întreaga narațiune a designului [13 p. 239] unui produs este rezultatul unui proces complex de gândire a acestuia și de integrare a produsului într-o stilistică potrivită a spațiului ambiental. În plan social, designul a devenit un instrument ce conectează indivizii în societate [13 p. 239], iar prin estetica obiectelor pe care le selectează a fi utilizate sau prin decizia petrecerii timpului într-o anumită locație cu un design pe gustul acestora ei pot avea parte de o experiență minunată privind partea vizual-estică.

Concluzii

În concluzie, calitatea laturii estetice a designului ambiental pornește încă din primele etape de dezvoltare ale proiectului. Pentru realizarea unui design estetic care să satisfacă dorințele beneficiarului este necesar ca aceștia să comunice. Un schimb de idei eficient ajută la o conturare mai clară și onestă a ariei estetice abordate în amenajare. Extragerea informației pe care o primește designerul din discuția cu beneficiarul și sentimentele pe care acesta le pune pe tavă pentru a fi „descoperit” mai amănunțit ajută designerul în studierea și crearea liniei stilistice de ambientare pentru acesta.

În contemporaneitate indivizii nu mai au nostalgia imitației, dar dețin „puterea impunerii de imagini” [14 p. 9]. Totodată, imaginea estetică poate presupune diverse interpretări, în funcție de „posibilitatea imaginării” [14 p. 9], mai exact, în funcție de capacitatea designerului de a reda vizual ceea ce clientul își imaginează și visează.

Experiența estetică în ambient, modalitatea de gândire a proiectelor de design, partea estetică de organizare a spațiului ambiental și limbajul estetic privind subtilitatea detaliilor, sunt subiectele ce trasează direcții adiacente de discuții pe baza cărora se pot extrapola chiar în alte arii ale designului sau ale artelor, dezvoltându-se astfel noi idei. Conexiunea acestora este importantă de avut în vedere de către un designer ambiental, deoarece astfel își sporește creativitatea estetică și nu numai.

Referințe bibliografice

1. KNOBLER, N. *Dialogul vizual: o introducere în aprecierea artei*. Vol. 1. București: Meridiane, 1983.
2. MICU, D. *Evaluare estetică în design*. Iași: Performantica, 2013. ISBN 978-606-685-021-6.
3. PRALEA, J.; M. SFICLEA; M. POP; E. ȘOLTUZ și S. BURAGA. *Eco design*. Iași: Artes, 2010, ISBN 978-606-547-011-8.
4. GAȘPAR, L. *Simboluri românești: decodificări și interpretări*. Iași: Performantica, 2022, ISBN 978-606-685-922-6 39.
5. POP, M. *Semiotica spațiului ambiental*. Iași: Performantica, 2013, ISBN 978-606-685-012-4.
6. SFICLEA, M. Estetica produsului industrial, element esențial al procesului de design în demersul conceptual al designerului. In: *Artă și comunicare: sesiunea de comunicări științifice*. UNAGE Iași, 3 iunie 2008. Iași: Artes, 2008, pp. 174–180. ISBN 978-973-8263-39-0.
7. POP, T. *Design de produs*. Iași: Editura Palatului Culturii, 2023. ISBN 978-606-8547-72-5.
8. BEARDSLEY, M.C. *The Aesthetic Point of View*. Ithaca: Cornell University Press, 1982.
9. NAE, C. *Estetica artelor vizuale. Experiență, interpretare și apreciere estetică: note de curs*. Iași: Artes, 2013. ISBN 978-606-547-137-5.
10. TEODOR-STANCIU, S. Elemente ale postmodernismului în design. *Ethos–The New View: revistă de teoria culturii*. 2012, nr. 6. ISSN 2246-9427.
11. SHUSTERMAN, R. The End of Aesthetic Experience. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 1997, vol. 55, no.1, pp. 29–41.
12. SCHLEIFER, S.K. (coord.). *500 Tips Accessories*. Spain: FKG, 2022. ISBN 978-84-9936-247-2.
13. GHIOC, A.Ș. and R.B. CARNARIU. Visual communication between cultural meaning and functional effectiveness. A case study in upcycling design. *Journal of Industrial Design and Engineering Graphics*. Online. 2019, vol. 14, issue 1, pp. 239–241. ISSN 2344-4681. Disponibil: <http://sorging.ro/jideg/index.php/jideg/article/view/67/67> [accesat 2025-04-17].
14. POP, M. *Dinamica limbajului vizual*. Iași: Artes, 2013. ISBN 978-973-8263-92-5.

AMBIENT LIGHTING AND ENERGY EFFICIENCY IN INTERIOR DESIGN

ILUMINATUL AMBIENTAL ȘI EFICIENȚA ENERGETICĂ
ÎN DESIGNUL DE INTERIORINGA MATCAN-LISENCO¹PhD student, university assistant,
Technical University of Moldova<https://orcid.org/0000-0002-2419-1396>

CZU 747:628.93

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2025.1.20>

In this study, ambient, artificial light is targeted, which among other things is the main element in interior design. The collaboration and experience with more experienced colleagues highlighted the need for future designers to know the typology of existing luminaires including those in the trade, their correct positioning and the expected effects obtained with light in their projects regardless of their purpose, social importance, etc., for the purpose of capitalizing on the spaces. Therefore, the types, the color of light, and the classification of luminaires for the subsequent application of knowledge in practice were specified. It should be noted that at the same time, the local, general and mixed light, correctly used, helps to highlight the space or necessary elements, and the result must be pleasant. In this way, we can from an ordinary interior, get an exciting space only with the help of a properly selected and placed light.

Keywords: light, lighting fixtures, types of lighting, classification of lighting fixtures, visual effects

Articolul analizează lumina ambientală, artificială, care reprezintă, printre altele, o componentă esențială a designului de interior. Colaborarea reciprocă și experiența câpătată în realizarea proiectelor cu colegii mai experimentați au scos în evidență necesitatea cunoașterii de către viitorii designeri a tipologiei corpurilor de iluminat existente, inclusiv cele din comerț, poziționarea corectă a acestora și efectele obținute cu ajutorul luminii în scopul valorificării spațiilor, indiferent de menirea acestora, importanța lor socială etc. De aceea, au fost specificate tipurile și culoarea luminii, clasificarea corpurilor de iluminat pentru aplicarea ulterioară a cunoștințelor în practică. Trebuie de remarcat faptul că lumina locală, generală și mixtă, utilizată corect, ajută, în același timp, la evidențierea spațiului sau a elementelor necesare, iar rezultatul trebuie să fie îmbucurător. În acest mod, dintr-un interior obișnuit putem să obținem un spațiu interesant doar cu ajutorul unei lumini selectate și amplasate corespunzător.

Cuvinte-cheie: lumină, corpuri de iluminat, tipuri de iluminat, clasificarea corpurilor de iluminat, efecte vizuale

Introduction

This research explores the influence of ambient and artificial lighting on mood and visual perception, highlighting its role in reshaping and optimizing interior spaces. The study proposes an interdisciplinary approach to lighting design, integrating new technologies and energy efficiency criteria. It identifies the types of lighting fixtures and the appropriate light colors for various interior space functionalities, providing future designers with applicable knowledge for selecting and positioning lighting correctly to achieve the desired visual effects.

Energy efficiency in artificial lighting for interior design is crucial but often compromised in favor of aesthetic or functional considerations. This research addresses the challenges related to selecting and positioning lighting fixtures to maximize energy efficiency without sacrificing the design quality.

Previous studies have examined aspects of ambient and localized lighting, as well as the differentiation of lighting functions in interior design. However, these approaches have been limited in integrating energy-efficient lighting with aesthetic considerations.

¹ E-mail: inna.matcanlisenco@gmail.com

Light influences human mood and is directed towards the surrounding environment enabling the acquisition of information about the world. Insufficient lighting diminishes this objective, underscoring the undeniable importance of this subject.

Light, in all its forms, is the most significant element in interior design and one of the vital components of human life. Due to this, engineers and architects strive to design spaces with large or panoramic windows to extend natural lighting duration. However, when natural lighting is insufficient or entirely absent, artificial lighting becomes necessary, involving various categories of lighting fixtures present in any environmental setting.

Materials and Methods

The study was conducted through a multidisciplinary approach, combining theoretical analysis, visual research, and direct observation. The documentation focused on specialized literature regarding lighting in interior design, emphasizing its classification and impact on spatial perception and the user's well-being. Academic sources, scientific articles, and technical standards were consulted, including the works of Richard Kelly. A comparative analysis of lighting typologies - general, local, and mixed - was conducted, along with an examination of the influence of light color temperature on perception and spatial functionality.

Direct observation and photographic documentation in museums, art galleries, and historical buildings facilitated the analysis of applied lighting solutions and their effects on visual ambiance. Photographs taken in locations such as the National Museum of History of Moldova and the National Museum of Art of Moldova served as illustrative material.

The methodology also included an evaluation of lighting fixtures, analyzing factors such as intensity, direction of light flux, and compatibility with architectural materials. Additionally, emerging technologies, such as LED lighting and smart systems, were studied to determine their impact on energy efficiency and sustainability. As a result, the research provides a detailed perspective on the role of lighting in interior architecture, emphasizing its importance in creating functional, aesthetic, and energy-efficient spaces.

Lighting typologies and their importance in interior design

Richard Kelly describes the first and most fundamental form of light as ambient light. This type of lighting ensures the general illumination of the environment, guaranteeing visibility of the surrounding space, including objects and people within it. This general and uniform lighting allows for orientation and the completion of basic tasks. It largely aligns with the principles of quantitative lighting design, except that ambient lighting, in Kelly's sense, is not the ultimate goal of a lighting concept but rather a foundation for further planning. When designing a lighting plan, a designer must rely on instinct, experience, and the limited support offered by quantitative standards when analyzing a particular lighting context, determining the space's specificities, purpose, and the preferences of its users.

Illuminance power. This parameter is crucial when selecting a lighting fixture in relation to the installation surface. Traditional spotlights must be used with caution on work surfaces as inappropriate materials may deform or pose a fire hazard. LED spotlights, with their low operating temperature, are suitable for mixed use with suspended ceilings.

Lighting design opportunities: Lighting technologies are evolving rapidly, continuously introducing new tools that transform the role of lighting in interiors, enabling spatial transformations without altering the architectural structure. Light can highlight specific sections of a space, instantly changing the interior and shifting design to the background. Emerging technologies offer incredible possibilities. The concentration of multiple light points within a confined space can radically transform the ambiance. Modern lighting in interiors creates numerous optical illusions, making it challenging to accurately assess spatial volume.

In interior design, there are three main types of lighting: general, local, and mixed. The selection of lighting fixtures depends on these types, ensuring the creation of desired effects. A beautifully designed décor without proper lighting loses its charm entirely.

General lighting is the most commonly used type in various spaces, regardless of their purpose. It is used to illuminate an entire area, typically through a central lighting fixture or multiple fixtures serving the same function (**Figure 1**). The central fixture may be a chandelier with one or more arms, while general lighting with multiple fixtures may include spotlights, recessed lighting, or chandeliers for larger spaces.

Local lighting is used in specific areas where additional light is required for practical or decorative purposes. A common example of local lighting is the table lamp, which provides supplementary light for a workspace. Floor lamps and wall-mounted sconces (**Figure 2**) can also serve as sources of light in the evening when general lighting is no longer necessary, creating a pleasant and relaxing atmosphere. Local lighting is also found in kitchens, where a pendant light above the workspace or an LED strip on the countertop provides additional illumination [1]. Another example of local lighting is seen in museums and art galleries, where a painting or exhibit is highlighted by a spotlight or wall-mounted fixture.

Mixed lighting, the most frequently encountered type, combines local and general lighting. This allows for flexible use based on necessity, making it a highly practical choice. Both types of lighting can be used together or separately (**Figures 3, 4**).

Figure 1. General lighting through multiple lighting fixtures. Blue Room. National Museum of History of Moldova.



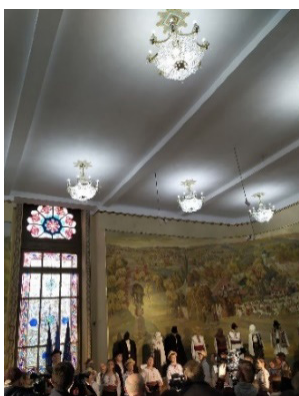
Source: photo by Matcan-Lisenco Inga, from the personal archive.

Figure 2. Types of local lighting fixtures. Satu Palace, Bucharest, Romania.



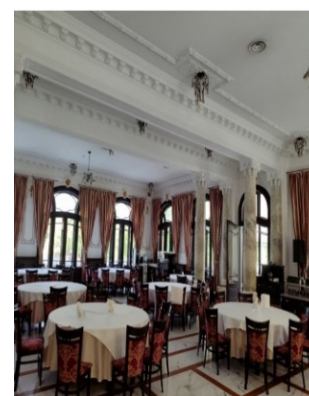
Source: photo by Matcan-Lisenco Inga, from the personal archive.

Figure 3. Mixed lighting. National Museum of Ethnography and Natural History.



Source: photo by Matcan-Lisenco Inga, from the personal archive.

Figure 4. General lighting through multiple light fixtures. Palace Hotel, Romania.



Source: photo by Matcan-Lisenco Inga, from the personal archive.

The *color of light* is an important element, as it can create specific effects that make an interior space more practical and comfortable. Color is the sensation perceived when light rays enter the eye.

Depending on the hue and intensity of the light, we can distinguish three types of white light: cool, neutral, and warm [2]. The proper selection of lamps, bulbs, and LED tubes for lighting is equally important. Depending on the color rendering index (CRI) of the lamp, the light can be categorized as cool or warm.

The diversity of light colors significantly influences the perception of space, and understanding these nuances is essential for creating a harmonious and functional environment. Among them, neu-

tral light stands out for its natural and versatile balance. *Neutral light* (4000K) closely resembles natural daylight, is pleasant to the eye, and reproduces interior colors most accurately without altering them. This type of light is suitable for spaces requiring good illumination, such as living rooms and bathrooms.

While neutral light provides chromatic harmony and an authentic rendering of colors, cool light is distinguished by its intense clarity and functional character, whereas warm light brings a distinct dimension through its ability to create a comfortable and relaxing atmosphere, influencing spatial perception with its pleasant tones. *Cool light* (above 6000K) is a stronger light with a bluish tint, which can alter colors by making them appear cooler. Interiors illuminated with this type of light appear cleaner and are best suited for work areas, offices, kitchen preparation zones, hospitals, medical centers, and commercial spaces.

Warm light (2700-3000K) is the most comfortable for the eyes, its orange undertones can alter the perception of colors, making them appear warmer [3 pp. 46-48]. However, warm light specifically creates a comfortable ambiance, making it the most suitable choice for bedrooms, relaxation areas, and living rooms.

The importance of lighting systems in interior architecture, energy efficiency, and aesthetics

Lighting is essential in interior architecture, significantly influencing both the aesthetics and functionality of a space. In today's context, where energy efficiency is a priority, lighting plays a crucial role in reducing energy consumption and creating a healthy, sustainable environment. LED technology is one of the most remarkable innovations in this field, consuming far less energy than conventional bulbs while offering a much longer lifespan. Additionally, LEDs provide a variety of colors and intensities, allowing designers to create different atmospheres according to specific needs. The integration of smart technologies into lighting systems, such as motion sensors, timers, and smartphone-controlled lighting, optimizes energy use by adjusting light intensity based on the user's presence or available natural light, thus contributing to the reduction of excessive energy consumption. Maximizing natural light utilization is a fundamental practice in interior architecture. Well-designed and strategically positioned window systems can reduce dependence on artificial lighting. The use of glass panels and strategically placed openings in buildings facilitates optimal natural lighting, enhancing visual comfort while lowering energy costs. Furthermore, adopting renewable and biodegradable materials in the design of lighting fixtures reduces environmental impact, while integrating renewable energy sources, such as solar panels, enhances lighting efficiency. Promoting an energy-efficient culture by educating users about the importance of effective lighting can encourage more responsible behavior. Awareness campaigns and training programs can further stimulate the proper use of lighting systems, contributing to energy conservation. Thus, lighting systems have a profound impact on interior architecture. Contemporary energy efficiency strategies not only improve functionality and aesthetics but also contribute to sustainability. In this way, lighting becomes a central element in creating comfortable and eco-friendly spaces.

At the conceptual stage of interior architecture, the lighting system applied in the project must be carefully considered, taking into account not only the surface area but also the amount of natural light, the chromatic spectrum, and the saturation of white tones. Different lighting fixtures direct light in different ways, which affects the final visual perception [4].

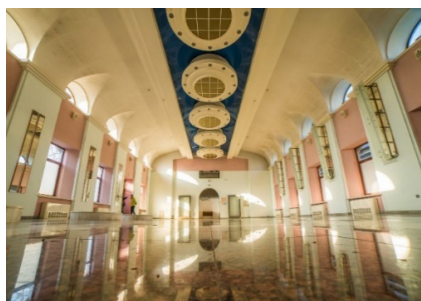
Currently, artificial light is highlighted through the installation of light bulbs in lighting fixtures, which can be categorized as follows: chandeliers; wall sconces and ceiling lights (lighting fixture for paintings/mirrors with LED) (**Figure 5**); pendants (pendants, lanterns); spotlights (wall-mounted, recessed, sensor-equipped, track-mounted, step lighting, clips for recessed spotlights); directional lighting fixtures (floodlights, tracks, directional lighting fixtures) (**Figures 6 a, b**); table lamps and desk lamps (nightlight, LED nightlight, nightlight with sensor, LED nightlight, desk lamp, LED desk lamp);

lighting fixtures for suspended ceilings (LED panels, lanterns, LED lanterns); linear lighting fixtures (LED lamp, electronic lantern, fluorescent tube lantern, LED lighting fixture) (**Figure 7**); floor lamps (floor lamps, LED light floor lamps, table lamps); high Bay - industrial lighting; lighting fixtures for children (LED nightlight, LED ceiling light, LED chandelier); lighting fixtures for stairs [5 pp. 8-19].

Lighting fixtures can vary based on: color range (LED and bulb color, material from which it is made...), configurations, purpose, etc. Every lighting fixture must have the *characteristic of being resistant to humidity*. Moisture ingress can lead to fire or damage.

Selecting suitable lighting fixtures for the ambient environment during the design phase ensures a pleasant environment with maximum comfort. It is essential that the procedure corresponds to the style and parameters of the designed space.

Figure 5. Lighting spotlights. Railway Station. Chișinău.



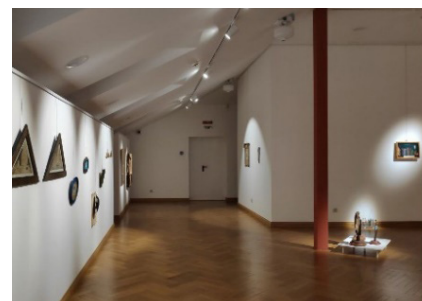
Source: photo by Matcan-Lisenco Inga, from the personal archive.

Figure 6a. Spotlights, directed light fixtures. National Art Museum. Bucharest.



Source: photo by Matcan-Lisenco Inga, from the personal archive.

Figure 6b. Directed light fixtures. National Museum of Art of Moldova.



Source: photo by Matcan-Lisenco Inga, from the personal archive.

Lighting is essential in interior architecture, having a major impact on the aesthetics and functionality of spaces. Technologies such as LEDs, smart control systems, and the use of natural light contribute to energy efficiency, reducing energy consumption, and supporting a sustainable environment. The proper selection of lighting fixtures, considering design and moisture resistance, is vital for creating comfortable and energy-efficient spaces [6].

Principles of quality lighting design, Kelly Richard's theory

Currently, specialized color charts have been developed that easily show the transition from white light to warm and cool light. The use of various types of lamps for lighting fixtures aims to achieve diverse effects. Kelly Richard made a significant contribution to the theory behind quality light design by differentiating the basic functions of light [7]. He systematically presents the available means. A lighting system should not waste energy by providing more light than necessary or using inefficient systems. While energy efficiency is important, it should not be considered the primary measure of good lighting if it excessively compromises aesthetic or functional considerations.

Important criteria useful in design: project analysis (preferences, needs, constraints of the client), data collection (budget, age, flexibility, purpose of the space, etc.). Understanding the visual perception process and knowing the nature of the visual task at hand is necessary, as it determines the lighting design objectives for the space. Lighting design cannot exist independently. Creating and implementing a well-balanced lighting environment that meets the visual task requirements is a process correlated with other elements (e.g., flooring, furniture, etc.). Therefore, it is essential to define the concept's goals together and then implement them.

It is important to focus on the necessary objectives in the design process. *Quantitative objectives*: the lighting level must be adequately defined for the task at hand; natural light should be considered,

factoring in the amount of light that enters the interior. Daylight can contribute to the lighting level and help proportionally reduce artificial lighting; maintenance should be considered, including the maintenance characteristics of the lighting fixtures and design (changing bulbs, upkeep) [8]. *Qualitative objectives*: visual guidance – creating subtle differences in brightness, highlighting specific areas; architectural accent – architectural features can be either diminished or emphasized depending on the type of lighting; perceived brightness depends on: the refractive value of all surfaces that define the space, the distribution of light intensity of the installed lighting fixtures and the lighting level achieved; the style of the lighting fixtures – their specific lighting features can help in diversifying the environmental settings; the image produced through various types of lighting – the type of lighting fixtures, color gamut, brightness, intensity, and distribution modify the appearance of a space, affecting the overall image; color – the characteristics of color affect visual perception, including temperature and color rendering [9]. An important part of the lighting design process is selecting the appropriate lighting fixtures.

The development of the lighting concept depends on the imposed requirements, where solutions must be verified to fit within the budget and reasonable constraints.

The result of the project analysis is a series of lighting tasks assigned to specific areas of the space, all forming a characteristic matrix of the requirements for a visual environment. The next step after the project analysis is the development of a qualitative concept that outlines the qualities the lighting should possess, without providing exact details on the selection of lighting fixtures or the compositional scheme.

The practical implementation of the design, according to the space's requirements, means that the designer must determine the proper distribution of light, light sources, and, last but not least, the direction of the light. The light source can be linear or point-based, and the lighting fixture can be hidden or visible, suspended, recessed, or mounted. Such requirements guide the designer to use specific lighting articles [10].

A true challenge lies in designing quality lighting, which involves developing a concept that must meet a wide range of requirements through a lighting installation, both technically and aesthetically. In contrast to quantitative concepts, which derive from a general set of lighting qualities based on the requirements for a project, leading to a standardized design, well-planned consideration of a wide range of lighting tasks frequently leads to a systematic distribution of a varied range of lighting fixture configurations [11].

From an economic, technical, and design perspective, the goal of lighting design should be to find solutions that focus not only on achieving an overall uniform lighting effect but also on covering a wide variety of lighting requirements. The concept should produce a structurally clear distribution of lighting qualities through an intentional lighting scheme. However, the best solution is a concept that achieves high results with minimal technical equipment and the highest clarity of design.

Discussions

The study of lighting typologies and their importance in interior design brings to the forefront several fundamental aspects that shape both the functionality and aesthetics of spaces. The role of general lighting, referred to by Kelly Richard as ambient light, is to ensure basic visibility and a uniform background, over which other types of lighting, such as task or mixed lighting, are layered. Task lighting is essential for highlighting specific functional areas, while mixed lighting successfully combines both categories, addressing the vital needs of users.

Technological innovations in lighting, such as LED spotlights and pendant light fixtures, have opened new horizons in interior space planning [12 p. 158]. These solutions not only enhance visual quality but also highlight architectural and design elements. In this context, the color of light plays a decisive role in influencing the perception of the space.

Another emphasized aspect is the importance of energy efficiency in interior design, a growing concern within the context of sustainability. LED lighting and the use of smart technologies, such as

motion sensors and digital control systems, ensure low energy consumption without compromising lighting quality [13]. At the same time, maximizing natural light through well-thought-out architectural design not only saves energy but also improves the quality of life and activity within the building.

From the perspective of Kelly Richard's theory, lighting should not only be designed from a functional or energy standpoint but also as an integrated element of interior architecture. The concept of qualitative lighting emphasizes the importance of customizing solutions, starting with analyzing the user's needs and incorporating these requirements into the space's design. Thus, specific visual tasks, guiding the eye, highlighting architectural elements, or creating a balanced atmosphere, interweave to offer a complete experience.

The selection of lighting fixtures also plays a key role. From their aesthetics to their technical performance, each piece contributes to defining the character of a space. Moreover, lighting design requires a holistic approach, considering the economic, technical, and aesthetic elements to create functional and attractive spaces.

Therefore, this study highlights not only the complexity of the lighting design process but also its significant impact on how we perceive and use interior spaces. The constant adaptation of innovative technologies, optimal use of natural resources, and a detailed analysis of the relationship between light and design transform lighting into an indispensable element of contemporary architecture.

Conclusions

The research concludes that lighting plays a crucial role in interior design, influencing not only the aesthetic aspect but also the energy efficiency of spaces. An interdisciplinary approach and the integration of modern technologies in lighting design can significantly contribute to improving the ambient quality. It is vital for designers to understand not only the principles of lighting but also their effects on users.

Regarding future research directions, it is recommended to continue studies on energy efficiency, including the use of smart lighting sources and automated control systems to reduce energy waste. Additionally, it is important to investigate the long-term effects of different types of lighting on the mental and physical health of users, including the influence of color and light intensity on mood. Another significant aspect is analyzing the ecological impact of different lighting fixtures, aiming to identify renewable and biodegradable materials that can be used in their design. The study of adaptable lighting systems, which can adjust lighting parameters according to the user's needs and environmental variables, also represents a promising direction.

Finally, exploring the potential of emerging technologies, such as intelligent LED lighting and IoT connectivity, will contribute to optimizing energy use and enhancing the user's experience. These directions will help improve the understanding of lighting complexity in interior design and assist in developing more efficient and sustainable solutions.

Acknowledgments. This article is the result of the scientific project, entitled: *Models, systems and technologies for energy efficiency, decarbonization and digitalization of processes in energy, industry, construction and transport* (acronym Mosited) for the years 2024-2027, with the cipher 02.04.06.

Bibliographic references

1. KAHN, L. *Light and space gebundene ausgabe*. Watson-Guptill Pubns, 1995. ISBN 0823-027-732.
2. SPECHTENHAUSER, G. and M. CORRODI. *Illuminating (Living Concepts)*. Boston: Birkhauser, 2008. ISBN 3038216410.
3. MATCAN-LISENCO, I. Improving energy efficiency in buidings through the use of panoramic glazing. *Art and design*. 2024, nr. 2 (26), pp. 44–53. ISSN 2617-0272.
4. SCHLEUNING, S. and C. STRAUSS. *Electrifying design: a century of lighting*, Yale Universty Press, 2021. ISBN 9780300254570.
5. КАШКАРОВ, А. Современные осветительные приборы: выбор, подключение, безопасность. Москва: ДМК-Пресс, 2017. ISBN 978-5-97060-480-9.

6. HEE, W.; M. ALRHOUL; B. BAKHTYAR; E. OMKALTHUM; M. SHAMERI et. al. The role of window glazing on daylighting and energy saving in buidings. *Renewable and Sustainable Energy Reviews, Elsevier*. 2015, vol. 42 (C), pp. 323–343. ISSN 1364-0321.
7. Richard Kelly's three tenets of lighting design. *Architect Magazine*. American Institute of Architects. Online. 20 January 2021. Disponibil: https://www.architectmagazine.com/technology/lighting/richard-kellys-three-tenets-of-lighting-design_ [accesat 2025-03-13].
8. LIU, X. and Y. WU. A review of advanced architectural glazing technologies for solar energy contrversion and intelligence daylighting control. *Architectural Intelligence*. 2022, nr. 1 (10), pp. 1–32. ISSN 2731-6726.
9. KONG, Z.; Q. LUI; H. LI; K. HOU and Q. XING. Indoor lighting effects on subjective impressions and mood states: A critical review. *Building and Environment*. 2022, vol. 224. ISSN 0360-1323.
10. FIGUEIRO, M. Light in the built environment: The ceiling si not the limit. *Building and Environment*. 2019, vol. 157. ISSN 0360-1323.
11. GORDON, G. *Interior Lighting for Designers* 4th. ed. John Wiley&Sons, Inc, 2003. ISBN 978-0471441182.
12. MATCAN-LISENCO, I. From LED to IoT, optimizing interior design and energy efficiency through lighting technologies. *Intertext*. 2024, nr. 2 (64), pp. 157–165. ISSN 1857-3711.
13. MATCAN-LISENCO, I. and A. BARBANEAGRA. The need to create a suitable environmental setting for the development and support of children with autism spectrum disorders in the Republic of Moldova. In: *Învățământul artistic – dimensiuni culturale: conferința de totalizare a activității științifico-didactice a profesorilor [AMTAP] (aprilie 2024)*. Chișinău: Notograf Prim, 2024, pp. 174–181. ISBN 978-9975-176-05-7.

МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ПРОЕКТИРОВАНИЯ ОБРАЗА ПЕРСОНАЖА В КОНТЕКСТЕ КНИЖНОЙ ГРАФИКИ

PRINCIPII METODOLOGICE ALE PROIECTĂRII IMAGINII PERSONAJULUI ÎN CONTEXTUL GRAFICII DE CARTE

METHODOLOGICAL FOUNDATIONS OF DESIGNING A CHARACTER IMAGE IN THE CONTEXT OF BOOK ILLUSTRATION

ALIONA TIMUȚA¹

doctorandă, Universitatea Pedagogică de Stat Ion Creangă

lector universitar,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

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

CZU 769.2.041.021.2

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2025.1.21>

В статье раскрывается методология проектирования образа литературного персонажа в учебном процессе как одного из наиболее важных этапов формирования художественного замысла в иллюстрированной книге. Рассматриваются этапы образного поиска, анализа текста, интерпретация и визуализация характера. Показано значение системного подхода в работе над персонажем для развития креативного мышления, образного видения и художественной выразительности у студентов графиков.

Ключевые слова: книжная графика, иллюстрация, персонаж, визуальный образ, художественный замысел, методология обучения

¹ E-mail: aliona.timuta@gmail.com

În articol este studiată metodologia de proiectare a imaginii personajului literar în procesul educațional, considerată una dintre cele mai importante etape în formarea conceptului artistic al cărții ilustrate. Sunt analizate etapele de căutare imagistică, de analiză a textului, de interpretare și vizualizare a caracterului. Se evidențiază importanța abordării sistemice în lucrul asupra personajului pentru dezvoltarea gândirii creative, a viziunii imagistice și a expresivității artistice la studenții graficieni.

Cuvinte-cheie: grafică de carte, ilustrație, personaj, imagine vizuală, concept artistic, metodologie didactică

The article presents a methodology for designing the image of a literary character within the educational process, viewed as one of the most important stages in shaping the artistic concept of an illustrated book. It examines the stages of visual exploration, text analysis, interpretation, and character visualization. The article highlights the significance of a systematic approach in working on the character development as a means of fostering creative thinking, visual imagination, and artistic expressiveness in graphic design students.

Keywords: book illustration, illustration, character, visual image, artistic concept, teaching methodology.

Введение

Иллюстрирование книги требует от художника сочетания технического мастерства и способности воспринимать литературный текст. Особое внимание при этом уделяется персонажу, который передаёт основную идею произведения и отражает его эмоциональное содержание. В учебном процессе работа над образом героя помогает студентам-графикам развивать воображение, ассоциативное и образное мышление, умение работать с различными стилями. Цель настоящего исследования – выявить и описать методологические подходы и этапы проектирования образа персонажа в контексте книжной графики, которые помогут студентам развить навыки художественного проектирования и графической интерпретации текста.

Теоретические основы визуального образа персонажа

Понятие образ в искусстве неразрывно связано с категорией художественного мышления, особым типом отражения действительности, основанным на способности художника обобщать, преобразовывать и предавать идеи и чувства через выразительную графическую форму. Не случайно Пабло Пикассо утверждал: «Я изображаю мир не таким, как я его вижу, а таким, каким я его мыслю» [1 с. 181; цит. по Прокофьеву В.Н.]. Это подчёркивает превосходство внутреннего, концептуального видения над прямым воспроизведением, что особенно актуально для книжной графики, в которой иллюстратор стремится не столько копировать реальность, сколько выразить её, выявить сущность персонажей, действий, событий и настроений.

Иллюстрация выполняет функцию визуальной интерпретации литературного текста. Персонаж в её структуре становится главной фигурой, которая способствует восприятию и развитию сюжета, передаче скрытых смыслов и эмоциональному вовлечению читателя. Визуальный образ строится на основе множества компонентов – характера, пластики, цвета, стилистики, мимики, деталей-атрибутов и их взаимодействия с пространством. При этом, как подчёркивает В.Н. Прокофьев, художественный образ «рождается в ощущениях того пространства, среды, в которой может происходить действие» [1 с. 23]. Облик героев и предметный ряд, наделённые признаками среды, становятся основанием для комбинирования и синтеза уникального художественного пространства книги. Иллюстратор, опираясь на эти ощущения, формирует не только персонажей, но и общий стиль, ритм и композиционную структуру визуального повествования. Именно поэтому, как отмечает Т.Ю. Никитина, поиск образов персонажей определяет всё дальнейшее развитие событий и стилистику книги в целом. Работу над образом следует начинать с линейных и силуэтных рисунков, через которые иллюстратор находит характер, пропорции и выразительность будущего героя [2 с. 14].

Визуальный образ, помимо особенностей стилистического исполнения, наделён своеобразным «голосом» – индивидуальной интонацией, которая, как метко подмечено В.А. Оле-

нковой, привлекает внимание зрителя в первую очередь, задаёт тон художественного высказывания и усиливает его выразительность в контексте визуальной коммуникации [3 с. 14].

Методика создания визуального образа персонажа.

Изучение различных теоретических источников по книжной графике, визуальному повествованию и психологии образного мышления позволило выделить несколько подходов к созданию образа персонажа, которые опираются на метафорическое мышление, ассоциативную визуализацию и моделирование образа. В процессе художественной практики и изучения педагогических теорий изобразительного искусства формируются основы методологии, которая включает глубокий анализ текста, визуальное проектирование, воплощение задуманного и интеграцию образа героя в книжную среду. Проектирование образа персонажа требует от иллюстратора творческого видения и умения анализировать текст, а также высокого мастерства в использовании выразительных графических средств и приёмов. Процесс создания образа литературного героя тесно связанно с образным мышлением, в котором метафора, ассоциация и символ выступают инструменты создания выразительных художественных образов.

В теоретическом аспекте образ персонажа включает в себя не буквальное воспроизведение внешности, а пластическую, эмоциональную и символическую структуру, формирующую визуальную идентичность героя. Его место в книжной композиции зависит от жанра, целевой аудитории и нарративной функции, которую он выполняет (главный, второстепенный, эпизодический персонаж).

Этапы проектирования персонажа в учебном процессе

В образовательной практике методика проектирования образа персонажа строится на основе системы последовательных этапов:

1. Анализ литературного текста. Первоначальный этап работы над иллюстрацией книги начинается с анализа литературного материала, направленного на понимание характера и функции персонажа. Важно не только определить его сюжетную роль, но и уловить скрытые смыслы, эмоциональные оттенки и стилистическую интонацию текста. Эти элементы служат основой для последующего формирования выразительного визуального образа.

2. Создание портрета персонажа. На данном этапе особое внимание уделяется ключевым характеристикам героя – его поведенческим чертам, мотивации, отношениям с другими персонажами и символическому значению в контексте произведения. Для систематизации полученных данных студентам предлагается составить таблицу или визуальную карту персонажа, в которой отражаются его имя, возраст, внешние характеристики, темперамент, эмоциональное состояние, особенности речи, сюжетная функция и возможное символическое значение. Как правило, начальная стадия разработки персонажа близка к этапу типажной проработки в мультипликации – создаётся визуальный прототип, или «типаж». Как подчёркивает Г.Г. Смольянов, «типаж является внешней формой, как бы неодушевлённым еще телом персонажа, в которое художнику ещё предстоит вдохнуть жизнь, привести в осмысленное, выразительное движение» [4 с. 3-4]. Этот переход от схематического образа к выразительной индивидуальности требует не только художественного мастерства, но и глубокого осмысления литературного контекста.

3. Создание визуального референса (mood-board) и поисковый этап. На этом этапе подбираются стилистические и образные аналоги: исторические костюмы, этнографические детали, прототипы из искусства, кино, анимации и формируется mood-board. Mood-board представляет собой визуальную коллекцию, объединяющую различные изображения. В контексте дизайна и книжной иллюстрации он включает различные референсы – примеры работ, элементы одежды, атрибутику эпохи, фотографии, позы, ракурсы, цветовые палитры и

другие визуальные детали, которые помогают задать направление и настроение в создании художественного образа [5 с. 89]. В рамках данного этапа ведётся работа, направленная на выявление выразительных решений, создаются силуэтные варианты, поисковые наброски и графические схемы.

4. Эскизное моделирование и создание характера персонажа. Создание выразительного персонажа начинается с этапа эскизного моделирования, в котором прорабатываются как его внешние особенности, так и характерные поведенческие элементы. На этом этапе студенты создают линейную серию эскизов, включающую фронтальное изображение, профиль, ракурсы, движение и мимику. Важно добиться целостности и пластической выразительности образа уже на уровне первых набросков. Главной особенностью анатомии персонажа, а процессе эскизирования является максимальная простота форм и чёткость силуэта. Это делает его не только узнаваемым, но и подвижным, позволяет легко варьировать позы и ракурсы. В этом контексте особенно актуально высказывание Жана Огюста Энгра: «Чем проще линии и формы, тем больше в них красоты и силы. Всякий раз, как вы расчленяете формы, вы их ослабеваете... Строя форму, не создавайте её по частям. Согласуйте всё одновременно, как правильно говорят, рисуя ансамбль» [6 с. 19].

Далее прорабатываются пластические и эмоциональные характеристики героя: характерные позы, жестикуляция, движения, выражения лица. Эти особенности становятся носителями психологической информации, раскрывая внутренний мир персонажа, его характер. Как подчёркивает Эндрю Лумис, «живость воображения заразительна, чувства передаются зрителю, и настрой, в котором вы создавали картину, определяет девяносто процентов её успеха. Вы должны всё время наблюдать за дамой в повседневной жизни. Следите за тем, что делают люди, следите за их руками, ртами, глазами, бессознательно принимаемыми позами... Следите за тем, как выражение лица связано с мыслями. Каждый раз, когда вы рисуете лицо, старайтесь, чтобы на нём отражалась какая-либо мысль» [7 с. 198]. На этапе работы с мимикой важно не только передавать внешние эмоции, но и добиваться выразительности через точную форму. Эндрю Лумис, советует избегать поверхностной выдумки и опираться на натурные наблюдения: «Выражение эмоций и лиц рассказывают истории. А поскольку рисовать выражение лиц – значит аккуратно передавать форму, не пытайтесь выдумывать из головы – поймите нужное выражение на фотографии» [7 с. 199].

Завершающим элементом эскизной проработки становится подбор цветового решения и выполнение цветовых и композиционных проб. Цвет – важный выразительный ресурс, формирующий визуальное восприятие героя и эмоциональный фон книги в целом. Детализировка, проработка аксессуаров, костюма, специфики пластики – всё усиливает характер персонажа и подчёркивает его роль в повествовании. Таким образом, эскизное моделирование – это не просто технический этап, а процесс художественного «вдыхание жизни» в героев, в котором объединяются наблюдательность, аналитическое мышление и выразительные средства изобразительного искусства.

5. Взаимодействие персонажа с книжным пространством. После завершения эскизного моделирования важным этапом становится размещение персонажа в пространстве книги – интеграция его образа в повествовательную среду. На этом этапе разрабатываются сцены с участием персонажа, в которых тщательно продумывается его взаимодействие с другими героями, элементами среды и сюжетными ситуациями. Поза, взгляд, направление движения, композиционное размещение – всё должно работать на развитие визуального повествования и раскрытие внутренней логики событий. Особое внимание уделяется включению иллюстрации в макет книжного разворота. Здесь важно достичь стилистического и композиционного единства: персонаж не должен существовать изолированно, его образ органически вплетается в визуальный ритм книги. Пространство иллюстрации становится не просто фоном, а средой

действия, где каждый элемент: архитектура, пейзаж, предметы, свет и цвет, усиливают выразительность и драматургию сцены.

В учебном процессе применяются разнообразные методические приёмы, способствующие развитию у студентов навыков проектирования персонажа. Один из них – сравнительный анализ трактовок героев в истории искусства книги, формирующий критическое мышление и зрительное восприятие. Эффективным приёмом также является создание визуальных карт персонажа, которые позволяют структурировать информацию о характере, эмоциях и сюжетной функции героя. Упражнения по передаче эмоциональных состояний через графические приёмы (линия, пятно, ритм, фактура) развивают выразительность рисунка. На завершающем этапе студенты вводят персонаж в иллюстративную композицию, обеспечивая его взаимодействие с другими элементами разворота.

Методология реализуется через творческие практические задания, которые позволяют студентам экспериментировать с художественно-пластическими формами, техническими приёмами и различными графическими материалами.

Выводы

Последовательная работа над образом персонажа в учебном процессе способствует развитию профессиональных компетенций студентов. Формирует навыки анализа и синтеза текста; активизирует художественно-образное, пространственное и композиционное мышление; обогащает визуальный язык и развивает выразительность графического языка; развивает навыки планирования и творческой самостоятельности, формируют проектный подход. Таким образом, методологически выстроенная система проектирования персонажа позволяет формировать у студентов навыки художественной интерпретации, развивает их авторский стиль и профессиональное мышление в области книжной графики. Проектирование персонажа является важнейшим элементом художественного замысла иллюстрированной книги. Методологическая система, выстроенная вокруг этого процесса, способствует развитию ключевых компетенций у студентов-графиков и углублённому пониманию художественной природы книги как синтетического вида искусства.

Библиографические ссылки

1. ПРОКОФЬЕВ, В.Н. *Об искусстве и искусствоведении*. Москва: Советский художник, 1985.
2. НИКИТИНА, Т.Ю. *Аспекты работы иллюстратора книги*. Москва: МГУП им. И. Фёдорова, 2014.
3. ОЛЕЙНИК, В.А. *Книжная иллюстрация как средство визуальной коммуникации в контексте украинской графики 80–90-х гг. XX столетия*. Online. Disponibil: <https://core.ac.uk/reader/197377003> [accesat 2025-06-25].
4. СМОЛЯНОВ, Г.Г. *Анатомия и создание образа персонажа в анимационном фильме: учебное пособие*. Москва: ВГИК, 2005. ISBN 5-87149-102-2.
5. БАРЕНБАУМ, Е.Э. *Дизайн персонажей. От чистого листа до ожившего рисунка: полное руководство по работе героев*. Москва: Эксмо, 2024. ISBN 978-5-04-1159722-1.
6. САЗОНОВ, А. *Персонаж рисованного фильма*. Москва: ВГИК, 1959.
7. ЛУМИС, Э. *Искусство иллюстрации*. Москва: КоЛибри, 2015. ISBN 978-5-389-08759-0.

ȘTIINȚE SOCIO-UMANISTICE, STUDII CULTURALE ȘI MANAGEMENT ARTISTIC SOCIO-HUMANISTIC SCIENCES, CULTURAL STUDIES AND ART MANAGEMENT

IDENTITATEA EUROPEANĂ ÎN ERA DIGITALĂ: CUM REDEFINEȘTE INTELIGENȚA ARTIFICIALĂ VALORILE CULTURALE¹

EUROPEAN IDENTITY IN THE DIGITAL AGE: HOW ARTIFICIAL INTELLIGENCE REDEFINES CULTURAL VALUES

LUDMILA LAZAREV²

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

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

CZU 316.752(4):004.8

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2025.1.22>

Articolul explorează modul în care inteligența artificială (IA) influențează identitatea europeană în era digitală. Identitatea europeană este abordată ca un proces dinamic, construit prin interacțiuni culturale, valori comune și memoria istorică colectivă. În acest context, tehnologia modernă redefineste modurile de creare, transmitere și percepție a valorilor culturale, transformând cultura într-un spațiu hibrid între tradiție și inovație. IA devine un actor cultural activ, participând la generarea de conținut, filtrarea informației și configurarea experiențelor culturale. Studiul evidențiază atât oportunitățile cât și riscurile IA: democratizarea accesului la cultură, stimularea creativității și conservarea patrimoniului, dar și uniformizarea discursurilor, polarizarea și fragilitatea diversității culturale. Se discută implicațiile etice, inclusiv responsabilitatea decizională, transparența algoritmilor și protecția drepturilor individuale. Articolul subliniază necesitatea reglementării, alfabetizării digitale și reflecției critice pentru o integrare responsabilă a IA. În concluzie, identitatea europeană în era digitală se construiește printr-un dialog continuu între tehnologie, cultură și valori comune – proces care valorifică și integrează diversitatea perspectivelor

Cuvinte-cheie: identitate europeană, inteligență artificială, tehnologie modernă, valori culturale, etică digitală, reglementarea IA

This article examines how artificial intelligence (AI) reshapes European identity in the digital era. The European identity is presented as a dynamic, collective construct, shaped by cultural interactions, shared values, and historical memory. Modern technology transforms the production, transmission, and perception of cultural values, creating a hybrid space between tradition and innovation. Artificial intelligence functions as an active cultural agent generating content, filtering information, and influencing cultural experiences. The study highlights both opportunities– such as democratizing access to culture, fostering creativity, and preserving heritage– and risks, including content homogenization, polarization, and weakening of cultural diversity. Ethical considerations, including algorithmic accountability, transparency, and protection of individual rights, are emphasized. The article underscores the need for regulation, digital literacy, and critical reflection to integrate AI responsibly. European identity in the digital era emerges through a continuous dialogue between technology, culture, and shared values, in a process that values and integrates diverse perspectives.

Keywords: European identity, artificial intelligence, modern technology, cultural values, digital ethics, AI regulation

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

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

Introducere

Accelerarea proceselor de digitalizare și integrarea tot mai profundă a tehnologiilor emergente în viața cotidiană determină transformări semnificative în sfera valorilor culturale și a construcției identitare. În acest context, inteligența artificială (IA) nu mai este percepută doar ca un instrument funcțional sau tehnologic, ci începe să joace un rol activ în modelarea imaginarului colectiv, în medierea experiențelor culturale și în configurarea noilor forme de comunicare și expresie. Dincolo de dimensiunea sa utilitară, IA influențează din ce în ce mai mult percepțiile, narațiunile și comportamentele culturale, devenind un factor activ în modelarea expresiilor identitare contemporane.

În cadrul Uniunii Europene, unde identitatea comună se conturează în jurul unor valori precum democrația, diversitatea, patrimoniul comun și dialogul intercultural, inteligența artificială suscită o reconfigurare a relației dintre tehnologie și cultură. Generarea automată de conținut, algoritimizarea preferințelor culturale și intervenția IA în domenii precum educația, arta sau comunicarea publică contribuie la redefinirea modului în care valorile europene sunt percepute, promovate și integrate în conștiința colectivă a noilor generații.

Într-un astfel de context dinamic, devine tot mai greu de trasat granița dintre autentic și artificial. Filosoful francez Jean Baudrillard avertiza că: „*Simulacrul nu este niciodată ceea ce ascunde adevărul – este adevărul care ascunde faptul că nu există niciunul. Simulacrul este adevărat*” [1 p. 1]. Această reflecție capătă relevanță sporită în epoca digitalizării, în care IA generează forme de realitate culturală ce pot substitui experiențele autentice, favorizând apariția unei hiperrealități în care simbolurile și reprezentările devin mai pregnante decât realitatea însăși.

În acest studiu ne propunem să analizăm modul în care inteligența artificială influențează procesul de redefinire a valorilor culturale europene, într-un context caracterizat de interconectivitate digitală, mobilitate informațională și transformări socio-culturale profunde. Pornind de la o abordare interdisciplinară, cercetarea combină analiza teoretică a conceptelor de identitate europeană, cultură și tehnologie, oferind un cadru analitic pentru înțelegerea nu doar a mutațiilor identitare generate de noile tehnologii, ci și a provocărilor etice și culturale pe care acestea le implică în reconfigurarea identității europene în era digitală.

Identitatea europeană, cultura și tehnologia modernă

Identitatea este un concept polisemantic, situat la intersecția dintre filosofie, sociologie, antropologie și științele politice, și desemnează ansamblul trăsăturilor prin care un individ sau un grup se recunoaște și este recunoscut de ceilalți. Aceasta se manifestă atât la nivel individual cât și colectiv, fiind rezultatul interacțiunii dintre identități. În perspectiva constructivistă recunoscută de știința contemporană, identitățile sunt „construite, fluide și multiple” [2 p. 1], ceea ce implică un proces continuu de negociere și redefinire.

Identitatea europeană reprezintă un model complex de identitate colectivă, format printr-un proces istoric de lungă durată și prin dinamica continuă a interacțiunilor culturale. Aceasta s-a consolidat prin convergența tradițiilor, religiilor, instituțiilor și curenților de gândire, care au generat un set de valori comune – demnitatea umană, libertatea, democrația, statul de drept și respectul pentru diversitate – alături de patrimoniul cultural și memoria istorică împărtășită. După cum subliniază G. Delanty, identitatea europeană funcționează ca un „imaginar cultural”, ca „o constelație de elemente diverse”, exprimând o formă de reflexivitate colectivă în devenire [3 p. 80]. Această identitate nu este un dat stabil, ci un proces dinamic, aflat în continuă negociere, care se definește prin obiectivele comune ale popoarelor europene și prin principiile democratice asumate în Declarația de la Copenhaga (1973) și consolidată prin Tratatul UE. Inițiativele politice și culturale, simbolurile comune, mobilitățile academice și programele de cetățenie activă au contribuit la crearea unei identități civice și culturale europene, reflectând principiul „unitate în diversitate”.

Cultura are o importanță majoră, fiind atât vector cât și expresie a identității. În accepțiunea clasică, cultura este un complex de valori, practici și credințe, care consolidează societatea (Edward B. Tylor, 1871). J. Sperber (1996), însă, o vede ca pe o rețea dinamică, în care comportamentele indivizilor generează tipare reziliante și persistente în timp [4 p. 26]. În acest context, tehnologia modernă joacă un rol esențial, deoarece redefineste modurile de creare, transmitere și reinterpretare a cunoștințelor și valorilor sociale. În era digitalizării cultura europeană devine un spațiu hibrid, în care tradiția și inovația, localul și globalul, autenticitatea și simulacrul coexistă și se transformă. Apar „elemente noi ale culturii, generate de tehnologiile informației, de internet, de inteligența artificială și agenții inteligenți”, care influențează percepția, reprezentarea și interacțiunea culturală, producând totodată „schimbări în viața intelectuală, socială și politică” [5 p. 463].

Inteligența artificială adaugă un nivel suplimentar de complexitate: ea participă activ la producerea și reinterpretarea sensurilor culturale, democratizând accesul la cultură, dar generând și dileme privind autenticitatea, drepturile de autor și păstrarea valorilor tradiționale. Astfel, tehnologia digitală devine inseparabilă de procesul de construire a identității europene, evidențiind că aceasta nu mai poate fi concepută în afara mediilor digitale și a instrumentelor cognitive generate de IA. În concluzie, relația dintre cultura, tehnologia și identitatea europeană este una de interdependență: tehnologia digitală redefineste modul în care cultura este produsă, transmisă și percepută, iar aceasta, la rândul său, influențează și modelează identitatea europeană ca proiect colectiv și proces continuu de auto-reflecție.

Era digitalizării și emergența inteligenței artificiale

Transformările erei digitale redefinesc nu doar infrastructura tehnologică a societăților moderne, ci și fundamentele culturale, sociale și identitare ale acestora. Epoca digitală se caracterizează prin proliferarea rețelelor interconectate, virtualizarea interacțiunilor umane și creșterea exponențială a volumului de date. În acest context, algoritmi devin elemente centrale în prelucrarea și ordonarea informațiilor, modelând modurile în care indivizii percep realitatea și interacționează cu ea.

Digitalizarea nu reprezintă doar trecerea de la analogic la digital, ci implică o nouă logică socială, bazată pe acces instantaneu la informație, automatizare, conectivitate permanentă și inteligență artificială. Rețelele sociale, motoarele de căutare, aplicațiile de comunicare sau platformele educaționale devin, astfel, spații reale de formare culturală, dezbateri și construire a identităților.

În acest peisaj inteligența artificială (IA) se afirmă ca tehnologie de vârf, cu impact transversal asupra tuturor domeniilor: economie, educație, sănătate, artă, media sau guvernare. Conform definiției Comisiei Europene, IA se referă la sisteme software (și, eventual hardware) capabile să analizeze mediul înconjurător, să proceseze informații și să acționeze autonom pentru atingerea unor obiective specifice [6 p. 1]. Aceasta include atât IA slabă (narrow AI), specializată pe sarcini particulare, cât și IA generală (AGI), cu capacități cognitive largi, comparabile cu cele umane.

Aplicațiile IA sunt multiple și în continuă expansiune: recunoaștere facială, traducere automată, asistenți virtuali, generare de imagini, texte, muzică sau filme. Capacitatea creativă a IA o transformă într-un actor cultural, nu doar într-un instrument tehnologic, implicându-se activ în producerea și circulația sensurilor culturale. Algoritmi de recomandare, generatoarele de conținut și aplicațiile de editare automată filtrează și mediatizează experiența culturală a utilizatorilor, devenind un „filtru de sens” care influențează nu doar ce consumăm, ci și modul în care înțelegem cultura, ce considerăm valoros sau estetic.

Kyle Chayka subliniază tensiunea inerentă în relația om-tehnologie: „tehnologia este în același timp construită de noi și ne domină, manipulându-ne percepția și atenția. Algoritmul câștigă întotdeauna” [7 p. 4]. Această perspectivă evidențiază caracterul ambivalent al IA: deși facilitează accesul la informație și creație culturală, creează dependențe și modelează subtil preferințele și opiniile publice. Ambiguitatea apariției conținutului generat artificial ridică întrebări privind autenticitatea, dreptul de autor și responsabilitatea culturală.

Inteligența artificială și redefinirea valorilor culturale

În contextul epocii digitale, inteligența artificială transcende rolul său tehnologic, devenind un actor cultural semnificativ, capabil să influențeze percepțiile, valorile și simbolurile care conturează identitatea europeană contemporană. După cum observă G. Delanty, cultura în era digitală și, mai recent, „post-digitală”, „este performativă și construită, în sensul că nu este fixă sau dată”, reprezentând un proces reflexiv aflat într-o continuă negociere și reconfigurare [8 p. 36]. În acest context, IA devine parte integrantă a acestui proces, contribuind atât la perpetuarea paradigmatelor dominante cât și la generarea de noi sensuri culturale.

Etimologia termenilor asociați IA reflectă legătura intrinsecă dintre tehnologie și cultură: „artificial” înseamnă „realizat artistic”, iar „tehnologie” provine din grecescul *téchne*, referindu-se la priceperea artizanului. Astfel, chiar limbajul folosit pentru a denumi IA poartă amprenta tradițiilor culturale și a valorilor creative ale umanității.

Un prim-aspect de influență al IA se manifestă la nivelul percepției culturale. Algoritmii care stau la baza platformelor digitale prioritizează conținuturile în funcție de criteriile comerciale și de angajament, ceea ce poate amplifica stereotipurile și marginaliza narativele alternative. Astfel, IA nu reflectă doar valorile existente, ci contribuie activ la reproducerea lor în forme standardizate, adesea distorsionate. Selecțiile algoritmice pot produce distorsiuni ale memoriei culturale, ignorând nuanțele istorice sau contextul specific.

Pe de altă parte, inteligența artificială influențează direct producerea și circulația valorilor culturale. Generarea automată de conținut, de la imagini și texte la muzică și scenarii, determină o reevaluare a conceptelor de autenticitate și creativitate. K. Crawford subliniază: „Inteligența artificială nu este inteligentă și nici artificială”, ci reprezintă o infrastructură materială de clasificare și valorificare a culturii umane [9 p. 8]. Astfel, IA acționează ca un mecanism de filtrare și selecție a sensurilor, configurând ceea ce devine vizibil, valorizat sau, dimpotrivă, exclus din câmpul cultural european.

Un efect semnificativ al utilizării IA este tendința de omogenizare a conținuturilor culturale, în care diversitatea expresiilor locale și minoritare este amenințată de presiunile globalizării digitale. În același timp, IA poate amplifica polarizarea culturală, favorizând conținuturile conflictuale, ceea ce afectează dialogul intercultural și coeziunea europeană.

Cu toate acestea, IA oferă și oportunități semnificative de revalorizare a patrimoniului cultural european. Algoritmii de învățare automată sunt utilizați pentru restaurarea digitală a operelor de artă degradate, completarea elementelor arhitecturale pierdute și reconstituirea digitală a monumentelor istorice. Proiectele de digitizare sprijinite de Uniunea Europeană, precum inițiativa de creare a „Cloud-ului Patrimoniului Cultural” – spațiu european comun de date dedicat patrimoniului – și platforme precum Europeana, contribuie la conservarea valorilor europene prin arhivarea și promovarea moștenirii culturale, a unei identități europene comune și, totodată, democratizează accesul la cultură.

Una dintre cele mai remarcabile manifestări ale impactului cultural al IA este rolul său în exprimarea creativă. Algoritmii IA sunt acum capabili să genereze muzică, artă plastică, literatură și chiar filme. Platforme precum Suno AI, Udio, AIVA produc piese muzicale originale, în timp ce DeepArt și DeepDream permit explorarea unor forme vizuale inovatoare și extind conceptul de creativitate. Proiecte precum *The Next Rembrandt*, care a utilizat IA pentru a crea o pictură în stilul lui Rembrandt, demonstrează modul în care tehnologia poate îmbogăți tradițiile artistice europene [10].

Educația și dialogul intercultural beneficiază semnificativ de pe urma tehnologiilor bazate pe IA, care permit personalizarea procesului de învățare și accesul rapid la resurse educaționale în contexte culturale diverse. Utilizarea IA în educație redefineste metodele de predare și de învățare, promovând un acces mai larg la cunoaștere, dar ridicând și dileme etice privind utilizarea datelor personale. Platformele bazate pe IA pot traduce și analiza rapid conținutul cultural din diverse limbi europene, facilitând comunicarea și înțelegerea reciprocă între diferitele comunități.

Prin urmare, redefinirea valorilor culturale în era IA este un proces ambivalent: pe de o parte, tehnologia poate funcționa ca instrument de creație, diseminare și conservare culturală; pe de altă parte, poate marginaliza voci și practici simbolice. Identitatea culturală europeană este un proces reflexiv colectiv, ancorat în istorie, dar orientat spre viitor, ceea ce implică necesitatea unui ghidaj etic și democratic al utilizării IA. În absența unui control critic, IA riscă să uniformizeze și să simplifice complexitatea identităților europene.

Identitatea europeană și dilemele etice generate de inteligența artificială

Integrarea tot mai profundă a inteligenței artificiale (IA) în viața cotidiană ridică probleme majore de ordin etic și identitar, în special, în contextul european, unde drepturile omului, demnitatea și autonomia individului sunt valori fundamentale. Pe măsură ce IA devine capabilă să genereze decizii, să modeleze comportamente și să interacționeze cu ființele umane în moduri tot mai sofisticate, apare nevoia unui cadru critic de analiză care să țină cont de implicațiile sale asupra condiției umane și asupra identității colective.

Una dintre cele mai discutate dileme etice este legată de responsabilitatea decizională. Atunci când IA influențează accesul la informație, educație, servicii sociale sau culturale, cine este responsabil pentru efectele acestei influențe – dezvoltatorul, instituția, utilizatorul? După cum notează L. Floridi și J. Cows (2019), etica IA trebuie să se bazeze pe 5 principii: promovarea binelui, non-vătămarea, autonomia, dreptatea și explicitatea, aceasta din urmă referindu-se la inteligibilitatea/claritatea deciziilor generate de sisteme [11]. Aceasta presupune transparență în algoritmi, acces echitabil la tehnologie și evitarea discriminărilor.

În plan identitar, IA modifică subtil autopercepția umană: mașinile pot compune texte, crea muzică sau analiza emoții, imitând trăsături considerate fundamentale umane, precum inteligența, creativitatea sau empatia. Această apropiere generează fascinație, dar și anxietăți legate de pierderea unicității și a autenticității umane. Recomandările personalizate și algoritmii de filtrare pot închide individul într-o „bulă cognitivă”, accentuând biasurile existente.

Totodată, apar noi forme de relaționare afectivă și simbolică cu entități non-umane, de la asistenți virtuali la personaje simulate prin algoritmi, ceea ce ridică întrebări asupra intimității, încrederii și dezvoltării emoționale în interacțiunile umane. Uniunea Europeană a recunoscut aceste provocări și a propus un cadru etic pentru IA, bazat pe respectul autonomiei oamenilor, prevenirea prejudiciilor, echitate și explicitate [12]. Transpunerea acestuia în practică necesită implicare interdisciplinară și cooperare între mediul academic, societatea civilă și factorii de decizie politică.

Așadar, IA nu este doar o tehnologie, ci și un actor socio-cultural și etic care modelează în profunzime identitatea umană și cea europeană. Gestionarea responsabilă a interacțiunii om-IA implică reflecție filosofică, reglementare democratică și conștientizare activă a modului în care algoritmii influențează viața socială și culturală, asigurând o integrare umanistă a tehnologiei în construcția identității europene.

Concluzii

Într-o Europă aflată într-un continuu proces de redefinire identitară, emergența inteligenței artificiale (IA) adaugă o nouă dimensiune complexă în ecuația raportului dintre tehnologie, cultură și valori comune. Articolul de față a evidențiat faptul că identitatea europeană, construită istoric în jurul principiilor democrației, diversității culturale și memoriei colective, este astăzi supusă unor presiuni de adaptare, reinterpretare și chiar reconfigurare în era digitalizării.

Inteligența artificială acționează nu doar ca un instrument tehnologic, ci ca un actor cultural emergent, capabil să filtreze, să genereze și să influențeze conținuturi culturale, comportamente și percepții colective. Această capacitate ridică probleme serioase legate de omogenizarea discursurilor culturale, distorsionarea narațiunilor identitare și riscurile alienării sau polarizării sociale.

Totodată, IA poate deveni o oportunitate de regenerare culturală, prin valorizarea patrimoniului digital european, facilitarea accesului la cultură și stimularea creativității prin colaborare om-mașină. Provocarea majoră constă în gestionarea echilibrată a acestor ambivalențe – între risc și inovație, între control și deschidere, între memorie și algoritm. Europa are responsabilitatea de a integra IA într-un mod etic, democratic și umanist, conform valorilor sale fondatoare. Aceasta implică nu doar reglementări juridice și cadre etice formale, ci și dezvoltarea competențelor digitale și a gândirii critice a cetățenilor, astfel încât aceștia să poată analiza și evalua temeinic structurile informaționale generate de algoritmi.

Identitatea europeană a fost întotdeauna un proiect deschis, reflexiv și în devenire. În epoca IA această deschidere trebuie extinsă și în plan digital printr-un dialog constant între tradiție și inovație, între uman și artificial, între local și global. Doar astfel Europa va putea rămâne fidelă misiunii sale culturale – aceea de a uni prin diversitate și de a construi viitorul prin memorie, valori și creativitate.

Referințe bibliografice

1. BAUDRILLARD, J. *Simulacres et Simulation*. Paris: Éditions Galilée, 1981.
2. BRUBAKER, R., COOPER, F. Beyond 'Identity'. In: *Theory and Society*, vol. 29, no. 1, 2000, pp. 1-47. [accesat 21 iulie 2025]. Disponibil: <http://www.jstor.org/stable/3108478>.
3. DELANTY, G. Is there a European Identity? In: *Global Dialogue*, Summer 2003;5, ¾, pp.76-86.
4. SPERBER, D. *Explaining Culture: A Naturalistic Approach*; Blackwell: Oxford, UK, 1996, p. 175. ISBN 0631200444.
5. DRĂGĂNESCU, M. Cultura și societatea cunoașterii, p.463, In: *Limba română în societatea informațională*– Societatea cunoașterii. Coord.: Dan Tufiş și Florin Gh. Filip. București, 2002, pp. 441-470.
6. EUROPEAN COMMISSION. *A definition of AI: Main Capabilities and Disciplines*. Brussels, 2019. [accesat 20 iulie 2025]. Disponibil: <https://digital-strategy.ec.europa.eu/en/library/definition-artificial-intelligence-main-capabilities-and-scientific-disciplines>.
7. CHAYKA, K. *Filterword: How algorithms flattened culture*, Knopf Doubleday Publishing Group, 2024, p. 304. ISBN 038554829X, 9780385548298.
8. DELANTY, G. Understanding Socio-cultural change Today: Reflections on the Implication of the Postdigital for Cosmopolitanism and Europeanization. In: Fergal Lenehan, Roman Lietz. *Reimagining Digital Cosmopolitanism*: transcript Verlag, 2025, 370p. ISBN 9783839475324, 9783837675320, 9783839475324.
9. CRAWFORD, K. *Atlas of AI: Power, Politics, and the Planetary Costs of Artificial Intelligence*. New Haven: Yale University Press, 2021, pp. 336
10. YUSA, I M. M., YU, Y. , SOVHYRA, T. Reflections On The Use Of Artificial Intelligence In Works Of Art. In: *Journal of Aesthetics, Design and Art Management*. Vol. 2 , nr.2, 2022, pp. 152-167 [accesat 28 iunie 2025]. Disponibil: https://www.researchgate.net/publication/370031571_REFLECTIONS_ON_THE_USE_OF_ARTIFICIAL_INTELLIGENCE_IN_WORKS_OF_ART.
11. FLORIDI, L., COWLS, J. A Unified Framework of Five Principles for AI. In: *SocietyHarvard Data Science Review*. Issue 1.1, Summer 2019. [accesat 24 iunie 2025]. Disponibil: https://www.researchgate.net/publication/334166840_A_Unified_Framework_of_Five_Principles_for_AI_in_Society.
12. COMISIA EUROPEANĂ. *Orientări în materie de etică pentru o Inteligență Artificială (IA) fiabilă*. Brussels, 2019. [accesat 15 iunie 2025]. Disponibil: <https://digital-strategy.ec.europa.eu/en/library/ethics-guidelines-trustworthy-ai>.

STRENGTHENING INDIVIDUALS TROUGH GENERATIVE LEARNING OF SELF-CONCEPT FOR DEVELOPING CONFIDENCE AND ASSUMING EUROPEAN IDENTITY

CONSOLIDAREA INDIVIZILOR PRIN ÎNVĂȚAREA GENERATIVĂ A CONCEPTULUI DE SINE PENTRU DEZVOLTAREA ÎNCREDERII ȘI ASUMAREA IDENTITĂȚII EUROPENE¹

MARIANA ZUBENSCHI²

doctor in psihologie, conferențiar universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0000-0002-4890-2068>

CZU 159.923.2:316.356.4(4):37

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2025.1.23>

This paper explores the role of generative learning in shaping a coherent self-concept that strengthens self-confidence and supports the internalization of European identity among students at the Academy of Music, Theatre and Fine Arts in the Republic of Moldova. The conceptual framework combines classical and contemporary theories of the self (Allport, Rogers, Erikson, Fromm) with socio-cultural aspects of European identity construction. The self is viewed as a dynamic construct shaped by reflexivity, social interaction and cognitive-emotional integration. Generative learning, in this context, is not limited to cognitive acquisition, but extends to identity transformation through the activation of the learner's agency and emotional resonance. The methodology fosters an inclusive educational climate, respecting individual learning rhythms and promoting cultural diversity and democratic values. Preliminary findings from the implementation within the first-cycle university programs in arts and humanities suggest that students who have been engaged in this curriculum demonstrate improved self-confidence, heightened cultural sensitivity, and a deeper understanding of European identity as a pluralistic and evolving construct. The study concludes that empowering learners through generative approaches to self-concept development can significantly contribute to the formation of active, resilient, and value-driven European citizens.

Keywords: generative learning, European identity self-concept, self-confidence

Această lucrare explorează rolul învățării generative în modelarea unui concept coerent al sinelui, care consolidează încrederea în sine și sprijină interiorizarea identității europene în rândul studenților de la Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice din Republica Moldova. Cadrul conceptual combină teorii clasice și contemporane despre sine (Allport, Rogers, Erikson, Fromm) cu aspecte socioculturale ale construcției identității europene. Sinele este privit ca o construcție dinamică, modelată de reflexivitate, interacțiune socială și integrare cognitiv-emoțională. Învățarea generativă, în acest context, nu se limitează la achiziția cognitivă, ci se extinde la transformarea identității prin activarea agenției cursantului și a rezonanței emoționale. Metodologia promovează un climat educațional incluziv, respectă ritmurile individuale de învățare și susține diversitatea culturală și valorile democratice. Rezultatele preliminare ale implementării în cadrul programelor universitare de primul ciclu în arte și științe umaniste sugerează că studenții care parcurg acest curriculum își îmbunătățesc încrederea în sine, își sporesc sensibilitatea culturală și dobândesc o înțelegere mai profundă a identității europene ca construct pluralist și în evoluție. Studiul concluzionează că împuternicirea cursanților prin abordări generative ale dezvoltării conceptului de sine poate contribui semnificativ la formarea unor cetățeni europeni activi, rezilienți și orientați spre valori.

Cuvinte-cheie: învățare generativă, identitate europeană, concept de sine, încredere în sine

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

2 E-mail: marianazubenschi@gmail.com

Introduction

The development of a robust and coherent self-concept is a cornerstone of personal and professional fulfilment, particularly within the demanding and expressive fields of the arts. For the students of the Academy of Music, Theatre and Fine Arts in the Republic of Moldova, this process is further nuanced by the contemporary imperative to navigate and internalize a pluralistic European identity. This paper argues that generative learning serves as a pivotal pedagogical mechanism for empowering individuals to build self-confidence and embrace this complex identity.

The conceptual foundation of this work is interdisciplinary, weaving classical and contemporary theories of the self from psychologists such as Allport, Rogers, Erikson, and Fromm with the socio-cultural dynamics of identity formation. Within this framework, the self is understood not as a static entity, but as a dynamic construct continually shaped through reflexivity, social interaction, and cognitive-emotional integration [1 p. 27]. However, this process is often hindered by internal barriers, including limiting beliefs and cognitive distortions—systematic errors in thinking that arise from dysfunctional cognitive schemas. As elucidated by Festinger's theory of cognitive dissonance and illustrated by taxonomies like the Cognitive Bias Codex, these distortions can create significant psychological discomfort and impede personal growth by reinforcing negative self-perceptions and social anxieties.

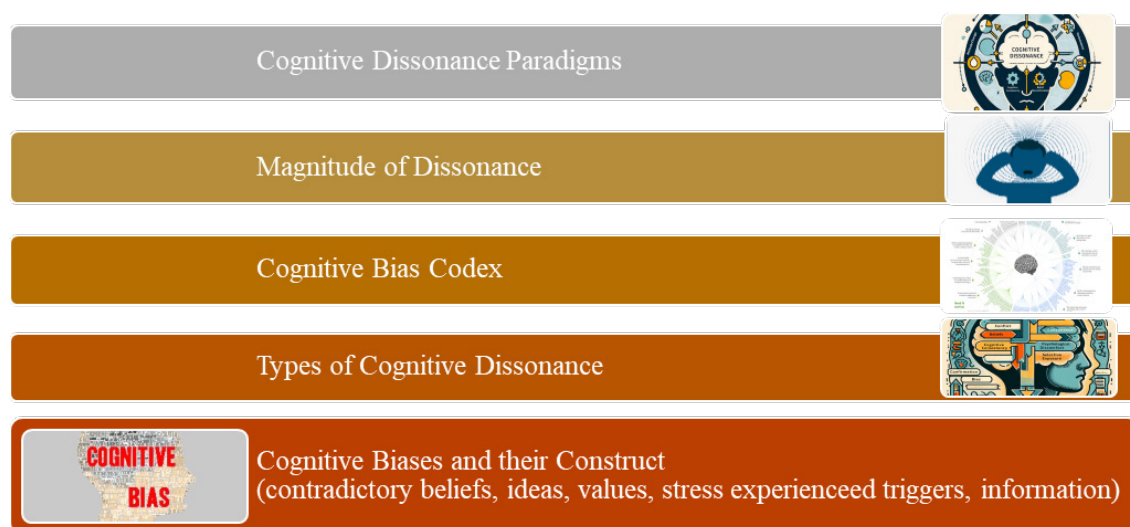
Generative learning is presented here as an antidote to these challenges. It moves beyond mere cognitive acquisition to facilitate profound identity transformation. By activating the learner's agency and fostering emotional resonance, this approach encourages students to actively reconstruct their self-concept. The resulting educational methodology promotes an inclusive climate that respects individual learning rhythms, champions cultural diversity, and upholds democratic values. This article will explore the implementation of this curriculum, demonstrating how it equips students to overcome internal barriers, strengthen their self-confidence, and meaningfully engage with their identity as active, resilient, and value-driven European citizens.

Cognitive Biases: Architectures and Barriers of the Self

Developing self-confidence is an essential resource, which is built by identifying personal values, stimulating motivation, overcoming fears and strengthening social relationships. Through practices such as mirroring, aligning perceptual positions and working with architectures and barriers of the self, individuals can improve their self-perception, relationships and emotional responses.

A major phenomenon embraced by Festinger's theory of cognitive dissonance, provides an alternative interpretation of self-perception. Cognitive dissonances are based on several paradigms, exemplified by Leon Festinger, the author of *The Theory of Cognitive Dissonance*, in 1957: the paradigm of free choice, the paradigm of forced compliance, the paradigm of effort justification, and the paradigm of exposure to dissonant information [2 p. 26]. It is suggested that the attitude statements which comprise the major dependent variables in dissonance experiments may be regarded as interpersonal judgements in which the observer and the observed happen to be the same individual and that it is unnecessary to postulate an aversive motivational drive toward consistency to account for the attitude change phenomena observed [3p.183]. In cognitive science, cognitive distortions are systematic errors in thinking or patterned deviations that arise from dysfunctional beliefs embedded in cognitive schemas and are easily detected by analysing automatic thoughts [4 p. 317]. The existence of most cognitive distortions has been described by scientists, and many have been demonstrated in psychological experiments.

Cognitive distortions are an example of evolutionarily developed behaviour. Some serve an adaptive function, as they facilitate more effective action or faster decision-making. Others appear to arise from a lack of appropriate thinking skills or from the inappropriate use of skills that were adaptive in other contexts.

Figure1. The Architecture of Cognitive Dissonance

Source: Developed by the author

The development and application of methods for correcting cognitive distortions that cause emotional, personal, and social problems is the subject of various fields of psychotherapy, particularly cognitive psychotherapy.

The Cognitive Bias Codex includes over 180 Cognitive Biases, which is structured in four categories according to the problems they help us avoid. These four categories are based on cognitive processes needs:

1. Too much information (*the need to filter the world's complexity*).
2. Not enough meaning (*the need to fill in the gaps*).
3. Need to act fast (*the need to make decisions with limited time and resources*).
4. What should we remember (*the need to choose which experiences to store for future use*)?

The codex was first published by Buster Benson (a product manager and writer, not an academic researcher) on his personal website [5]. In the article, Benson explains his motivation: he wanted to simplify the Wikipedia list of 180+ biases by grouping them into four main categories based on the *problems* they solve for our brain.

A simplified approach, which aligns cognitive biases with the more operationalizable concept of cognitive distortions, is utilized to discern them within direct communication [6 p.193]. This classification is based on their distinctive focus and automatic narrative manifestations. Such distortions stem from dysfunctional beliefs inherent in cognitive schemas and are most accessible for detection via the examination of automatic thoughts, which reflects the magnitude of an attitude, knowledge, experience and adapted behaviour:

1. **Personalization** as a tendency to interpret events in terms of personal meanings.
2. **Dichotomous thinking**, a tendency to think in extremes in situations that hit the personal sensitive areas, for example as self-esteem.
3. **Selective abstraction** is a conceptualization of a situation based on a detail extracted from its context, while ignoring other information.
4. **Arbitrary conclusions** that are unsubstantiated or even contradict obvious facts.
5. **Overgeneralization** is an unjustified generalization based on a single case.
6. **Exaggeration** (dramatization, catastrophization). Catastrophization is the exaggeration of the consequences of any event, and dramatization is the negative exaggeration of any event.

The overwhelming volume of available information necessitates that our brains employ cognitive biases as mental shortcuts to filter and process it efficiently. However, these same biases systematically

skew our interpretation of information, leading us to favour data that confirms our existing beliefs (confirmation bias) and overlook contradictory evidence [7]. This selective perception creates self-reinforcing feedback loops that strengthen pre-existing schemas and dysfunctional beliefs, distorting our self-concept and worldview.

Table 1. The relationships of cognitive dissonance and low self-esteem

Nº	Cognitive Dissonance Paradigm	Type of cognitive dissonance and their construct	Cognitive Bias and their distortions in relation with low self-esteem
1.	Induced Compliance Paradigm (The dissonance is caused by behaving in a way that contradicts one's self-image or attitude, often with minimal justification).	Dissonance from Inconsistency of Attitude and Behaviour <i>Attitude:</i> «I am a likable person whose friends value my opinions.» <i>Behaviour/Event:</i> My friends rejected my idea.	Personalization They changed the movie because my idea wasn't great. It's all my fault.
2.	Belief Disconfirmation Paradigm (The dissonance is aroused when deeply held beliefs or commitments are confronted with contradictory evidence).	Dissonance due to Inconsistency between Commitment and Information <i>Commitment:</i> «I am committed to being perfect.» <i>Information:</i> Evidence of a mistake (proof of imperfection).	Dichotomous Thinking I'm a total failure. If I'm not perfect, I'm worthless.
3.	Effort Justification Paradigm (The dissonance arises when one exerts significant effort or endures hardship for a goal that turns out to be disappointing. To justify the effort, the goal's value is increased. Here, the „effort” is hard work, and the „reward” is criticism, creating dissonance).	Dissonance from Inadequate Justification <i>Behaviour:</i> «I work very hard at this job.» <i>Justification:</i> The only „reward” is criticism (feels inadequate).	Selective Abstraction I knew it. She pointed out that one mistake. I'm terrible at my job.
4.	Free Choice Paradigm (This paradigm is often about post-decision dissonance, but the core mechanism applies: the discomfort of wanting an unattainable option is reduced by devaluing it. This is the reverse side of the same cognitive process).	Dissonance that Results from Wanting Something We Can't Have <i>Want:</i> «I want to be liked and included by them.» <i>Reality:</i> They seem to be ignoring me (I can't have their approval).	Arbitrary Conclusions They're ignoring me. They must be angry at me or think they're better than me.
5.	Induced Compliance Paradigm (The dissonance is caused by the „behavior” of making mistakes, which is inconsistent with the self-attitude of being competent).	Dissonance from Inconsistency of Attitude and Behaviour <i>Attitude:</i> «I am a competent communicator.» <i>Behaviour/Thought:</i> Evidence of past mistakes while speaking.	Overgeneralization I always mess up when I talk. I never say anything right.
6.	Free Choice Paradigm (This is the classic paradigm for post-decisional dissonance. After making a choice (decision to wear the shirt), the negative outcome (stain) creates dissonance, which is reduced by minimizing the importance of the negative outcome).	Post-Decisional Dissonance <i>Decision:</i> The decision to wear this white shirt today. <i>Outcome:</i> The shirt now has a stain.	Exaggeration This is a disaster! Everyone will only see this stain and think I'm a complete mess. I've ruined everything.

Source: Developed by the author

Ultimately, the structure of information itself—its abundance, complexity, and presentation—actively activates and amplifies these cognitive biases, making their influence a fundamental part of human judgment, some of these examples are illustrated in Table 1, in accordance with cognitive bias, their distortions in relation with low self-esteem, type of cognitive dissonance, their construct, and their cognitive dissonance paradigms.

Overcoming limiting beliefs – a prerequisite for strengthening self-esteem

Trust is the highest form of human motivation. It brings out the best in a human being [8p.163]. In the practice of psychological counselling, not only cognitive maps and behavioural patterns are addressed, but also aspects related to attitude, action and beliefs. Beliefs and cognitions are composed of elements of knowledge both relevant and irrelevant, some of them being limiting and dissonant in relation to reality, as mentioned in 1957 by Leon Festinger - the author of *the Cognitive Dissonance Theory* [1 p.21]. Thus, understanding the motivation, history and causes of limiting beliefs is of major importance in anchoring and strengthening self-confidence congruent with the concepts of Self and Social Identity (*Table 2*).

Table 2. Limiting statements in low self-confidence

Nº	Example	Statements focused on limiting beliefs
1.	Social anxiety and fear of rejection	There's no point in talking, anyway others will judge me or avoid me.
2.	Complacency as a victim	Bad things always happen to me, no matter how much I try to avoid them.
3.	Lack of confidence in one's own resources and the need for assertiveness	I can't say how I feel, because others will get angry with me.
4.	Passivity and the perception of personal unfulfillment	I'm not good enough to achieve my goals, so there's no point in trying either.
5.	Perfectionism	If I don't do everything perfectly, others will think I'm a total failure .
6.	Fear of public speaking	I can't speak in front of a group, because I'm sure I'll make mistakes and everyone will look at me as a fool .
7.	Fear of failure and excessive self-criticism	If I try something new and fail , others will laugh at me and confirm that I am not capable .

Source: Developed by the author

From the second table it can be seen that in direct speech, persons use the negation or double negation, which is actually a verbalized cognitive statement that limits their actions, respectively their behaviour and the possibility of approaching things differently. Of course, these utterances are accompanied by messages, gestures, mimicry, avoidance posture, intonation, tonality, pauses: non-verbal evidence. These negative cognitive statements (thought-word) can be reformulated and reconstructed into positive statements and desired experiences with the help of narrative techniques called reframing limiting beliefs or transforming “I can't” into “I can and I will succeed”, which empowers the self-confidence and consolidate its own identity.

Generative learning as a methodology to build self-confidence and embrace European identity

Within the disciplinary scope of the *Psychology of Communication: Identity in a European Context*, the endeavour to modify one's level of self-confidence is fundamentally a process of identity reconstruction—a critical re-examination of one's present self-concept. This pedagogical approach posits that a structural understanding of the cognitive and affective components of a perceived li-

mitation is a prerequisite for effective intervention. By deconstructing the problem's architecture, individuals can identify the underlying mechanisms that impede personal growth and pinpoint strategic leverage points to facilitate transformation. Learning, within this framework, constitutes the systematic examination of the architecture of subjective experience. It entails the application of systemic thinking to introspective processes, specifically targeting the phenomenology of self-doubt.

A change is deemed ecological when it is congruent with the individual's overarching value system and holistic well-being, thereby ensuring sustainable improvement. The model distinguishes between two primary modalities of change: first-order change, which involves alterations within the existing system, and second-order change, which fundamentally transforms the system itself.

Social anxiety, fear of rejection, lack of confidence in one's own rights, the need for assertiveness, fear of public speaking, fear of failure, self-criticism are barriers that could be overcome with generative learning [9]. The best definition of primary-order change is one where the change is not necessarily intended to be generative, the immediate side effects are minimal, and can be practically ignored.

From the perspective of identity consolidation, secondary change represents a meta-level transformation that operates beyond the immediate resolution of discrete issues, engaging instead with the underlying architecture of the self-system [10 p. 35]. This form of change is generative in nature, aimed not merely at symptom alleviation but at fundamentally enhancing the individual's capacity for ongoing self-renewal and identity adaptation.

Unlike the primary change, which addresses surface-level outcomes within existing cognitive and emotional frameworks, the secondary change introduces shifts at the level of subconscious schemas, core beliefs, and identity narratives. It alters not only how a person responds to specific situations but also restructures the meaning-making processes that gave rise to those responses [11 p. 453]. As such, secondary change is intrinsically linked to double-loop learning, wherein individuals critically reflect on and revise the governing values and assumptions guiding their behaviour.

For instance, an individual with low self-esteem may repeatedly engage in relationships with insecure persons. While the primary change might focus on improving communication within a specific relationship, the secondary change targets the identity-level patterns—such as a diminished self-concept or an unconscious re-enactment of validation-seeking behaviours—that perpetuate this relational template. By reconstituting these deeper structures, secondary change fosters a more coherent, agentic, and resilient identity, enabling the individual to not only resolve the presenting issue but also to navigate future challenges with greater flexibility, self-awareness, competences and abilities.

This approach aligns with generative learning, which emphasizes the expansion of an individual's repertoire for meaning-making and self-construction, ultimately supporting sustained identity integration and growth within complex socio-cultural contexts such as those explored in the "Psychology of Communication: Identity in a European Context" discipline.

Conclusions

Rooted in the interdisciplinary curriculum *Psychology of Communication: Identity in a European Context*, it presents an educational framework designed to cultivate reflective thinking, interpersonal communication skills, and value-oriented personal growth.

The conceptual framework of curriculum integrates classic and contemporary psychological theories of the self, including those by G.W. Allport, C. Rogers, E. Erikson, and E. Fromm, with socio-cultural dimensions of identity construction in the European context. Through this lens, the self-concept is understood not as a fixed entity but as a dynamic construct shaped by reflexivity, social interactions, and cognitive-emotional integration. Generative learning is positioned as a pedagogical process that encourages learners to actively engage in self-exploration, perspective-taking, and meaning-making

within a culturally diverse environment and to overcome the cognitive biases. The curriculum model is informed by the Research, Development, and Diffusion (RD&D) approach and aligns with the key competences outlined by the European Council for lifelong learning. Structured into four thematic modules - such as Self and Social Identity, Communication Forms and Barriers, European Identity Construction, and Conflict and Value-Based Dialogue, the course encourages students to develop both professional and transversal competences. These include critical thinking, active listening, assertive expression, and strategies for conflict resolution, all together contributed to strengthening the concept of the learner's European identity.

A distinctive feature of the course is its emphasis on self-reflective and creative tasks that support the development of identity awareness and self-confidence. These activities involve the use of digital tools such as Canva, Jamboard, and Piktochart to create personal portfolios, infographics, and case-based analyses. Through these methods, learners internalize abstract concepts such as Homo Europaeus, social resilience, and intercultural communication within applied contexts. Generative learning, in this context, is not limited to cognitive acquisition, but extends to identity transformation through the activation of the learner's agency and emotional resonance, by reflecting on its self-concept. The teaching methodology fosters an inclusive educational climate, respecting individual learning rhythms and promoting cultural diversity and democratic values, which build self-confidence and embrace European identity.

Bibliographic references

1. TURNER, J.C. and S.A. HASLAM. Social identity, organizations and leadership. In: M.E. TURNER. *Groups at work: Theory and research*. Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum, 2001, pp. 25–65. ISBN 9780805820799.
2. HARMON-JONES, E. *Disonanța cognitivă. Noi perspective asupra unei teorii fundamentale pentru psihologie*. București: Editura Trei, 2020. ISBN 978-606-40-0765-0.
3. BEM, D.J. Self-perception: an alternative interpretation of cognitive dissonance phenomena. *Psychological Review*. Online. 1967, no.74 (3), pp.183–200. Disponibil: <https://doi.org/10.1037/h0024835> [accesat 2025-04-20].
4. АЛЕКСАНДРОВ, А.А. *Интегративная психотерапия*. Санкт-Петербург: Питер, 2009. ISBN 978-5-388-00270-9.
5. BUSTER, B. *Cognitive Bias Cheat Sheet, Simplified*. Online. Disponibil: <https://busterbenson.com/posts/cognitive-bias-cheat-sheet/> [accesat 2025-04-25].
6. SMITH, L.G.E. and T. POSTMES. The power of talk: developing discriminatory group norms through discussion. In: *British Journal of Social Psychology*. 2011, nr. 50, pp. 193–215. ISSN 0144-6665.
7. SPIELMAN, R.M.; J. WILLIAM; M. JENKINS; M.D. LOVETT; A. LACOMBE et al. *Psychology*. Online. Lumen Learning: N. Arduini-Van Hoose & P. Carroll, ed., 2020. ISBN 1975076451. Disponibil: <https://courses.lumenlearning.com/suny-hvcc-psychology-1> [accesat 2025-04-25].
8. COVEY, S.R. *Eficiența în șapte trepte sau un abecedar al înțelepciunii*. București: Allfa, 2002. ISBN 973-8171-96-2.
9. DOVIDIO, J.F. Bridging intragroup processes and intergroup relations: Needing the twain to meet. *British Journal of Social Psychology*. 2013, nr. 52, pp. 1–24. ISSN 0144-6665.
10. ZUBENSCHI, M. Explorarea stării de bine și a echilibrului profesional un nou potențial de intervenții neuropsihologice. In: *Valorificarea neuroștiințelor în dezvoltarea personală: materialele conferinței științifice internaționale*, 7–8 noiembrie 2024. Chișinău: Universitatea Pedagogică de Stat „Ion Creangă”, 2025, pp. 34–46. Disponibil: <https://doi.org/10.46727/c.7-8-11-2024>.
11. REYNOLDS, K.J.; J.C. TURNER; E.SUBASIC et al. Interactionism in personality and social psychology: an integrated approach to understanding the mind and behaviour. *European Journal of Personality*. 2010, nr. 24, pp. 458–482. ISSN 1099-0984.

RAPUL – UN SPAȚIU DE CONFLUENȚĂ A ARTEI CU PROTESTUL SOCIAL

RAP – A SPACE WHERE ART MEETS SOCIAL PROTEST

CONSTANTIN ȘCHIOPU¹doctor habilitat în pedagogie, profesor universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice<https://orcid.org/0000-0002-0568-9615>

CZU 316.485.22:784.66

784.66

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2025.1.24>

În articol este abordat fenomenul muzicii rap, insistându-se asupra motivelor care au determinat apariția acesteia, asupra celor două caracteristici de bază ale ei: muzica rap, ca expresie a realităților sociale, ca platformă de protest, și muzica rap, ca formă de poezie, de artă autentică. Inițial, se face o trecere în revistă a istoricului muzicii rap prin referire la grupuri și nume concrete de rapperi din arealul universal. Textul oferă și o analiză a fenomenului rap din Republica Moldova, urmărindu-se cronologic formarea și dezvoltarea scenei locale de rap. Sunt scoase în evidență temele recurente ale muzicii rap din Republica Moldova – emigrarea, corupția, marginalizarea, suferințele emoționale, mersul pe contrasens al tinerilor etc. Un aspect important abordat vizează stilistica textului cântat/rostit de rapperi. Se aduc în discuție, prin referire la texte concrete, trăsăturile stilistice specifice genului: rimele complexe, repetițiile, jocurile de cuvinte, leitmotivul, alături de funcția cathartică a versurilor. Textul cercetării contribuie semnificativ la înțelegerea rapului nu doar ca un gen muzical, ci și ca formă de rezistență artistică și discurs identitar, în care expresivitatea este dublată de un mesaj social sau psihologic relevant. Se oferă, totodată, o perspectivă echilibrată asupra limbajului vulgar, evitând generalizările și oferind o grilă critică de analiză.

Cuvinte-cheie: hip-hop, rap, rapperi, text, tematică, particularități stilistice, limbaj

The article addresses the phenomenon of rap music, emphasizing the reasons behind its emergence and its two fundamental characteristics: rap as an expression of social realities/a platform for protest, and as a form of poetry and authentic art. It begins with an overview of the history of rap music, referencing specific groups and well-known rappers from the global scene. The text also offers an analysis of the rap phenomenon in the Republic of Moldova, tracing the chronological formation and development of the local rap scene. Recurrent themes in Moldovan rap are highlighted—emigration, corruption, marginalization, emotional suffering, and the youth's counter-current stance, among others. An important aspect discussed is the stylistics of the sung/spoken text performed by rappers. Specific texts are used to illustrate the stylistic features of the genre: complex rhymes, repetition, wordplay, leitmotif, along with the cathartic function of the lyrics. This research significantly contributes to the understanding of rap not only as a musical genre but also as a form of artistic resistance and identity discourse, where expressiveness is paired with a relevant social or psychological message. At the same time, the article offers a balanced perspective on vulgar language, avoiding generalizations and providing a critical framework for analysis.

Keywords: hip-hop, rap, rappers, lyrics/text, thematic content, stylistic particularities, language

Introducere

În era rețelelor sociale și a industriei muzicale globalizate, rapul pare, la prima vedere, doar o formă de divertisment dominată de ritmuri captivante și imagini spectaculoase. Totuși, dincolo de fațada comercială, acest gen muzical păstrează încă o funcție esențială: aceea de canal prin care se exprimă nemulțumirea, critica socială și dorința de schimbare. De la cartierele sărace ale Bronxului din New York până la străzile din București, Chișinău sau Paris rapul rămâne o formă autentică de discurs public, în care artistul devine purtătorul de cuvânt al unei realități ignorate, marcate de polarizare, crize identitare și tensiuni sociale. Totodată, trebuie recunoscut și rolul ambiguu al industriei muzicale,

¹ E-mail: schiopu_constantin@yahoo.com

care adesea comercializează suferința și revolta. Astfel, rapul devine uneori produs de marketing, golit de sens, repetând clișee care vând, dar nu mai comunică nimic esențial. Acest contrast între autenticitate și comercializare este o tensiune constantă în cadrul genului și o temă frecventă de reflecție atât în rândul artiștilor cât și al criticilor de artă. În ciuda acestor dileme, puterea rapului de a genera întrebări, de a educa și de a mobiliza este incontestabilă. Într-un spațiu cultural unde adesea discursul public este formal, distant sau filtrat politic, rapul rămâne un canal de exprimare crudă și sinceră. Fie că este difuzat în subsoluri, pe TikTok sau în cadrul festivalurilor internaționale, mesajul său poate răsună puternic: lumea trebuie privită în față, cu toate contradicțiile și durerile ei. Așadar, pornind de la dublul rol al rapului (pe de o parte, ca formă de expresie creativă individuală, iar, pe de alta, ca instrument de rezistență și revendicare socială), în continuare ne propunem să explorăm această formă de exprimare din perspectiva următoarelor întrebări: „Este rapul o formă autentică de artă sau rămâne marginalizată ca o subcultură asociată cu violența și nonconformismul?”, „Care sunt prejudecățile unor medii conservatoare și ce caracteristici ale rapului alimentează criticile și perceperea lui, mai degrabă, ca pe un fenomen antisocial decât ca pe o formă de artă autentică?”, „Ce particularități, în general, și stilistice, în special, ale rapului confirmă dimensiunea lui artistică, dacă ea există ca atare?”. Pentru a răspunde la întrebările puse, vom analiza, din perspectivă tematică și stilistică a tipului de discurs, mai multe texte ale rapperilor din Republica Moldova.

Rapul – expresie a realităților sociale și platformă de protest (istoric)

Raportată la cultura hip-hop, muzica rap are origini mult mai vechi decât cea dintâi. De proveniență engleză, termenul „rap” comportă mai multe sensuri, precum: „a rosti răspicat și viguros”, „a striga la comandă”, „a izbi cu pumnul, cu un băț ceva cu o lovitură bruscă și rapidă” etc. Conform Shorter Oxford English Dictionary, conceptul în cauză, cu sensul de „a rosti răspicat, viguros ori în mod subit”, datează aproape de la mijlocul secolului al XVI-lea (1541) [1 p. 1656]. Harold Wentworth și Stuart Berg Flexner atribuie termenului respectiv sensul de „a discuta, a face cunoștință cu cineva” [2 p. 419]. În dicționarul online *Collins*, cuvântul „rap” este interpretat ca „un gen muzical în care cuvintele nu sunt cântate, ci vorbite într-un mod rapid și cântat” [3 p. 31].

Apărut la sfârșitul anilor 1970 în cartierele defavorizate din New York, fiind o expresie a realităților sociale, a frustrărilor și a identității afro-americane, începând ca parte a mișcării hip-hop, rapul a devenit rapid o platformă pentru protest social, abordând teme, precum rasismul, sărăcia, violența și nedreptatea. Anii '80 marchează un moment de cotitură: casele de discuri descoperă potențialul comercial al acestui nou gen. Primele trupe de succes, *Run-D.M.C.*, *Beastie Boys*, au deschis calea spre popularizare la scară largă. Dar, odată cu această extindere, apare și o tensiune între rapul, ca produs cultural alternativ, și rapul, ca marfă de consum. În anii '90, această scindare este evidentă. Pe de o parte, rapul devine mai dur și politic. Trupele *Public Enemy* (cu Chuck D în frunte), *N.W.A.* din California aduc în fața publicului teme precum brutalitatea poliției, lipsa de perspective pentru tinerii de culoare sau corupția instituțională. Pe de altă parte, apare „gangsta rap”-ul, uneori criticat pentru glorificarea violenței și a stilului de viață criminal. În paralel, se conturează o latură profund lirică și introspectivă, reprezentată de artiști precum Nas, Tupac Shakur sau Lauryn Hill, care combină autobiografia cu reflecțiile filosofice, sociale și culturale. Diversitatea devine trăsătura definitorie a genului. De la narativul de stradă până la poezia urbană și activismul politic, rapul devine un spațiu al experimentului și al rezistenței. G.P. Volceanov, referindu-se la istoricul muzicii rap, lansează ideea că apariția acesteia a fost anunțată de câteva albume semnate de Bo Diddley: albumul vorbit al lui Muhammad Ali, *I Am the Greatest*, lansat în anul 1963, single-ul lui Pigmeat Markham din 1968, *Here Come the Judge*, albumul de debut din 1970 al formației *Last Poets* [3 p 32].

În termeni academici, fenomenul rap a început să fie analizat în anii '90 ai secolului trecut de către mai mulți cercetători din domeniul cultural, sociologic și literar. Printre pionierii acestor studii se numără Tricia Rose, care, în lucrarea sa *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary*

America, definește rapul drept o formă de „rezistență simbolică împotriva marginalizării”, susținând că într-o societate în care minoritățile nu au acces la platforme publice, rapul le oferă un canal de exprimare autentică, prin care își afirmă identitatea, valorile și traumele [4]. Un alt cercetător, Murray Forman, vorbește despre „spațializarea identității” în rap, adică despre modul în care versurile reflectă și construiesc o relație între individ și mediul urban. Conform exegetului, rapul nu este doar o descriere a locului, ci și o negociere a apartenenței, fapt ce-i determină pe rapperi să facă referire la cartiere, străzi sau evenimente concrete, astfel locul devenind parte din discursul identitar [5]. Pe lângă pionierii Tricia Rose și Murray Forman, studiile recente au extins câmpul de cercetare. Jeff Chang, în *Can't Stop Won't Stop* [6], arată cum rapul a evoluat într-un fenomen care redefinește noțiuni de „proprietate culturală” și „identitate transnațională”. Adam Bradley, în *Book of Rhymes* [7], cartografiiază tehnicile poetice ale rapperilor, demonstrând că versurile rap sunt la fel de complexe ca ale marilor poeți moderni. Michael Eric Dyson subliniază rolul terapeutic al rapului, afirmând că, prin articularea traumei și a rezistenței, acest gen muzical funcționează ca psihoterapie comunitară [8]. În egală măsură, dezbaterea privind comercializarea excesivă crește: mulți cercetători avertizează că exploatarea imaginii de „rebel” de către marile case de discuri poate submina mesajele autentice și poate perpetua stereotipuri de violență și consumism ostentativ.

Diversificarea rapului de la stilurile hardcore gangsta rap la forme mai comerciale pop-rap sau rap alternativ a generat debateri privind autenticitatea și valoarea artistică a rapului modern, unii considerând că acesta s-a comercializat excesiv, pierzându-și mesajul inițial. Frecvent criticat pentru promovarea unor valori percepute ca negative, precum violența, misoginia, consumul de droguri, supus prejudecăților, rapul continuă să fie marginalizat în unele medii conservatoare, care îl percep, mai degrabă, ca pe un fenomen antisocial decât ca pe o formă de artă autentică.

Rapul din R Moldova: istoric, reprezentanți, tematică și particularități stilistice

În Republica Moldova pionierii rapului moldovenesc au început să se organizeze începând cu mijlocul anilor '90. Unul dintre primii artiști cunoscuți este Kapushon (Marin Crețu), care debuta în 1997 în formații precum: *Lv's Klan* și *Moara Stricăta*, înainte de a-și începe cariera solo. În 2006 se înființează *Green Flava*, primul label rap-based autohton, reunind artiști precum BZAR, Roma, HAM, Gasha și Wave. În februarie 2007 labelul lansează mixtape-ul *Green Flava: Misiunea București-Chișinău*, proiect care pune în evidență colaborarea dintre scena rap din Republica Moldova și cea românească. După 2010, rapul moldovenesc se diversifică: artiști precum *Guz*, *Mani sau Fresh Sly* își lansează albume solo și videoclipuri care devin hituri locale. Trupe și colective (*3DRAP*) transformă studiourile proprii în huburi de producție și recitaluri. Lansat înainte de 2016, festivalul *HipHop ȘAȘa Festa* a devenit o rampă de lansare pentru scena locală. Ediția a II-a (8 octombrie 2016, Teatrul de Vară din Chișinău) a reunit nume de tradiție și tineri promițători, printre invitați numărându-se Kapushon, Guz, Mani, Moostaf și MC Elfunk. Programat pentru 26-27 iulie 2025, la Grădina Botanică din Chișinău, *Black-out Fest* promite să devină primul festival internațional mixt de rap, trap și pop din Moldova, cu două headlinere vest-europene și peste 16 artiști în lineup.

Manifestat, în special, așa cum afirmam mai sus, în al doilea deceniu al sec. XXI, rapul din Republica Moldova tratează o serie de probleme cu care se confruntă tinerii: lipsa de bani, șomajul, emigrarea, ca „salvare”, mersul pe contrasens, curajul de a înfrunta intemperiiile vieții, nocivitatea contextului politic moldovenesc, sentimentul timpului etc. Evocând o realitate dură, autenticitatea experiențelor trăite de artiști și de comunitățile lor, urmărind transmiterea unui mesaj brut și nefiltrat, versurile rapului se remarcă, în primul rând, printr-un limbaj de stradă, presărat cu expresii populare, argouri, cuvinte obscene, expresii sexuale, folosite fie pentru a șoca, fie pentru a exprima aspecte ale realității urbane în mod exagerat. Deși pentru unii acest limbaj este doar o formă de artă autentică, pentru alții el ridică probleme morale și educaționale. În cele din urmă, felul în care este perceput acest tip de limbaj depinde de context, de intenția artistului și de modul în care ascultătorii aleg să interpreteze mesajul

transmis. O analiză a textelor acestor melodii rap a permis clasificarea lor în câteva categorii: a) melodii licențioase; b) melodii parțial licențioase, c) melodii ne-licențioase. Indiferent de categoria din care fac parte, ceea ce apropie aceste cântece este defularea autorilor sătui de sărăcia, mizeria, haosul din țară (în cazul în care ne referim la cântecele cu caracter social-politic) sau frustrările, neliniștile, regretele, dorința de împlinire, conflictul psihologic al acestora (când e vorba de tema iubirii, a singurătății etc.).

În cazul textelor licențioase, nu putem vorbi despre o punere în balanță a caracterului liric și a celui licențios. De cele mai multe ori caracterul licențios prevalează, autorii neputând să ridice obscenul la rang de artă, așa cum a reușit să o facă, de exemplu, întemeietorul esteticii urâtului Ch. Baudelaire. Forma de-a dreptul pornografică de exprimare, de cele mai multe ori, vulgară, se pare, că are rolul de a șoca, de a atrage atenția prin intermediul licențiosului nu atât asupra problemei abordate, cât a preferinței autorilor de a se impune prin obscen. De fapt, aceste cântece rap sunt lipsite de relevanță nu numai artistică, ci și a mesajului. Spre deosebire de ele, textele cu un limbaj mai puțin licențios sunt bazate pe un mesaj, care iese în prim-plan, în detrimentul licențiosului, preluat/utilizat în forma lui rusească (de altfel, cuvintele și expresiile licențioase rusești sunt preferate de autori într-o măsură mult mai mare decât cele românești). Iată un exemplu concludent în acest sens: „Am venit la Chișinău din satul meu să-nvăț ceva/ Și-n loc de oameni buni am dat eu numai peste narcamani./ Suka, mai deștept nu m-am făcut și nici nu-s mai bogat./ Am două diplome-n dulap și două credite de dat./ Pohui, spune-mi că-s țăran și spune-mi că nu-s educat,/ Dar tot din geanta mea de-acasă de la mama ai mâncat („Am venit” – grupul „Satoshi”). Construite pe un flux verbal rapid, necesitând tehnici avansate de dicție și de sincronizare cu instrumentalul, versurile ne-licențioase ale rapului (pentru că acestea ne interesează în mod special), în mare parte, se disting printr-o serie de trăsături stilistice unice, care contribuie la dinamica și expresivitatea lor, precum: a) rimele complexe, adesea interne sau multisilabice, ce asigură ritmicitatea textului; b) repetițiile și refrenele memorabile, ca elemente esențiale cu impact asupra publicului; c) dispozitivele poetice și lingvistice (metafore, comparații) omniprezente, conferindu-i textului o valoare artistică aparte; d) jocurile de cuvinte și dubla semnificație a versurilor prin care se transmit mesaje codificate; e) aliterațiile și asonanțele, ca tehnici fonetice ce creează efecte ritmice puternice. Toate acestea susțin ipoteza că rapul este/ar putea fi considerat o formă de poezie, de artă autentică, având o complexitate stilistică și o capacitate extraordinară de a reflecta realitățile sociale. Un prim-argument al acestei teze este laitmotivul ca particularitate stilistică ce ridică versurile de rap la nivel de poezie: „Da, mama mi-a spus să nu mă deschid/ Să dorm, să mănânc și să m-opresc la timp/ Să nu fiu prea bun, să nu spun ce simt/ Să nu mă consum, dacă nu-s prețuit/ Da, mama mi-a spus, acasă venind,/ Să fiu bucuros, dac-adorm obosit,/ Picioarele să mi le țin pe pământ/ Și să nu arăt nimănui, dacă plâng (fragment, *Satoshi*).

Mai întâi trebuie să menționăm că rapul moldovenesc (*Satoshi, Capushon*) tinde spre o zonă tot mai emoțională, introspectivă și confesivă. Versurile citate sunt o dovadă a celor afirmate. Laitmotivul din versurile de mai sus e legat de formarea unei armuri interioare – o temă frecventă în rapul introspectiv, accentuând ideea de autoapărare („Să nu mă deschid/ Să nu spun ce simt/ Să nu arăt nimănui, dacă plâng”) într-o lume dură, în care vulnerabilitatea poate fi periculoasă fie pe stradă, fie în relații, fie în industrie, într-un oraș (pentru că acestea sunt toposul), care, în versurile cântecului citat, nu e doar un decor, ci un personaj în sine: e rece, grăbit, competitiv. Într-un astfel de mediu „să fii prea bun” sau „să spui ce simți” devine riscant. Dincolo de mesajul încifrat, laitmotivul respectiv joacă și un rol cathartic: eliberarea nu vine prin revoltă, ci prin asumarea durerii („Mama mi-a spus”), ea trebuie interpretată nu ca o scuză, ci ca o explicație. Tinerii din medii similare pot vibra, pentru că sunt reguli pe care și ei le-au auzit, chiar dacă nu au fost spuse exact la fel (nu întâmplător, acest cântec a devenit un șlagăr în rândul tinerilor).

Un alt laitmotiv al acestui cântec, cel al mamei”, plasat la începutul versurilor (o anaforă), creează un ritm emoțional, aproape liturgic. E un mod de a construi o punte între durerea interioară și figura mamei, ca refugiu, de exprimare și a altor stări trăite de eul liric: căință sinceră, vină asumată, durere

mută etc.: „Mamă,/ Tu nu poți s-adormi, dacă nu te-am sunat c-am ajuns / Mânulele tale crăpate îmi spun că n-am ajutat de-ajuns./ Mamă,/ Doar tu știi din care puțin ne puteai îmbrăca/ Să nu rădă lumea – tu poate plângeai, dar cine te întreba?/ Iartă-mă, mamă, că nu dorm și pentru tine/ Și că nu te sun când mi-e bine/ Iartă-mă, timpul în doi e din ce rămâne/ Și-atunci vorbim iar despre mine./ Iartă-mă, că nu pot spune nu, auzi doar scuze tu/ Și că din nou m-au rănit./ Iarăși le-am arătat sufletul./ Iarăși am dat totul./ Și am rămas cu nimic”.

În plan stilistic, laitmotivul respectiv oferă unitate tematică, intensitate emoțională și profunzime confesivă. Versurile se remarcă nu atât prin complexitate formală, cât prin sinceritate brutală și lirism autentic.

Într-un alt text pe tema iubirii (*Căldură pe dos*, interpretat de *Satoshi*) refrenul și post-refrenul sunt punctele de tensiune emoțională între dorința de apropiere și realitatea unei relații eșuate: „Noi n-avem despre ce vorbi. Gata. Pa. Lasă./ Dacă o fi – o fi, dacă nu – nu-mi pasă./ Am inima pusă-n frigider de parc-ar fi acasă/ Ai inima-n husă, e de fier și nu mă lasă./ REFREN: Eu stau, dar nu sunt lângă tine/ Tu iești, dar nu ești doar cu mine./ POST-REFREN 1: Scapă-mă jos, lasă-mă să mă sparg, lasă-mă să pot fi eu/ Sticlă ți-am fost, m-ai umplut fără rost și uscat e gâtul meu”.

Atât refrenul cât și post-refrenul se leagă direct de motivele înstrăinării, a incomunicabilității și a autoprotecției emoționale („inima pusă-n frigider”, „inima-n husă”) și împreună cu acestea devin o explozie de sinceritate, în care nu se mai mimează tăria, ci se cere dreptul la durere și la libertatea de a fi vulnerabil. Mai mult decât atât. Autorul recurge, în același text, la repetiția-laitmotiv, care devine și un simbol cu multiple semnificații: „Căldură pe pat, căldură pe dos, căldură pe lângă,/ Dar rece de tot, dar sete de tot în partea mea stângă./ Deja limitat, mai libidinos, deja tu – nătângă./ Nu față, ci bot, nu mângâi, ci rod, nu dor și nu tângă” (*Căldură pe dos* de *Satoshi*).

O particularitate distinctivă a textelor din melodiile rap este gama de concepte poetice și figuri de stil, fapt ce ne determină să vorbim despre estetica rapului. În textul analizat mai sus înregistrăm câteva metafore destul de expresive și sugestive, cum ar fi: „Am inima pusă-n frigider de parc-ar fi acasă”, „Ai inima-n husă, e de fier și nu mă lasă”. La acestea se mai adaugă și monorima, care creează un efect muzical obsesiv, aproape hipnotic. Repetiția grupului de sunete „-ngă” accentuează disconfortul, frustrarea și ciocnirea emoțiilor. E o rimă grea, apăsătoare, care dă ritm rapid și tensionat, susținând starea de agitație interioară. Versurile citate sunt pline de antiteze, ce denotă contrastul dintre plăcere și respingere („Căldură pe pat [...], dar rece de tot”) și, *totodată, scot în evidență senzațiile corporale contradictorii*. Monorima leagă aceste imagini într-un flux continuu, în care emoțiile contradictorii (dorință, dispreț, respingere) se amestecă fără pauză. Este o formă de descărcare lirică sinceră și lipsită de filtru.

Concluzii

Fenomen sociocultural cu valențe profunde, rapul este o platformă de protest, prin care sunt denunțate abuzuri, inegalități, corupția, violența sistemică și alte forme de opresiune. Acest discurs contestatar transformă rapul într-un canal autentic de comunicare și rezistență, adresat atât autorităților cât și societății în ansamblu. Totodată, tematica variată a rapului – de la sărăcie, identitate, rasism, migrație sau marginalizare până la introspecții personale, aspirații, succes sau relații – demonstrează capacitatea acestui gen de a surprinde complexitatea condiției umane. Prin lirismul său urban, direct și adesea crud, rapul devine o cronică sinceră a vremurilor noastre, dar și o punte între generații și comunități diferite.

Dincolo de funcția sa socială, rapul se afirmă și ca o formă autentică de artă, în care creativitatea lingvistică, ritmul, metafora, jocurile de cuvinte și improvizația sunt elemente esențiale. Astfel, rapperii devin nu doar simpli interpreți, ci adevărați autori care valorifică limbajul în forme originale, inovatoare, capabile să genereze emoție, reflecție și solidaritate. Privit din această perspectivă, rapul trebuie înțeles ca un spațiu de confluență între artă și activism, între estetică și etică, între intimitate și colectivitate – un gen care nu doar reflectă realitatea, ci o și influențează în mod activ.

Referințe bibliografice

1. *Shorter Oxford English Dictionary*. 3rd ed. Oxford University Press, 1970.
2. WENTWORTH, H. and S.B. FLEXNER. *Dictionary of American Slang*. 2nd supplemented edition. New York, 1957.
3. VOLCEANOV, G.P. *Rapul este poezie. O incursiune în cultura hip-hop românească*. București: Tracus Arte, 2022. ISBN 978-606-023-406-7.
4. ROSE, T. *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. Middletown, Conn: Wesleyan University Press, 1994. ISBN 9780819562753.
5. FORMAN, M. *The 'Hood Comes First: Race, Space, and Place in Rap and Hip-Hop*. Middletown, Conn: Wesleyan University Press, 2022.
6. CHANG, J. *Can't Stop Won't Stop*. New York City: St. Martin's Press, 2005.
7. BRADLEY, A. *Book of Rhymes*. New York: Basic Civitas Books, 2009. ISBN 978-0465003471.
8. DYSON, M.E. *Know what I Mean? Reflections on Hip Hop*. New York City: Basic Civitas Books, 2007.

CULTURA ȘI COMUNICAREA INTERCULTURALĂ: FUNDAMENTE CONCEPTUALE ȘI PERSPECTIVE COMPORTAMENTALE

CULTURE AND INTERCULTURAL COMMUNICATION: CONCEPTUAL FOUNDATIONS AND BEHAVIORAL PERSPECTIVES

STELA SPÎNU¹

doctor în pedagogie, conferențiar universitar,
Universitatea de Stat de Medicină și Farmacie Nicolae Testemițanu

<https://orcid.org/0000-0003-4065-3463>

CZU 316.723:316.77:37

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2025.1.25>

Cultura este definitorie pentru orice națiune, grup etnic sau individ, având un rol decisiv în formarea personalității fiecărei generații. În actualul context al globalizării, suntem modelați nu doar de valorile, tradițiile și normele propriei culturi, ci și de cele cu care interacționăm. Din această perspectivă, cunoștințele în domeniul interculturalității devin esențiale, contribuind la dezvoltarea competențelor de comunicare, a înțelegerii diversității și a adoptării unei conduite adecvate în medii multiculturale.

Cuvintele-cheie: cultură, multiculturalitate, interculturalitate, transculturalitate, comportament, comunicare

Culture is defining for any nation, ethnic group, or individual, playing a decisive role in shaping the personality of each generation. In today's globalized context, we are shaped not only by the values, traditions, and norms of our own culture but also by those we come into contact with. From this perspective, knowledge in the field of interculturality becomes essential, contributing to the development of communication skills, the understanding of diversity, and the adoption of appropriate behavior in multicultural environments.

Keywords: culture, multiculturalism, interculturalism, transculturalism, behavior, communication

Introducere

Cultura este definitorie pentru orice națiune, grup etnic sau individ. Ea influențează percepția omului asupra vieții și morții, precum și modul în care acesta își exprimă și trăiește suferința și bucuria. De-a lungul vieții persoanele sunt modelate atât de valorile, tradițiile și normele propriei culturi

¹ E-mail: stela.spinu@usmf.md

cât și de cele cu care interacționează. În acest context, este importantă dezvoltarea competențelor comunicative interculturale și adoptarea comportamentelor adecvate față de persoane provenite din medii culturale diferite.

Pe această linie de idei, în prezentul articol ne propunem să definim conceptul de cultură, să interpretăm formele de interacțiune între sistemele culturale, să analizăm dimensiunile comportamentale și structurale ale comunicării interculturale, să formulăm recomandări tinerilor care doresc să inițieze un dialog eficient cu reprezentanți ai altor etnii.

Cultura și interacțiunea între culturi: concepte și forme de manifestare

Definirea conceptului de cultură în perspectivă istorică

Cuvântul *cultură* este de origine latină, desemnând procesul de îngrijire a pământului sau vitelor. Ulterior, prin extensie semantică, acesta a obținut sensul de „cultivare a spiritului” [1 p. 7]. În circuitul academic termenul cultură a pătruns în perioada iluministă, desemnând achizițiile cunoașterii în decursul istoriei, sfera creației de idei și a valorilor artistice, dar și tradițiile, modurile de gândire și obiceiurile particulare ale diverselor comunități umane [2 p. 18].

Pe parcursul timpului conceptul de cultură a fost definit din diverse perspective, datorită caracterului său ultralarg. Potrivit lui A. Kroeber și C. Kluckhohn, doar între anii 1920-1950 au fost elaborate cel puțin o sută cincizeci și șapte de definiții. Analizându-le cu minuțiozitate, antropologii americani concluzionează că cultura reprezintă un ansamblul de idei, valori și sisteme simbolice, create și transmise de om, deținând un rol esențial în modelarea comportamentului uman [3 p. 10].

Ulterior, Edward B. Tylor a introdus termenul de cultură în registrul științific al antropologiei culturale. Potrivit culturologului britanic, „cultura reprezintă ansamblul complex de cunoștințe, credințe, expresii artistice, norme morale, legi, obiceiuri și orice alte abilități, dobândite de om în calitate de membru al societății” [4 p. 27].

Actualmente putem afirma că *cultura* reprezintă „un ansamblu complex de valori, tradiții, norme, simboluri, credințe, dar și atitudini comportamentale, împreună cu totalitatea suporturilor materiale care le susțin, le conservă și le transmit din generație în generație. Acest sistem este susținut de multitudinea indivizilor implicați și de instituții care urmăresc scopuri spirituale, morale, artistice etc. În plus, cultura este completată de alte sisteme, ce includ componente esențiale precum limbajul, artele, etica, dreptul, religia etc.” [5 p. 9].

Forme de interacțiune între sistemele culturale

În literatura de specialitate interacțiunea dintre culturi este conceptualizată prin termenii *multiculturalitate*, *interculturalitate* și *transculturalitate*, fiecare preferindu-se la niveluri distincte de coexistență, comunicare și integrare între grupuri culturale diferite.

Termenul *multiculturalitate* a fost adoptat în discursul academic american începând cu anul 1941, reflectând preocupările societății pentru recunoașterea diversității culturale și prevenirea conflictelor interculturale. Multiculturalismul reprezintă o caracteristică definitorie a țărilor care găzduiesc comunități plurietnice, cum ar fi Statele Unite, Canada, Australia, Regatul Unit, India, Israel etc. Prin politici culturale acestea promovează respectul pentru diversitate, cultivă toleranța, susține autonomia individului, promovează egalitatea și asigură coexistența pașnică. Prin urmare, în dialog cu persoane din aceste țări este important să ținem cont de valorile și normele pe care ei le împărtășesc, în special, de dorința de a-și păstra libertatea și independența în relațiile interpersonale.

O societate multiculturală ar putea evolua către una interculturală, dacă s-ar pune accent pe incluziune, schimb și dialog intercultural. Or, *comunitățile interculturale* împărtășesc același teritoriu, respectă valorile, tradițiile și modul de viață al celorlalți, valorizând și promovând incluziunea și dialogul intercultural. Din perspectiva Consiliului Europei, valorile universale pe care se bazează interculturalitatea ar fi drepturile omului, democrația, statul de drept și recunoașterea faptului că toți oamenii au

demnitate egală și sunt îndreptățiți la respect egal [6 p. 26]. Interculturalitatea este valorizată în țările din UE, Elveția, Rusia, Republica Moldova etc. În dialog cu cetățenii acestor state sunt promovate incluziunea, egalitatea și împărtășirea valorilor culturale.

În contextul actual al proceselor globaliste, tot mai frecvent se vorbește despre transculturalitate – un concept interpretat în profunzime de Wolfgang Welsch în lucrarea *Transculturality – the Puzzling Form of Cultures Today*. Potrivit filosofului german, „transculturalitatea demonstrează că stilurile de viață transcend granițele naționale, având un caracter european sau global. La nivel individual, transculturalitatea se manifestă în formarea identităților multiple, reflectând o eră de hibridizare culturală, în care individul este influențat de diverse culturi” [7]. Țările care tind spre transculturalitate, de regulă, se caracterizează printr-un grad înalt de globalizare, mobilitate internațională și colaborare culturală. În șirul acestora se înscriu Germania, Franța, Canada, SUA, Elveția etc. Persoanele cu orientare transculturală, de regulă, tind să migreze, evitând să rămână în locuri care nu le oferă stabilitate sau satisfacție. Adesea pot renunța la locuri și lucruri care altădată i-au fost dragi, adaptându-se cu ușurință la noi medii.

Așadar, formele de interacțiune culturală variază în funcție de specificul fiecărei țări și de modul în care aceasta gestionează diversitatea culturală. Putem distinge state cu orientări multiculturale, interculturale sau care tind spre transculturalitate. Evident, valorile, normele, credințele, comportamentele diferă de la o țară la alta, dar și de la un individ la altul. În acest caz, devine esențial să conștientizăm aceste forme de interacțiune culturală și să adoptăm forme adecvate de comunicare și comportament când ne aflăm în alte medii culturale, deosebite de ale noastre.

Comunicarea interculturală din perspectivă comportamentală și structurală

Comunicare interculturală: cadru conceptual

În ultimele decenii numeroși cercetători au subliniat faptul că cultura nu este o entitate independentă, autonomă, ci are un caracter dinamic și instabil. Psihologii olandezi Hubert J.M. Hermans și Harry J.G. Kempen, în lucrarea *Mișcarea culturilor. Problemele periculoase ale dicotomiilor culturale într-o societate globalizată* (1998), afirmă: „Fenomenul globalizării este responsabil pentru o largă interacțiune între diferite culturi, ceea ce duce la schimbul de elemente economice, politice, sociale, tehnologice, culturale și ecologice” [8 p. 20]. Acest fenomen cauzează convergențe culturale, care au ca rezultat dezvoltarea *comunicării interculturale*.

Actualmente, nu avem o definiție unanim acceptată a conceptului de comunicare interculturală. Unii cercetători americani, cum ar fi William B. Gudykunst, limitează acest termen doar la „dialogul între indivizi de diferite etnii”; alți teoreticieni, precum Judith N. Martin și Thomas K. Nakayama, extind sfera semantică a termenului, utilizându-l și pentru desemnarea comunicării interetnice, inter-religioase, inter-regionale, precum și a indivizilor cu orientări sexuale diferite [4 p. 76]. În prezentul studiu, folosind sintagma *comunicare interculturală*, ne vom referi la dialogul dintre persoane cu afiliere culturale diferite, interpretând specificul acestor tipuri de interacțiuni.

De regulă, în dezbaterile referitoare la convergențele culturale, deseori, se folosesc și termenii înrudiți – *comunicare transculturală* și *comunicare internațională*. Potrivit filosofului român G. Georgiu, *comunicarea transculturală* presupune analiza comparativă (transversală) a modurilor în care anumite teme și idei sunt abordate și interpretate în diverse culturi, privite ca entități simbolice diferite; pe când *comunicarea internațională* reprezintă schimbul de informații între instituții publice, structuri politice, state, organizații internaționale etc. [9 p. 185].

Primele cercetări în domeniul comunicării interculturale au fost realizate de cercetătorii americani. Inițial, guvernul SUA a identificat dificultățile diplomatice, întâmpinate în interacțiunile cu culturile-gazdă, atribuindu-le unei lipse de înțelegere a particularităților culturale și a normelor de comunicare ale acestora. Ca răspuns, în 1946, guvernul a creat Institutul pentru Serviciile Străine, destinat pregătirii ofițerilor pentru colaborări cu persoane din alte culturi. Edward T. Hall, împreună

cu Ray Birdwhistell și George Trager, au contribuit la dezvoltarea acestui institut, punând bazele disciplinei *Comunicarea interculturală* [1].

Perspectiva comportamentală a comunicării interculturale la Edward T. Hall

Contribuțiile lui Edward T. Hall la dezvoltarea domeniului sunt semnificative. El a schimbat modul în care până atunci erau percepute persoanele din alte medii culturale, punând accent pe trăsăturile distinctive, nu pe cele comune. El a introdus conceptele de *culturi de context ridicat* (HC) și *culturi de context scăzut* (LC), care au revoluționat modul în care erau percepute și analizate interacțiunile dintre persoanele ce aparțineau diferitor comunități etnice. Potrivit lui E. Hall, în *culturile de context scăzut* (cum ar fi cele din SUA, Marea Britanie, Canada, spațiul germanofon și scandinav etc.) predomină comunicarea directă și denotativă, exprimarea gândurilor, intențiilor sau nevoilor este clară și explicită, întrebările sunt puse ori de câte ori este necesar de a clarifica anumite chestiuni, mesajul transmis este considerat înțeles în absența întrebărilor etc. [10]. În *culturile de context ridicat*, cum ar fi cele din țările latine, sud-americe, asiatice, statele arabe, spațiul post-sovietic, domină comunicarea indirectă și conotativă, răspunsurile sunt ambigue și au ca scop menținerea armoniei sau manifestarea politeții, sunt importante indiciile nonverbale, se ocolește confruntarea publică, se preferă soluționarea problemelor în privat etc. [10 p. 158].

Ulterior, opiniile lui E. Hall au fost preluate și valorificate în diferite domenii ale vieții. Urmând această logică, în cazul *persoanelor din culturi de context scăzut* (LC) este favorizat un stil informal în comunicare, atitudine echitabilă, utilizarea prenumelui, exprimarea opiniilor cu entuziasm și încredere, acceptarea confruntărilor deschise (dacă acestea servesc binelui comun), evitarea sarcasmului sau a ironiei, promovarea și acceptarea necondiționată a autonomiei celui alt, respectarea egalității și imparțialității. În dialog cu *reprezentanți din culturi de context ridicat* (HC), trebuie să fie folosit un stil de comunicare indirect și subtil, să se respecte statutul și rolul lor social, să se accepte prezența persoanelor apropiate sau a liderilor spirituali în situații dificile ale vieții.

Menționăm diferențe semnificative și în comportamentul managerilor. În cazul unui conflict, un manager *din culturi de context scăzut* (LC) ar putea aborda situația într-o manieră mai empatică față de sentimentele angajatului, folosind expresii precum: „sunt îngrijorat de performanța ta” sau „cred că poți face mai mult”, încurajând astfel dorința de a deveni mai bun; pe de altă parte, un manager *din culturi de context ridicat* (HC) va opta pentru o abordare mai directă și critică, utilizând expresii precum „performanța ta nu este satisfăcătoare” sau „sunt nemulțumit de cum te descurci”, subliniind ingratitudea sa, fără a oferi un cadru explicit pentru îmbunătățire [11 p. 72].

Pentru un dialog eficient este important să înțelegem specificul fiecărui mediu cultural în raport cu orientarea sa temporală. Edward T. Hall distinge culturi axate pe trecut (Grecia, Franța, Regatul Unit, India, China, Japonia, spațiul post-sovietic etc.), prezent (Spania, Italia, Australia, unele țări din America Latină etc.) sau viitor (SUA, Germania, Coreea de Sud, Singapore etc.) [12 p. 27]. Potrivit antropologului, în dialog cu persoanele din culturi axate pe trecut este esențial să se dea dovadă de respect pentru etnia acestora, limba nativă, istorie, tradiții, norme de etichetă etc. În comunicare cu reprezentanții culturilor orientate către prezent, ar trebui să fie adoptată o exprimare directă și denotativă, să fie evitate discursurile abstracte și teoretizate etc. În discuție cu reprezentanți ai culturilor orientate spre viitor, trebuie să punem accent pe inovație, soluții moderne și planificări strategice pe termen lung.

Așadar, modelul lui Edward T. Hall este unul eficient și relevant pentru realitățile noastre. Valabilitatea ideilor formulate este incontestabilă, iar cunoașterea și aplicarea acestora ar ajuta la inițierea unor dialoguri autentice și eficiente cu persoane din alte culturi.

Abordări ale comunicării interculturale raportate la structura culturilor

În cadrul cercetărilor din domeniul interculturalității s-a pus problema determinării unor categorii prin care o cultură se distinge de alta. Gerhard Maletzke le-a identificat și le-a denumit *caracte-*

ristici structurale ale culturilor. Printre acestea se enumeră: caracterul național al poporului, percepția sa asupra lumii, gestionarea timpului, trăirea spațiului, stilul de gândire, limba, reperele axiologice, modelul comportamental, relațiile dintre oameni [13 p. 72]. Potrivit autorului, dacă am pătrunde în esența acestor caracteristici structurale, am putea descifra etnonimul și etnotipul oricărui popor, grup sau individ.

În continuare, ne vom referi la cele mai relevante caracteristici pe care trebuie să le luăm în calcul când intenționăm să comunicăm cu reprezentanții altor culturi.

(1) *Caracterul național al neamului.* Prezentul și viitorul unei națiuni depinde de caracterul său. Potrivit lui Henri H. Stahl, „întreg caracterul nostru român derivă de la daci, invocându-se astfel o antichitate mai mare decât cea romană; dacii, la rândul lor, trimit la o antichitate și mai adâncă, cea a tracilor și de aici încă mai departe, până în preistorie” [14]. Prin urmare, cunoașterea caracterului național al unui popor, reflectat adesea în propria lui istorie, este importantă pentru toți cei care doresc să inițieze un dialog autentic și constructiv cu reprezentanții acestuia.

(2) *Percepția asupra lumii.* În comunicare este important să conștientizăm faptul că reprezentanții diferitor medii culturale pot percepe realitatea în mod distinct și că aceste diferențe urmează a fi cunoscute, acceptate și respectate. De exemplu: floarea de lotus este un simbol sacru al purității și iluminării spirituale în India și Asia de sud-est, pe când în Occident este doar o plantă ornamentală; mărțișorul este un simbol al primăverii și al renașterii în spațiul românesc, în alte culturi nu este cunoscut; în culturile asiatice orezul simbolizează prosperitatea, în occident este doar un aliment de bază etc. Este diferit și faptul cum percepem culorile și ce semnificații le atribuim. De exemplu, roșu în culturile occidentale desemnează dragostea, iar în cultura chineza este simbol al prosperității; albul în culturile occidentale desemnează puritatea și fericirea, pe când în multe culturi asiatice simbolizează doliul etc.

(3) *Gestionarea timpului.* Filosofii percep timpul ca pe o categorie formală, constantă pentru toți. Totuși, în viața de zi cu zi, acesta poate avea diferite semnificații. Acest lucru este evident atât în diverse concepții despre timp cât și în varietatea metodelor de gestionare a acestuia. Conceptul de timp și modul în care este gestionat diferă de la o etnie la alta; reprezentând o caracteristică structurală a fiecărei culturi [13]. Acestea se deosebesc prin faptul că sunt orientate predominant fie către trecut, fie către prezent sau viitor: (a) în China, orientarea era, în principal, spre trecut, fapt vizibil, de exemplu, în venerarea strămoșilor și în importanța tradiției familiale; (b) arabii privesc cu mândrie spre o vastă cultură de șase mii de ani, adesea asociată cu durere și tristețe că acele timpuri au trecut; (c) pentru majoritatea europenilor, trecutul are încă o anumită greutate, în mod special, pentru englezi, spre deosebire de nord-americani, care nu pot aprecia just respectul englezilor pentru tradiție; (d) pentru americani, viitorul primează. Potrivit lui Maletzke Gerhard, culturile influențate de calvinism sunt puternic orientate către viitor, perspectiva lor mondială incluzând munca asiduă și succesul în afaceri, alături de un mod de viață modest [13 p. 56]. Așadar, gestionarea timpului dintotdeauna a constituit o provocare majoră pentru fiecare națiune, grup etnic sau individ. Atunci când ne aflăm într-o altă țară, trebuie să fim conștienți că oamenii pot manifesta comportamente diferite, în dependență de importanța pe care o acordă timpului.

(4) *Repere axiologice.* Toate gândurile, experiențele și acțiunile noastre sunt bazate pe orientări valorice. Aceste orientări sunt transmise de la o generație la alta în procesul de socializare, permițând modificări în contextul unor schimbări sociale [13 p. 81]. Valorile supreme ale creștinilor sunt iubirea, iertarea, umilința, compasiunea, onestitatea și adevărul; valorile hinduiste sunt dharma (datoria), karma (acțiune și consecință), ahimsa (non-violența), satya (adevărul), respectul pentru diversitate, bhakti (devotamentul); valorile musulmane sunt credința (iman), dreptatea (adl), compasiunea, modestia (haya), respectul, onestitatea. Respectiv, reprezentanții acestor religii vor manifesta un comportament diferit, deoarece caracterele se dezvoltă pe fundamentul unor valori distincte.

(5) *Stilul de gândire și modelul comportamental.* Din timpurile filosofiei antice a predominat cerința ca gândirea să fie coerentă, respectând regulile și principiile logicii. În prezent majoritatea occiden-

talilor percep lumea ca fiind, în principal, transparentă și guvernată de „legi”; astfel, dacă premisele și condițiile inițiale sunt cunoscute, situațiile devin previzibile și ușor de controlat. În contrast, în majoritatea țărilor lumii a treia predomină gândirea magică, care include credințele în magie, vrăjitorie și superstiție, ce sunt în defavoarea gândirii logice [13 p. 57]. De stilul de gândire depinde modelul comportamental al unui individ. Cei mai mulți europeni și americani sunt dispuși să se implice activ, în special, dacă situația o cere. În schimb, în multe alte culturi munca fizică este un indicator al unui statut social inferior, iar persoanele de rang înalt ar putea pierde respectul social dacă ar participa direct la astfel de munci. În Asia era considerat un privilegiu social să nu te ocupi de munca fizică, lăsându-i pe alții să muncească pentru tine. Aici bogăția și sărăcia nu se măsurau prin numărul de bunuri acumulate, ci prin capacitatea de a delega munca fizică claselor sociale inferioare sau chiar sclavilor, cum se întâmpla în regiunile asiatice budiste theravada, lamaiste și islamice.

Așadar, persoanele care doresc să inițieze dialoguri autentice cu reprezentanți ai altor etnii trebuie să cunoască și să conștientizeze caracteristicile structurale ale culturii acestora, precum și să adopte modele și strategii de comunicare potrivite specificului cultural al interlocutorului.

Opinia mediciniștilor asupra impactului comunicării interculturale în plan personal și profesional

Cultura are un rol decisiv în formarea personalității tinerilor, motiv pentru care ne-am propus să explorăm atitudinile studenților de diferite naționalități față de necesitatea cunoașterii și înțelegerii diversității culturale. Pentru atingerea acestui obiectiv, am realizat un sondaj de opinie cu caracter exploratoriu la care au participat 120 de studenți din cadrul Facultății de Medicină Generală a Universității de Stat de Medicină și Farmacie *Nicolae Testemițanu*, cu vârste cuprinse între 20 și 24 de ani, repartizați astfel: 40 de studenți români, 40 de studenți ruși și 40 de studenți indieni. Studenții au răspuns la trei întrebări-cheie: 1. Considerați că este esențial să dețineți cunoștințe privind comunicarea interculturală? 2. Ați experimentat situații în care diferențele culturale au influențat comunicarea în cadrul unui context privat sau medical? 3. Competențele interculturale dobândite la facultate v-ar ajuta să vă realizați pe plan profesional?

În urma analizei datelor obținute, am constatat faptul că majoritatea tinerilor au trecut prin situații în care diferențele culturale au influențat comunicarea, atât în cadrul unui context privat cât și medical (mediciniști indieni – 85%, români – 70%, ruși – 75%). Majoritatea studenților din India (98%) consideră esențială dobândirea cunoștințelor privind comunicarea interculturală, fiind siguri că acestea le pot facilita realizarea pe plan profesional (95%). Credem că aceste opinii sunt determinate de contextul în care își desfășoară studiile – un mediu cultural diferit de cel de origine – unde competențele interculturale dobândite îi ajută să-și atingă obiectivele stipulate (**Tabelul 1**).

În cazul studenților români se remarcă o atitudine mai rezervată față de necesitatea cunoștințelor privind comunicarea interculturală (75%), posibil din motiv că ei își fac studiile în propria țară și interacționează mai puțin cu străinii. Cu toate acestea, 80% din respondenți recunosc că astfel de cunoștințe ar contribui la realizarea lor profesională. O asemenea atitudine poate fi cauzată de tendințele globaliste, care sunt promovate în spațiul european, cât și de dezvoltarea turismului medical în Republica Moldova.

Opiniile studenților ruși sunt asemănătoare cu cele ale mediciniștilor români (85% față de 75%; 80% față de 75%), deși, evident, interesul lor este mai ridicat față de acest domeniu. Posibil, aceasta se datorează cunoștințelor insuficiente în materie de limbă română și comunicare interculturală.

Tabelul 1. Opinia mediciniștilor despre unele aspecte de comunicare interculturală și relevanța ei profesională

Categoriza de respondenți Mediciniști	Considerați că este esențial să dețineți cunoștințe privind comunicarea interculturală? (%)		Ați experimentat situații în care diferențele culturale au influențat comunicarea în cadrul unui context privat sau medical? (%)		Competențele interculturale dobândite la facultate v-ar ajuta să vă realizați pe plan profesional? (%)	
	Pro	Contra	Pro	Contra	Pro	Contra
Indieni	98	2	85	15	95	5
Români	75	25	70	30	80	20
Ruși	85	15	75	25	75	25

Sursa: Sondaj de opinie cu caracter exploratoriu realizat de autor

Concluzii

În concluzie putem menționa câteva idei fundamentale privind subiectele discutate:

- Relațiile dintre persoane provenite din medii culturale diferite depind în mare măsură de corectitudinea comportamentului și de calitatea comunicării. În acest context, este important ca interlocutorii să conștientizeze semnificația conceptului de cultură, să cunoască formele de interacțiune dintre diferite sisteme culturale.
- Opiniile lui E. Hall, relevante în domeniul comunicării interculturale, oferă repere valoroase pentru tineri în construirea unui dialog autentic și eficient cu reprezentanții altor culturi, cu condiția înțelegerii tipului cultural implicat. De asemenea, este important pentru tineri să cunoască și particularitățile structurale ale culturii interlocutorului său.
- Datele obținute în urma realizării sondajului de opinie cu caracter exploratoriu evidențiază impactul major al comunicării interculturale asupra tinerilor mediciniști, iar dorința lor de a-și extinde cunoștințele în acest domeniu este nu doar binevenită, ci și esențială pentru dezvoltarea lor profesională.

Prin urmare, în actualul context al globalizării, tinerii sunt modelați atât de valorile, tradițiile și normele propriei culturi cât și de cele cu care interacționează. Din această perspectivă, cunoștințele în domeniul interculturalității devin esențiale, contribuind la dezvoltarea competențelor de comunicare interculturală, la înțelegerea diversității și la adoptarea unui comportament adecvat în contexte culturale diferite.

Referințe bibliografice

1. SPÎNU, S. Comunicarea interculturală. Delimitări conceptuale. *Administrarea publică*. 2018, nr. 2 (98). pp. 120–127. ISSN 1813-8489.
2. GEORGIU, G. *Cultură și comunicare*. Online. Disponibil: https://scholar.google.ro/citations?view_op=view_citation&hl=ro&user=3dEXZ2kAAAAJ&citation_for_view=3dEXZ2kAAAAJ:M3NEmzRMikIC [accesat 2025-03-15].
3. MINKOV, M. *Cross-cultural analysis: the science and art of comparing the world's modern societies and their cultures*. Online. Disponibil: <https://doi.org/10.4135/9781483384719> [accesat 2024-01-12].
4. ROHMAH, I. *Cross Cultural Understanding (The Road To Travel The World)*. Online. Disponibil: https://repository.ikipgribojonegoro.ac.id/1895/1/Cross%20Cultural%20Understanding%20%28The%20Road%20To%20Travel%20The%20World%29%20FULL_compressed%20%281%29.pdf [accesat 2024-04-15].
5. SPÎNU, S. *Unitate și diversitate culturală în spațiul unitar european*. Chișinău: Tipogr. Biotehdesign, 2018. ISBN 978-9975-108-54-6.
6. BARRETT, Martyn. *Interculturalism and multiculturalism: similarities and differences*. Online. Disponibil: https://www.researchgate.net/publication/350443061_Interculturalism_and_multiculturalism_similarities_and_differences [accesat 2025-04-10].
7. WELSCH, W. *Transculturality - the Puzzling Form of Cultures Today*. Online. Disponibil: <http://www2.uni-jena.de/welsch/Papers/transcultSociety.html> [2005-04-10].

8. FERNÁNDEZ, A. and J. EVANS. *Understanding Cross-Cultural Neuropsychology Science, Testing, and Challenges*. Online. Disponibil: https://www.researchgate.net/publication/358075538_Understanding_Cross-Cultural_Neuropsychology_Science_Testing_and_Challenges [accesat 2025-05-09].
9. GEORGIU, G. *Filosofia culturii: cultură și comunicare*. București: Editura Comunicare.ro, 2004. ISBN 973-711-026-9.
10. LIM, R. *Clinical manual of cultural psychiatry*. Online. Disponibil: https://books.google.co.zm/books?id=-2g_BQAAQBAJ&printsec=frontcover#v=onepage&q&f=false [accesat 2025-05-09]
11. USMAN, S. *Cross culture understanding*. Online. Disponibil: <https://repository.uhn.ac.id/handle/123456789/5566?show=full> [accesat 2024-05-09].
12. HURN, B. and B. TOMALIN. *Cross-Cultural Communication: Theory and Practice*. Online. Disponibil: <https://link.springer.com/book/10.1057/9780230391147> [accesat 2025-02-09].
13. MALETZKE, G. *Interkulturelle Kommunikation: zur Interaktion zwischen Menschen verschiedener Kulturen*. Opladen: Westdeutscher Verlag. ISBN 978-3-531-12817-7.
14. STAHL, H. *Eseuri critice: Despre cultura populară românească*. București: Minerva, 1983. ISBN 973-23-0645-9.

REGIA ÎN SPECTACOLELE ISTORICE DIN OPERA MOLDOVENEASCĂ: O ANALIZĂ A EVOLUȚIEI ȘI A REFLECȚIEI ÎN PRESA TIMPULUI

STAGE DIRECTING OF HISTORICAL PERFORMANCES IN THE MOLDOVAN OPERA: AN ANALYSIS OF THE EVOLUTION AND REFLECTION IN THE PRESS OF THE TIME

AGLAIA MUDREA¹

doctorandă,

Universitatea de Stat din Moldova

<https://orcid.org/0009-0000-2940-295X>

CZU 792.54.044.027(478):070

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2025.1.26>

Regia în spectacolele istorice din opera moldovenească reprezintă un domeniu de studiu fascinant, care îmbină arta scenică cu istoria și cultura unei regiuni bogate în tradiții. Opera moldovenească, cu rădăcini adânci în folclor și istorie, a evoluat de-a lungul timpului, iar regia a fost esențială în conturarea identității acestor opere. Spectacolele istorice, în special, oferă o platformă unică pentru a explora nu doar evenimentele și personajele din trecut, ci și modul în care aceste narațiuni sunt interpretate și reinterpretate de-a lungul decadelor. În acest context, regia devine un instrument esențial prin care se pot transmite valorile culturale și identitare ale poporului moldovenesc. Prin viziunea regizorului, fiecare spectacol istoric capătă nu doar o dimensiune artistică, ci și una educativă, invitând publicul să reflecteze asupra istoriei sale și să înțeleagă mai bine complexitatea identității naționale. Regizorii contemporani, inspirându-se din tradițiile locale și din contextul sociocultural actual, reinterpretează lucrările clasice și explorează teme relevante, care rezonază cu tineretul de astăzi. La fel, regia în opera moldovenească nu se limitează la o simplă recreare a evenimentelor istorice, ci aduce în prim-plan interacțiuni profunde între personaje, subliniind emoțiile și conflictele umane universale care parcurg timpul. Această abordare permite spectatorilor să se conecteze emoțional cu povestea, transformând fiecare reprezentare într-o experiență memorabilă, care stimulează gândirea critică și discuțiile despre trecut și viitor.

Cuvinte-cheie: regia, cultură, identitate, opera moldovenească, teatru, educație, public, presă

¹ E-mail: aglaiamudrea@gmail.com

Stage directing of historical performances in Moldovan opera is a fascinating field of study, combining the performing arts with the history and culture of a region rich in traditions. Moldovan opera, with deep roots in folklore and history, has evolved over time, and direction has been essential in shaping the identity of these works. Historical performances, in particular, offer a unique platform to explore not only the events and characters of the past, but also the way in which these narratives are interpreted and reinterpreted over the decades. In this context, direction becomes an essential tool through which the cultural and identity values of the Moldovan people can be transmitted. Through the director's vision, each historical performance acquires not only an artistic dimension, but also an educational one, inviting the audience to reflect on its history and better understand the complexity of national identity. Contemporary directors, drawing inspiration from local traditions and the current socio-cultural context, reinterpret classic works and explore relevant themes that resonate with today's youth. Likewise, directing in Moldovan opera is not limited to a simple recreation of historical events, but brings to the fore deep interactions between characters, emphasizing universal human emotions and conflicts that transcend time. This approach allows viewers to connect emotionally with the story, transforming each performance into a memorable experience that stimulates critical thinking and discussions about the past and the future.

Keywords: directing, culture, identity, Moldovan opera, theatre, education, audience, press

Introducere

Evoluția regiei în opera moldovenească reprezintă un parcurs fascinant, marcat de transformări semnificative și adaptări la contextul cultural, social și politic al vremurilor. De la primele încercări de a construi o identitate artistică în perioada interbelică, când inițiativele culturale au dus la fondarea Teatrului de Operă de la Chișinău, până la influențele ideologice din perioada sovietică și deschiderea contemporană spre inovație și colaborări internaționale, regia a jucat un rol esențial în modelarea peisajului cultural al Moldovei. Această evoluție nu se limitează doar la aspectele tehnice ale regiei, ci reflectă și o profundă interacțiune cu valorile și aspirațiile comunității, contribuind la consolidarea identității naționale.

Astăzi, Teatrul de Operă din Moldova se află într-un moment de efervescență creativă, explorând noi forme de exprimare artistică, abordând teme sociale și politice relevante și cultivând tineri artiști. Regizorii moderni, prin abordările lor inovatoare, reinterpretează opere clasice, integrând elemente contemporane și tehnologii moderne, astfel transformând opera într-o formă dinamică de artă, capabilă să rezoneze cu tineretul și să atragă un public diversificat. În acest context, regia devine nu doar un instrument de divertisment, ci și o platformă de educație și reflecție, având potențialul de a mobiliza comunități și de a inspira schimbări sociale [1 p. 99].

Prin urmare, analiza evoluției regiei în opera moldovenească oferă nu doar o imagine de ansamblu asupra transformărilor artistice din această zonă, ci și o înțelegere profundă a impactului artei asupra societății și a modului în care aceasta poate contribui la formarea unei identități culturale puternice într-o lume globalizată. Această cercetare va explora cele trei etape distincte ale regiei în opera moldovenească, subliniind nu doar progresele realizate, ci și provocările întâmpinate și viitorul promițător al acestui domeniu artistic.

Evoluția regiei în opera moldovenească: trei etape distincte

Evoluția regiei în opera moldovenească a fost marcată de trei etape distincte. În perioada interbelică, viața muzicală din Basarabia a înregistrat progrese semnificative, grație unor inițiative culturale, precum cele ale Bojanei Belousov, care au condus la înființarea Teatrului de Operă de la Chișinău în 1919. Regizorii acelei epoci s-au dedicat promovării repertoriului clasic european, punând accent pe opere și compozitori recunoscuți pe plan internațional, ceea ce a îmbogățit peisajul cultural local și a stimulat interesul publicului pentru muzica de operă [2 p. 58].

În perioada sovietică, Teatrul Național de Operă și Balet *Maria Bieșu* a devenit un element central al culturii regionale, mai ales după al Doilea Război Mondial. Această instituție a evoluat constant, beneficiind de sprijinul autorităților sovietice care au văzut în artă un instrument de promovare a valorilor ideologice. Spectacolele, realizate sub îndrumarea unor regizori talentați,

îmbinau tradițiile culturale locale cu influențe internaționale, contribuind astfel la formarea unui public educat și la întărirea identității culturale într-o societate influențată de regimul sovietic [1 p. 102].

În era modernă teatrul continuă să colaboreze cu regizori internaționali, având ca rezultat producții inovatoare precum *La Bohème* și *Otello*. Această deschidere către colaborări artistice contemporane reflectă o dorință de a explora noi perspective asupra operelor clasice, îmbogățind experiența spectatorilor și diversificând scena culturală. Regia în opera moldovenească a început să abordeze teme sociale și politice, răspunzând astfel la contextul actual și la provocările cu care se confruntă societatea. Producțiile moderne nu se mai limitează doar la interpretarea operelor tradiționale, ci integrează elemente de teatru contemporan, multimedia și tehnologia, oferind spectatorilor o experiență complexă și captivantă [3 p. 55].

Un dialog între tradiție și modernitate

Colaborarea cu regizori din diverse colțuri ale lumii a adus nu doar o diversificare a stilurilor artistice, ci și o îmbogățire a viziunii asupra operelor, reinterpretându-le în moduri noi și provocatoare. Acest lucru a generat un dialog între tradiție și inovație, făcând ca opera să fie mai accesibilă și relevantă pentru tineretul din Moldova. De asemenea, regia modernă a pus accent pe formarea tinerelor talente locale, sprijinind dezvoltarea artiștilor emergenți prin stagii și programe educaționale. Aceste inițiative contribuie nu doar la revitalizarea scenei muzicale moldovenești, ci și la crearea unei comunități artistice solide, capabile să răspundă provocărilor viitorului [4 p. 142].

Evoluția regiei în opera moldovenească reflectă o istorie bogată și diversificată, caracterizată printr-o adaptare constantă la schimbările culturale și sociale. De la începuturile sale în perioada interbelică, când a fost marcată de un accent pe valorile clasice, până la perioada sovietică, în care a fost influențată de politicile ideologice, și până în prezent, când se deschide către inovație și colaborări internaționale, regia a evoluat pentru a răspunde nevoilor și aspirațiilor comunității locale. Această transformare este esențială nu doar pentru îmbogățirea peisajului cultural al Moldovei, ci și pentru consolidarea identității naționale într-un context globalizat. Opera a devenit, astfel, un mediu de reflecție asupra problemelor contemporane, abordând teme relevante și provocatoare care rezonază cu publicul tânăr și nu numai [5 p. 96].

Regia modernă, cu focus pe educația artistică și sprijinirea tinerelor talente, promite un viitor luminos pentru opera moldovenească. Aceasta nu doar că îmbogățește oferta culturală, dar și cultivă o nouă generație de artiști care sunt pregătiți să continue tradiția, să inoveze și să contribuie la dezvoltarea continuă a artei lirice în Moldova. În acest sens, opera nu mai este doar un spectacol, ci devine un spațiu de întâlnire între tradiție și modernitate, între local și global, capabil să inspire și să mobilizeze comunități întregi. Așadar, evoluția regiei în opera moldovenească ilustrează nu doar o transformare artistică, ci și o profundă adaptare la contextul social și cultural al vremurilor. De la începuturile sale interbelice, când a fost marcată de idealuri de promovare a culturii clasice, până la perioada sovietică, când a fost influențată de ideologia regimului, regia a evoluat constant, găsind modalități de a îmbina tradiția cu inovația [6 p. 54].

În prezent Teatrul de Operă din Moldova se confruntă cu provocări și oportunități unice. Colaborările internaționale și deschiderea către noi forme de exprimare artistică contribuie la o revitalizare a repertoriului, făcându-l relevant pentru generațiile actuale. Regizorii contemporani nu doar că reinterpretă opere cunoscute, ci și abordează teme sociale și politice, reflectând realitățile și preocupările unei societăți în continuă schimbare.

Pe lângă aceasta, implicarea tinerelor talente și sprijinirea acestora prin diverse programe educaționale reprezintă un pas esențial spre asigurarea unui viitor sustenabil pentru opera moldovenească. Această atenție acordată pregătirii noilor generații de artiști va garanta nu doar continuitatea tradiției, ci și posibilitatea dezvoltării unor noi viziuni artistice [7 p. 123].

Astfel, regia modernă în opera din Moldova devine un catalizator pentru dialogul cultural, contribuind la formarea unei identități naționale puternice într-un peisaj globalizat. Opera nu mai este doar o formă de divertisment, ci și un instrument de educație, reflecție și mobilizare socială, capabil să inspire și să unească comunități diverse. În acest sens, viitorul regiei în opera moldovenească se prezintă promițător, oferind oportunități nelimitate pentru creativitate și inovație.

Impactul cultural și inovațiile regiei în contextul contemporan

Reflectarea în presa vremii subliniază semnificația culturală a spectacolelor, punând accent pe contribuția lor la promovarea artei atât naționale cât și universale. Articolele din presa locală evidențiază succesul recent al Operei Naționale *Maria Bieșu*, inclusiv premiera operei *Otello* sub conducerea muzicală a lui Nicolae Dohotaru. Deși nu există informații specifice privind reacția internațională, este de așteptat ca evenimentele importante să capteze atenția comunității artistice internaționale datorită calității producțiilor. Așadar, evoluția regiei în opera moldovenească ilustrează o abordare inovatoare și diversificată, care îmbină atât operele naționale cât și cele universale. Presa locală oferă o perspectivă detaliată asupra influenței acestui fenomen cultural în societatea moldovenească contemporană și subliniază rolul esențial al teatrului liric în dezvoltarea identității culturale naționale. De asemenea, se pune accent pe importanța colaborărilor internaționale, care nu doar îmbogățesc repertoriul, dar și facilitează schimbul de idei și experiențe între artiști din diferite colțuri ale lumii [8 p. 88].

Analizând impactul acestor spectacole asupra publicului, se observă o creștere a interesului pentru operă, ca formă de artă, în special, în rândul tinerelor generații. Inovațiile aduse în regie și interpretare reușesc să atragă atenția și să stârnească emoții profunde, demonstrând că opera nu este doar o tradiție, ci și o formă de artă dinamică și relevantă în contextul contemporan. La fel, articolele din presă subliniază și importanța educației culturale, menționând inițiativele prin care tinerii sunt încurajați să participe la spectacole, să înțeleagă mai bine arta lirică și să devină parte activă a comunității culturale. Aceste demersuri contribuie la formarea unui public avizat și empatic, capabil să aprecieze complexitatea operei și să devină susținătorii viitorului artistic al țării [9 p. 96].

Astfel, presa vremii nu doar că informează, ci și contribuie la construirea unei narațiuni culturale care evidențiază legătura profundă dintre artă și societate, între tradiție și inovație, între valorile naționale și cele universale. Această dinamică se reflectă în succesul tot mai mare al Operei Naționale *Maria Bieșu*, care continuă să fie un far al excelenței artistice în Moldova.

Evoluția regiei în opera moldovenească, așa cum a fost descrisă, conturează o poveste fascinantă de transformare și adaptare, în care arta și cultura își găsesc locul într-un peisaj social și politic complex. În continuarea acestei narațiuni, este esențial să subliniem câteva aspecte-cheie care contribuie la consolidarea și diversificarea operei în Moldova. Unul dintre aceste aspecte este angajamentul față de educația artistică în rândul tinerelor talente. Inițiativele educaționale, cum ar fi atelierele de creație, cursurile de formare și programele de mentorat, sunt esențiale pentru a încuraja tinerii să își dezvolte abilitățile și să se implice activ în viața culturală. Aceste programe oferă tinerilor nu doar instrumentele necesare pentru a excela în carierele lor artistice, dar și oportunitatea de a colabora cu artiști consacrați, îmbogățindu-le astfel experiența și înțelegerea artei lirice [5 p. 145].

Pe lângă toate cele menționate, regia modernă în opera moldovenească se dovedește a fi un spațiu de experimentare și inovație. Regizorii contemporani își asumă riscuri artistice, reinterpretează operele clasice și introducând elemente din diverse forme de artă, cum ar fi dansul contemporan, multimedia și tehnologia digitală. Aceste abordări inovatoare nu doar că atrag un public mai diversificat, ci și contribuie la redefinirea percepției asupra operei ca formă de artă relevantă și dinamică [10 p. 91].

Un alt element important este colaborarea internațională, care îmbogățește oferta culturală a Moldovei. Prin parteneriate cu teatre de operă din alte țări artiștii moldoveni au ocazia să participe la proiecte internaționale, să își expună talentul și să învețe din diverse tradiții artistice. Această deschidere

către lume îmbogățește nu doar experiența culturală locală, dar contribuie și la promovarea operei moldovenești pe plan global [6 p. 43]

În contextul contemporan, opera devine, de asemenea, o platformă pentru abordarea problemelor sociale și politice. Regizorii și interpreții nu ezită să integreze teme relevante în producțiile lor, făcând apel la conștiința socială a publicului. Această capacitate de a reflecta asupra realităților societății moldovenești prin prisma artei transformă opera într-un instrument puternic de comentariu social, capabil să provoace discuții și să încurajeze schimbări.

Concluzii

Evoluția regiei în opera moldovenească este un proces dinamic, caracterizat prin inovație, colaborare și angajament față de educația artistică. Această transformare continuă îmbogățește nu doar peisajul cultural al Moldovei, dar consolidează și identitatea națională într-un context globalizat. Opera moldovenească, cu toate provocările și oportunitățile sale, devine astfel un spațiu vital pentru explorarea și exprimarea creativității, angajându-se activ în dialogul cultural contemporan și inspirând generații întregi de artiști și spectatori.

Această dinamică a regiei nu se limitează doar la aspectele tehnice ale producției teatrale, ci se extinde și la formarea unei comunități artistice unite, care colaborează pentru a aduce în prim-plan teme relevante și universale. Prin abordări inovatoare regizorii moldoveni reinterpretează opere clasice și contemporane, aducându-le într-un context local, dar și internațional, ceea ce contribuie la diversificarea repertoriului și atragerea unor audiențe variate. Investiția în educația artistică și în programele de formare profesională pentru tineri este esențială, asigurând astfel continuitatea și viabilitatea pe termen lung a regiei în Moldova. Aceste inițiative nu doar că formează noi talente, dar și cultivă o apreciere mai profundă pentru arta teatrală în rândul publicului, creând o legătură mai strânsă între creatorii de artă și comunitate.

Pe măsură ce opera moldovenească continuă să evolueze, este esențial ca actorii din acest domeniu să rămână deschiși la influențele externe, fără a-și pierde identitatea culturală. Această echilibrare între tradiție și inovație va fi cheia succesului în construirea unui viitor vibrant pentru regia moldovenească. În final, prin angajamentul față de excelența artistică și prin promovarea valorilor culturale opera moldovenească se dovedește a fi nu doar un simplu spectacol, ci o adevărată reflecție a sufletului și spiritului național.

Referințe bibliografice

1. SÎRBU, V. *Teatrul liric în contextul social contemporan*. Chișinău: Editura Hyperion, 2023.
2. DANU, E. *Impactul ideologiei sovietice asupra artei în Moldova*. Chișinău: Editura Pontos, 2018.
3. CĂLIN, A. *Regia în opera moldovenească: O istorie a transformărilor artistice*. Chișinău: Editura Cartier, 2021.
4. PETRESCU, R. *Educația artistică în Moldova: Formare și dezvoltare*. Chișinău: Editura Didactică și Pedagogică, 2022.
5. DOHOTARU, N. *Muzica și regia: O sinteză a creației moldovenești*. Chișinău: Editura Arc, 2022.
6. MUNTEANU, A. *Identitatea culturală în opera moldovenească: Trecut, prezent și viitor*. Timișoara: Editura Facla, 2020.
7. BOJESCU, M. *Cultura și identitatea națională în Basarabia interbelică*. București: Editura Universitară, 2019.
8. GUREȚCHI, P. *Teatrul Național de Operă și Balet „Maria Bieșu”: O istorie culturală*. Chișinău: Editura Universitas, 2023.
9. BĂLĂNESCU, I. *Teatrul de operă din Moldova: Tradiții și inovații*. Chișinău: Editura Știința, 2020.
10. ISTRATI, T. *Colaborări internaționale în arta operatică: Oportunități și provocări*. Chișinău: Editura Lumen, 2021.

IN MEMORIAM: 100 DE ANI DE LA NAȘTEREA SCRIITOAREI NINA CASSIAN *

IN MEMORIAM: 100 YEARS SINCE THE BIRTH OF WRITER NINA CASSIAN

EROTISM ȘI SENZUALITATE ÎN LIRICA NINEI CASSIAN

EROTICISM AND SENSUALITY IN THE LYRICS OF NINA CASSIAN

CONSTANTIN ȘCHIOPU¹

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

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

CZU 821.135.1-1(498).09

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2025.1.27>

Articolul analizează lirica Ninei Cassian din perspectiva conceptelor de senzualitate și erotism. În primul subcapitol sunt prezentate definiții și interpretări filosofice ale celor două concepte, pornind de la gânditori precum Georges Bataille, Michel Foucault și Julia Kristeva. Senzualitatea este înțeleasă ca dimensiune perceptivă și afectivă a existenței, iar erotismul ca experiență a limitei, a dorinței și a alterității. În al doilea subcapitol, aceste idei sunt aplicate în analiza mai multor poezii reprezentative ale Ninei Cassian. Poezia sa este caracterizată printr-o expresivitate a trupului și a emoției, în care dorința se împletește cu luciditatea și cu rafinamentul stilistic. Concluzia evidențiază că senzualitatea și erotismul nu sunt doar teme recurente, ci esențe ale vocii poetice și ale unei estetici a intimității.

Cuvinte-cheie: senzualitate, erotism, poezie, eu liric, stare lirică

The article analyzes Nina Cassian's poetry through the lens of the concepts of sensuality and eroticism. The first section presents definitions and philosophical interpretations of these concepts, drawing on thinkers such as Georges Bataille, Michel Foucault, and Julia Kristeva. Sensuality is understood as a perceptive and affective dimension of human experience, while eroticism is viewed as a limit-experience, involving desire and otherness. In the second section, these theoretical ideas are applied to the analysis of several representative poems by Nina Cassian. Her poetry is characterized by an expressiveness of the body and emotion, in which desire blends with lucidity and stylistic refinement. The conclusion emphasizes that sensuality and eroticism are not merely recurring themes, but essential elements of her poetic voice and of an aesthetic of intimacy.

Keywords: sensuality, eroticism, poetry, lyrical self, lyrical state

Introducere

De-a lungul timpului, literatura a fost una dintre cele mai fertile forme de expresie a senzualității și erotismului, oferind limbajului posibilitatea de a transfigura trăirea trupului, a dorinței și a afectului în formă artistică. Departate de a fi doar teme pasagere sau frivole, senzualitatea și erotismul au traversat toate epocile culturale, de la poemele sacre ale Antichității la lirica modernă și postmodernă, păstrându-și funcția profund umană de a reflecta intimitatea, fragilitatea și complexitatea relațiilor dintre

* Articolele sunt elaborate pe baza simpozionului științific internațional *Memoria ca zestre*, desfășurat la 15 noiembrie 2024, la AMTAP

1 E-mail: schiopu-constantin@yahoo.com

oameni. Senzualitatea, ca limbaj al simțurilor și al percepției directe, aduce în poezie o dimensiune vitală, organică, prin care cuvântul atinge materia, gestul, mișcarea, sunetul trupului. Erotismul, în schimb, introduce în spațiul literar nu doar tensiunea dintre atracție și refuz, dintre pasiune și lege, ci și posibilitatea unei transgresiuni simbolice, a unei ieșiri din normă prin experiența dorinței. Împreună, cele două constituie un cod liric care nu vorbește doar despre iubire, ci despre limitele sinelui, despre raportul dintre spirit și carne, despre nevoia de comuniune și spaima de singurătate. În acest cadru general, lirica Ninei Cassian se plasează într-o tradiție poetică a senzualului cultivat și a erotismului inteligent, rafinat. Poezia sa nu reproduce pur și simplu erotismul ca temă, ci îl reinterpretează în cheia unei expresivități personale, cu accente filosofice și confesive. Studiul de față își propune să examineze modul în care aceste două dimensiuni – senzualitatea și erotismul – devin nu doar pretexte tematice, ci elemente constitutive ale vocii poetice a Ninei Cassian, susținând o poetică a libertății interioare și a explorării afective fără inhibiții.

Dimensiuni filosofice ale erotismului și senzualității

Erotismul este un concept complex, care depășește sfera instinctului sexual și se referă la dimensiunea simbolică, estetică și emoțională a dorinței. El implică nu doar atracția fizică, ci și jocul subtil al imaginației, al fanteziei, al apropierii și al tensiunii dintre ființe umane. În sens strict biologic, erotismul, diferit de sexualitate, ce răspunde unui impuls fiziologic, presupune conștiință, cultură, alegere și semnificație. El este un limbaj al dorinței, o formă de expresie a afectivității și a relației cu celălalt. Abordat din perspectivă filosofică, erotismul, potrivit lui Georges Bataille, nu este doar o formă intensificată a sexualității, ci o experiență existențială profundă, care implică o transgresiune a limitelor impuse de morală, religie și rațiune. În lucrarea sa fundamentală *L'Érotisme*, G. Bataille construiește o teorie filosofică și antropologică a erotismului, pe care îl situează între viață și moarte, între sacru și profan. Astfel, în concepția filosofului, plăcerea erotică este, în esență, o pierdere a granițelor dintre sine și celălalt, o suspendare a eului, o formă de „mică moarte”, este experiența morții trăită simbolic, o abolire temporară a ordinii, a raționalului, a interdicției [1]. Inspirat de antropologia lui Durkheim și Mauss, G. Bataille consideră că erotismul are o funcție sacră, autorul susținându-și afirmația prin referire la societățile arhaice, în care sexualitatea era integrată în ritualurile religioase. Cât privește lumea modernă, conform lui G. Bataille, dimensiunea sacră a erotismului este reprimată, dar re apare în formă estetică, literară sau prin trăiri liminale (cum ar fi pasiunea, extazul, perversiunea). G. Bataille vede în artă – în special în literatură – o formă privilegiată de explorare a eroticii. Potrivit lui, marii autori nu doar că descriu sexualitatea, ci o problematizează în termeni filozofici și simbolici, literatura devenind, astfel, un teritoriu în care se poate trăi „la limită” – o zonă a excesului, a transgresiunii și a revelației. Raportându-l la individul uman, filosoful francez consideră că erotismul nu este altceva decât o formă de comuniune și pierdere de sine: în actul erotic autentic, individul își suspendă limitele, eul se dizolvă în plăcere și abandon, într-o stare asemănătoare cu extazul religios, această dizolvare a identității fiind esențială pentru natura transgresivă a erotismului.

Michel Foucault [2], unul dintre cei mai influenți gânditori ai secolului XX, abordează sexualitatea și erotismul nu ca simple fenomene biologice sau psihologice, ci ca produse istorice și sociale, profund legate de mecanismele puterii și ale cunoașterii. În opinia sa, erotismul, ca expresie a sexualității, devine un punct de interferență între individ și normele sociale, între plăcere și control.

Pentru Denis de Rougemont, filosof elvețian, erotismul occidental – strâns legat de mitul iubirii-pasiune – este mai puțin o celebrare a vieții decât o dramatizare a dorinței imposibile. El (erotismul) trădează o tensiune între atracția pentru absolut și realitatea limitată a condiției umane, devenind astfel un limbaj al suferinței și al fugii de sine, o expresie a nevoii de transcendență. În viziunea filosofului, erotismul deschide posibilitatea unei reconfigurări a sinelui prin experiența erotică, în special, reprezentând o formă de autoconstruire, de reflecție asupra sinelui și a relației cu propriul corp, cu plăcerea, cu alteritatea. Considerând că erotismul nu este o celebrare a plăcerii sau a unirii fericite, ci

o intensificare a dorinței prin separare, o formă de ardere lăuntrică perpetuă, care sfârșește adesea în tragedie, filozoful elvețian susține că mitul lui Tristan și Isolda a fost decisiv în formarea viziunii occidentale despre dragoste: o iubire idealizată, chinuitoare, incompatibilă cu căsătoria sau viața socială ordonată [3].

Fiind într-o relație strânsă cu termenul „erotism”, conceptul „senzualitate” nu este echivalent cu cel dintâi, fiecare dintre aceștia doi având domenii semantice și profunzimi diferite. Considerată fundamentul corporal al erotismului (toate formele de erotism implică senzualitate), senzualitatea, în cea mai simplă accepție, propusă de DEX, înseamnă „înclinație spre satisfacerea simțurilor”; „înclinare spre plăcerile trupești” [4]. Fr. Nietzsche considera senzualitatea drept manifestare a forței creatoare, care animă tot ce este viu. În *Nașterea tragediei* [5], filosoful german introduce opoziția dintre: apolinic – principiul ordinii, măsurii, raționalității și dionisiac – principiul haosului, instinctului, senzualității. Nietzsche elogiază dionisiacul, pe care îl identifică cu arta autentică și cu viața trăită în intensitate. Senzualitatea este, prin urmare, o cale de accedere la experiențe estetice și existențiale profunde, de eliberare din convențiile rigide. Pentru Merleau-Ponty, filozof și antropolog contemporan, senzualitatea este inseparabilă de corp. Corpul, susține în lucrarea sa Merleau-Ponty, nu este doar un obiect printre altele, ci subiectul experienței, mediul în care percepem lumea, senzualitatea însemnând o deschidere a corpului către lume, o ființare în lume prin intermediul simțurilor. „Corpul este subiectul primordial al percepției, primul și principalul mod al existenței noastre în lume”, afirmă filosoful [6]. Erotismul, în viziunea lui Merleau-Ponty, este o manifestare a comuniunii trupurilor, o experiență în care senzualitatea depășește limitele individuale și deschide către celălalt. În această ordine de idei, autorul consideră că arta, estetica sunt modalități în care senzualitatea corpului devine expresie și mod de revelare a lumii. În gândirea Juliei Kristeva, senzualitatea nu este doar o experiență corporală sau afectivă, ci o forță constitutivă a procesului simbolic, adică a modului în care se naște și se structurează sensul în limbaj, artă și identitate. Privit ca element-cheie al semioticului, senzualitatea, conform opiniei cercetătoarei, aduce tensiune, variație, afect în discurs, îl face pe creator să vibreze, să creeze emoție, îl leagă de trăirea corporală, nu doar de logică. „În fiecare text poetic, în fiecare enunț viu, se simte bătaia unei inimi senzoriale” [6]. Pentru Ju. Kristeva, un limbaj care își pierde legătura cu senzualitatea devine rigid, golit de viață, ideologic, abstract, „mort”. Funcția senzualității este aceea de a înnoi constant simbolicul, de a-l păstra viu și permeabil la experiență [7].

Sintetizând cele menționate în subcapitolul respectiv, remarcăm faptul că dimensiunile fundamentale ale existenței umane, aflate la intersecția dintre corp, emoție, spirit și expresie, senzualitatea și erotismul nu definesc doar latura biologică a omului, ci și cea estetică, metafizică și simbolică. Ele pun în lumină misterul corporalității, forța creatoare a dorinței și capacitatea umană de a transforma trăirea în expresie, iar instinctul – în artă sau iubire.

Lirica Ninei Cassian: tentația rostirii carnale sau trupul ca metaforă vie

Nina Cassian introduce în poezia românească un inedit de pasiune și senzualitate feminină, ea scrie o poezie de un erotism fascinant, atât carnal, cât și spiritual. Erotismul, în cazul liricii N. Cassian, este un joc al emoțiilor și plăcerii. Astfel, poemele ei nu sunt decât o abordare sinceră și directă a dorinței, unde corpul devine un spațiu de exprimare a emoțiilor și a pasiunilor. Eul feminin vede și așteaptă de la subiectul adorației ca acesta să fie sursa infinită a satisfacției/satisfacțiilor ei. Poeta celebrează dragostea trupească. Dorindu-se unul pe altul, trăind plăcerile lumești, bucurându-se de intimitate („Și mâna ta doarme pe șoldul îngust/ ca un șarpe domestic al cărui unic venin/ e grația”) [8 p. 129], cei doi se complinesc trupește și sufletește. Erosul la N. Cassian devine ispită, febră fiziologică. Iubirea carnală, în viziunea autoarei, este „un nesaț, o „îngemănare”, o „zvâcnire”, a sângelui, o schimbare de culoare a acestuia, „una mai pură”, precum afirmă poeta („Întâi, sfios, îmi înconjurase gâtul,/cu volute melodioase,/încât mi-era-mbrăcat tot gâtul/în brațările acelei melodii”) [8 p. 278]. Ea, iubirea carnală, are drept consecință/ presupune „o mare ușurare” și, în final, „sleire de puteri”. Inte-

resant de menționat, în acest caz, că autoarea valorifică mitul zburătorului, în accepțiunea lui clasică: un demon care chinuie, devorează. „Zburătorul sta crispat pe gâtul meu/ și mă bea, mă bea mereu./ Aripile-i pâlpâiau, și tot mai libere,/ochii îi ardeau ca două litere” [8 p. 278]. Însuși impactul lui, chiar transformarea ființei este analoagă celeia atestate în mitul Zbutătorului („mă goleam, ca de păcat”, „mai târziu slăbisem foarte”, „eu nu puteam citi mai departe”). Amintim de transformarea Floricăi din *Zburătorul* de I. Heliade-Rădulescu: „Un foc s-aprinde-n mine, răcori mă iau la spate,/Îmi ard buzele, mamă, obraji-mi se pălesc!/ Ah! inima-mi zvâcnește!... și zboară de la mine!”. Evident, deosebirea dintre eul Ninei Cassian și Florica e foarte mare. Or spre deosebire de Florica, aflată la vârsta pubertății, care cunoaște primii fiori ai iubirii, eul cassian junduieste la o dragoste trupestă sinonimă cu plăcerea, rezultată din dăruire totală, fără rezerve, bestială chiar, la o dragoste eliberatoare de pofte, ispite, vindecătoare. „La prima mușcătură,/am simțit o mare ușurare”, afirmă autoarea [8 p. 278]. În ipostaza de învinsă, femeia din lirica Ninei Cassian se apropie, ca viziune a autorilor, de cea a lui Minulescu, aceasta din urmă „obsedată de plăcerea de-a fi-nvinsă”, „torturată de-al duetului final”. Trăind plăcerea de a fi învinse, ambele radiază „supremă frenezie de jărat și schânteii”, în cazul lui Minulescu sau „tunete blânde ce călătoresc prin ființa lor”, în cel al N. Cassian. Plăcerea, la Nina Cassian, este sinonimă cu „o recoltă ce-i umflă pieptul”. Pornirile instinctuale ale femeii nu numai că nu sunt de negat, ci, din contra, sunt demonice („Dacă m-ai chema, ar zvâcni/O mie de păsări în colivii/O mie de uși s-ar da-n lături/Și s-ar umple văzduhul de păsări”) [8 p. 68]. Receptorii corpului nu sunt anihilați, ei continuă să activeze: „Pot să dorm și să visez pe gura ta,/să cânt și să mor pe gura ta,/încă și încă/gura ta,/ radă adâncă/în care-nnoptez după drumul cel lung,/în care ajung și nu mă mai satur să-ajung...” [8 p. 57]. Mai mult. Nesațul naște nevoia unei apropieri trupestă: „Gura mea e rece ca zăpada,/ gura mea, nesărutată.../Ochii mei s-au spulberat prin spații,/ochii mei, nemângâiații.../ Sâni mei de nimenea atinși,/ păsări ninse, faguri ninși./ Mâinile, copiii mei învinși” [8 p. 131]. În alte cazuri, sâniile femeii, lacomi de atingere, devin simbolul apropierei fizice, al conexiunii emoționale profunde: „El cuprinse dulce sânul ei,/ greu, puternic și-i răpuse gura/ cu sărutul lui - iar lângă ei,/ arborii își prelungeau făptura/în amurgul limpede căzând/ în răcori de aur și de vânt” [8 p. 127]. Relevăm în lirica poetei starea de adorație, prin idealizare/ idolatrizare, anume a calităților trupestă ale bărbatului. Trupul lui, descris erotic, seduce, în primul rând: „Ah, mă înspăimânt: ești prea frumos!/Părul tău pe care cade seara/ strălucește fastuos și tragic/ca ecoul sângelui pe scuturi./Ochii tăi continuați în aer/ curentează lucrurile casei,/se deschid sertarele, covorul/ curge ca un râu, pe scări în jos./Dinții tăi stelați, fulgerători,/ parcă-mi mușcă inima adâncă./Ah, mă înspăimânt: ești prea frumos” [8 p. 189]. Totodată, trupul bărbatului adorat naște obsesii și dorințe în sufletul femeii: „Oriunde mă duc, orice-aș face,/ ochii tăi galbeni să-mi încremenească aproape,/să-i sorb în pahare, în fructe să-i mușc,/să-i văd pe coperta de carte,/ în lună, pe coapsa mea stângă,/în somnul de sâmbătă noaptea și-așa mai departe” [8, 136] sau „M-aplec pe-acolada trupului tău/și te mângâi de departe/lăsând între mâna mea și tine/ o formă de aer aidoma ție” [8 p. 136]. Eul liric feminin din lirica N. Cassian devine seducător nu prin frumusețea fizică (practic, în lirica poetei, nu vom găsi imagini ale eului feminin, precum celebrele descrieri eminesciene („de-aur părul”, „mai mândră decât orice stea” sau blagiene („ochi - izvorul din care curge noaptea peste văi și peste șesuri acoperind pământul cu o mare de lumină”). Ea, femeia, devine seducătoare prin dorințele ei erotice, trupestă, care iau forma unor promisiuni, făgăduințe date bărbatului: „Îți făgăduiesc să te fac mai viu decât ai fost/vreodată./Pentru prima oară îți vei vedea porii/deschizându-se/ca niște boturi de pești și-ți vei putea asculta/rumoarea sângelui în galerii/ și vei simți lumina lunecându-ți pe cornee/ca trena unei rochii; pentru prima oară vei înregistra înțepătura gravitației/ca un spin în călcâiul tău,/și omoplații te vor dura de imperativul/ariplilor./ Îți făgăduiesc să te fac atât de viu, încât/ căderea prafului pe mobile să te asurzească,/ să-ți simți sprâncenele ca pe două răni/ în formare/și amintirile tale să-ți pară că încep/de la facerea lumii” [8 p. 174]. Așadar, potrivit N. Cassian, experiența erotică

profundă este o cale, un mijloc de redescoperire a sinelui. Totodată, prin relația de apropiere intimă, în care partenerii se ajută reciproc să exploreze și să înțeleagă mai bine complexitatea vieții și a emoțiilor, individul poate depăși limitele impuse fie de societate, fie de el însuși. În această ordine de idei subliniem că autoarea nu este dominată de seria de evenimente externe din care s-ar constitui viața umană, dar de ceva intim, care pulsează din interior. Altfel spus, e vorba despre o autodescoperire și revitalizare prin apropierea trupestă.

Orice proces al desăvârșirii prin iubire implică două etape: una senzitivă, pământeană și una spirituală, cerească. Prin neîndeplinirea primei condiții, cea de-a doua ar fi imposibilă, creând doar iluzia acelei iubiri dorite. Chiar dacă la N. Cassian relația intimă este atât de dorită, iar întâlnirile celor doi se reduc, în cele mai dese cazuri, la plăcerea trupestă, totuși, în viziunea autoarei, iubirea rămâne sentimentul pur, măreț, ce nu poate fi profanat. „Mâna să-mi fie curată/ Când mă apropii de tine,/ Ochiul meu fără de pată/ Așa se cuvine/ Pasul statornic să-mi fie/ Când mă apropii de tine,/ Cântecul fără trufie -/ Așa se cuvine”, susține poeta N. Cassian [8 p. 76]. Astfel, putem afirma că autoarea sublimează/ înnobilează iubirea ca stare trăită, fapt ce ne determină să reformulăm teza lansată mai sus, conform căreia fără iubirea senzuală cea spirituală ar fi imposibilă, în formula că o iubire trupească, nealimentată de una spirituală, devine, dacă nu imposibilă, cu certitudine, vulgară, banală, instinctuală. Prin urmare, lirica de dragoste a Ninei Cassian urmează a fi citită nu din perspectiva contradicției dintre cele două tipuri de iubire, ci din cea a contopirii acestora, contopire necesară pentru întregirea, refacerea, prin cele două entități, a omului original. Este ceea ce ne oferă lirica poetei Nina Cassian.

Concluzii

Explorarea conceptelor de senzualitate și erotism din perspectivă filosofică a oferit cadrul teoretic necesar pentru a înțelege profunzimea și complexitatea acestor dimensiuni ale umanului. Am văzut că, în tradiția gândirii occidentale, senzualitatea nu este doar o experiență a simțurilor, ci o formă de percepție esențială pentru cunoaștere, trăire și creație. Erotismul, la rândul său, transcende simpla manifestare instinctuală, devenind, în viziunea unor filosofi precum G. Bataille, M. Foucault sau Ju. Kristeva, o experiență a limitei, a alterității și a transgresiunii simbolice. Pe acest fundal conceptual, analiza poeziei Ninei Cassian a relevat felul în care lirica sa valorifică aceste dimensiuni într-un registru profund personal, îmbinând rafinamentul estetic cu sinceritatea trăirii.

Poeziile examinate conturează o poetică a intimității, în care trupul devine limbaj, iar dorința – sursă de expresivitate și reflecție. Fie că este ludică, melancolică sau gravă, vocea lirică a Ninei Cassian păstrează o conexiune autentică cu senzorialul și cu afectivul, construind un univers poetic al apropierii, al vulnerabilității și al libertății interioare. Prin această dublă abordare – teoretică și aplicată –, am putut înțelege că senzualitatea și erotismul nu sunt simple teme în poezia Ninei Cassian, ci structuri profunde ale sensibilității și ale actului poetic. Ele nu doar însoțesc cuvântul, ci îl modelează, îl încălzesc și îl transformă în spațiu de comuniune între trup, gând și emoție.

Referințe bibliografice

1. BATAILLE, G. *L'Érotisme*. Paris: Editions de Minuit, 1957
2. FOUCAULT, M. *Istoria sexualității I. Voința de a ști*. București: Trei, 2025
3. ROUGEMONT, D. *Iubirea și Occidentul*. București: 2000. Disponibil: <https://www.bcuculuj.ro/synfilebibdigit/cuprins/filo/cuprins000096123.pdf>
4. *Dicționar Explicativ al Limbii Române*. In: <https://dexonline.ro/intrare/senzualitate/51501/definirii>
5. NIETZSCHE, Fr. *Nașterea tragediei*. București: Cartex, 2000, 2018
6. MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia percepției*. Oradea: Aion, 1999. Disponibil: <https://ru.scribd.com/document/419847494/Maurice-Merleau-Ponty-Fenomenologia-Perceptiei-1999-Aion>
7. KRISTEVA, Ju. *La Révolution du langage poétique*. Paris: Edition du Seuil, 1974. Disponibil: <https://ru.scribd.com/doc/312301406/Kristeva-Julia-La-revolution-du-langage-poetique-pdf>
8. CASSIAN, N. *O mie de poeme*. București: Cărțile Tango, 2020.

TENTAȚIILE AVANGARDEI: NINA CASSIAN ȘI MAIA RADOVAN. O LECTURĂ PARALELĂ

THE TEMPTATIONS OF THE AVANT-GARDE: NINA CASSIAN AND MAIA RADOVAN. A PARALLEL READING

MARIA ȘLEAHTIȚCHI¹

doctor habilitat în filologie, conferențiar universitar,
Muzeul Național al Literaturii Române

<https://orcid.org/0000-0001-6413-4743>

CZU 821.135.1(498+478).09

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2025.1.28>

Două scriitoare de cursă lungă, două voci inconfundabile ale literaturii române, Ariadna Șalari (alias Maia Radovan, 1923-2016) și Nina Cassian (1924-2014) au fost evocate cu prilejul centenarului din ziua nașterii. Congenere, formate în atmosfera Bucureștiului interbelic și colaborând la aceleași publicații literare de stânga, atât Nina Cassian, cât și Maia Radovan au debutat, în aceeași perioadă, în linia literaturii avangardiste – o direcție literară de stânga, dar rafinată și plină de imaginație. În anul 1947 regimul politic din România se schimbă, și literatura pe care o scriu aceste două autoare este respinsă. În cazul Ninei Cassian cartea de debut îi este interzisă, iar prima carte cu basme alegorice a Maiei Radovan nu este acceptată de edituri. Aceste două autoare vor fi puternic marcate de contextul ideologic, dar, pentru că au avut cultură, voință și talent, și-au revenit și și-au dedicat viața literaturii.

Cuvinte-cheie: avangardă, cerc literar, suprarealism, proletcultism, basm alegoric, poezie decadentă, limba spargă, pseudonim

Two long-standing women writers, two unmistakable voices of Romanian literature, Ariadna Șalari, also known as Maia Radovan (1923–2016), and Nina Cassian (1924–2014), were commemorated on the occasion of the centenary of their birth. Like-minded, shaped by the atmosphere of interwar Bucharest and collaborating with the same left-wing literary publications, both Nina Cassian and Maia Radovan debuted around the same time within the avant-garde literary movement. It was a left-ist literary direction, yet refined and full of imagination. In 1947, the political regime in Romania changed, and the literature written by these two authors was rejected. In Nina Cassian's case, her debut book was banned, while Maia Radovan's first book of allegorical fairy tales was not accepted by publishers. These two authors were strongly marked by the ideological context, but because they had culture, willpower, and talent, they recovered and dedicated their lives to literature.

Keywords: avant-garde, literary circle, surrealism, proletkult, allegorical fairy tale, decadent poetry, broken language, pseudonym

Introducere

Pentru o bună parte a cititorilor de azi Nina Cassian și Maia Radovan sunt nume cvasinecunoscute. O lectură paralelă a vieții și operei acestor două autoare, două voci distincte și neordinare ale literaturii române, ni se pare mai mult decât necesară. Prin voia întâmplării, în destinele umane și literare ale lor s-au adunat câteva coincidențe relevante. Ar fi de reținut, bunăoară, că scriitoarele au venit pe lume toamna, la un an diferență, într-o zi de 27. Maia Radovan (pe numele adevărat, Ariadna Șalari) s-a născut la 27 septembrie 1923, într-un oraș la Nistru, Cetatea Albă, aflat la extrema estică a României Mari, iar Nina Cassian (numele primit la naștere fu Renée Annie Cassian) s-a născut la 27 noiembrie 1924, la Galați, oraș la Dunăre. Prenumele i-a fost dat de părinți, „într-un moment de proastă inspirație”, cum avea să-și amintească poeta cu nostalgie și umor: „m-au numit Renée-Annie, dar imediat m-au strigat «Nina», încât mi-am auzit bizarul nume mic de abia în clasa întâia primară, strigată în catalog”[1]. Cele două autoare s-au stins din viață în ani diferiți, dar amândouă în jurul

¹ E-mail: mariaslehtitchi@gmail.com

vârstei de 90 de ani. Au fost longevive. Nina Cassian a trăi aproape 90 de ani, a decedat la 15 aprilie 2014, fiind înmormântată la New York, SUA, iar Ariadna Șalari a trăit aproape 93 de ani, a decedat la 3 august 2016, găsindu-și somnul de veci la București. Nu sunt asemănări definitorii, stând, desigur, sub semnul întâmplării, dar nu ar fi de neglijat la înțelegerea vieții și operei lor. Ceea ce ni se pare important în destinele Ninei Cassian și Maiei Radovan, pentru această etapă a cercetării, ține de felul în care le reține istoria literaturii române, dar și de descoperirile unor noi materiale de arhivă, ce oferă posibilitatea de a aplica analiza comparată bazată pe: a) formația lor intelectuală în perioada interbelică, caracterizată de o intensă dezvoltare a culturii și învățământului românesc; b) interesul subliniat al scriitoarelor pentru literatură și alte arte, precum și frecventarea acelorași modele, a aceluiași cerc literar, dirijat de poetul Sașa Pană; c) debutul literar și contextul literar din primul deceniu postbelic; d) clacarea ideologică (clacare oare?), virarea spre proletcultism; e) ieșirea în largul literaturii.

I. Tentația avangardei: poeta Nina Cassian

„Unde ești acum, între care călcâie,/ Între care șolduri, butucănoase inele?/ Sufletul caută alături în farfuria cu lămâie/ Să se curețe de sleială, să se spele” [2 p.43].

Ca generație literară, atât Nina Cassian, cât și Maia Radovan fac parte din al doilea val al interbelicului, apropiat de generația războiului, pe care criticul și istoricul literar Nicolae Manolescu o numește „generația ,40” [3 p. 930]. Deși începe să publice (unele traduceri, bunăoară) în anul 1944, ca poetă Nina Cassian debutează un an mai târziu, în ziarul „România Liberă”, cu „poemul teribilist” [4 p. 152]. *Am fost un poet decadent*. „Această poezie nu e singura prostie din viața mea”, avea să spună peste ani (în 1974) poeta, fiind invitată, de rând cu Romulus Vulpescu, Tudor George, Mircea Dinescu, de către redacția *Revistei noastre* de la Liceul *Unirea* din Focșani¹. Întrebată ce înțelege prin expresia „poet decadent”, Nina Cassian a povestit cum gândea și ce simțea în anul debutului: „În accepția noastră de atunci, din 1945, poet decadent era cel care nu scria pentru mulțime, cel care nu putea fi priceput de un public foarte larg, cel care nu trata o tematică generoasă, ci cine știe ce probleme intime și restrânse ale lui etc. [...] Trebuie să spun că după această poezie, care nu mi-a figurat în niciun fel îmbrățișarea călduroasă a celor cărora mă adreșam, am trecut la poeziile care au apărut după aceea în volumul «La scara 1/1» și care, într-un fel erau, dacă vreți, o revenire la așa-zisul «decadentism». Dar nici «La scara 1/1», preciza poeta, nu mi se pare a fi un volum «decadent», nici azi nu cred în aceasta [...]” [5].

I.1. Debutul „nesincron”

Dacă prima carte nu i se părea poetei „decadent”, circumscris avangardei a fost prin excelență. O dovedește textul propriu-zis și o dovedește istoria receptării cărții. Bunăoară, Cornel Robu, autorul articolul *Nina Cassian* din *Dicționarul esențial al scriitorilor români*, afirmă că, „Ironie a hazardului, titlul [*Am fost un poet decadent* – precizările noastre – M.Ș.] anticipa involuntar premonitoriu primirea de care urma să aibă parte volumul de debut *La sacra 1/1* (1947), apariție nesincronă cu epoca care tocmai debuta și ea” [4 p.152]. Ușor întârziat, poeta se lansa cu o carte scrisă în estetica suprarealismului, iar suprarealismul din acea perioadă, după cum consideră Ion Pop, autorul solidului eseu *Avangarda în literatura română* [6], fie că făcea parte din avangardă, fie că venea în vecinătatea ei. Așadar, începuturile Ninei Cassian stau sub semnul avangardei, un *altfel de avangardă* totuși. „Deși realismul socialist din primii ani ai regimului comunist avea să înfiereze avangarda și modernismul, o bună parte din reprezentanții acestui realism socialist au fost la bază avangardiști, afirmă criticul și istoricul literar Mihai Iovănel. După cum scrie Nina Cassian însăși despre atmosfera anilor 40, avangarda era starea de spirit firească: «eram fanaticii lui Mallarmé [...]». Eram avangardiști în artă, asemenea atâtor altora din jurul nostru, Sașa Pană, Geo Bogza, Gheorghe Dinu (Stephane Roll), C. Nisipeanu, Gellu Naum, alții de pe alte meleaguri, Tristan Tzara, Éluard, Breton, Jarry, ne încântau imaginile din Mino-taure, Kandinsky, poemele lui Maiakovski și toate formele de inovații” [7].

1 Dialogul lor cu publicul a apărut în ediția cu nr. 13-14-15, ianuarie, februarie, martie 1974. [5]

La debutul neordinar al Ninei Cassian se referă istoricul literar Nicolae Manolescu. Momentul este cu atât mai intrigant, cu cât prima ei carte a avut parte de opinii critice tăioase. La scurt timp de la publicare a fost interzisă, întrucât, în viziunea noilor voci critice, nu cadra cu ideologia instaurată de curând. „*La scara 1/1* (1948^[1]) era unul dintre cele mai promițătoare volume de debut, într-un acut spirit modernist [...]. Versurile aveau o tăietură netă, cu metafore absurde suprarealiste” [3 p. 940], scrie autorul *Istoriei critice a literaturii române. 5 secole de literatură*. Poemul care a declanșat furia lui Traian Șelmaru, exprimată în articolul *Să smulgem din noi înșine poeziile de autoapărare a capitalismului*, publicat în oficiosul Partidului Comunist Român, *Scânteia*, a fost *Tumefiere*: „Eu am știut că timpul o să treacă./ Eu am știut./ Februarie e cel mai scurt/ Și-mi rămâne plânsul afară din teacă./ Tare curge, curge.../ Faima mea întâmplătoare/ Își face cruce/ Cu două picioare./ Pentru ca umiliința jocului/ Să-mi fie lăsată, / M-am deplasat la fața locului./ Fața locului era umflată” [8 p. 87]. A deranjat mai cu seamă strofa a treia, în care se credea că poeta ar face aluzie la orânduirea nou instalată. Dacă nu ar fi fost vorba de rea-credință, am putea numi exageratul îndemn al lui Traian Șelmaru o mostră de lectură distorsionată a unei poezii scrise cu talent și inspirație.

I.2. Virarea bruscă spre proletcultism

De la poezia decadentă, după acea critică distrugătoare a primei sale cărți, poeta, fiind comunistă de pe când PCR era în ilegalitate, trece brusc pe versantul opus, cântând osanale noului regim politic. Altfel, ea nu a negat nicicând apartenența sa la stânga extremă. „La 16 ani m-am încadrat în organizația ilegală a Tineretului Comunist, îmi amintea Nina Cassian, visând să mântui lumea de toate antagonismele fundamentale dintre sexe, rase, popoare, clase etc. Zânele se topiseră în legendă, balaurii deveniseră reali. Cât despre armonia pe care o visam și ce s-a ales din ea...”. Prin urmare, dezamăgirea nu a întârziat. Această pagină din biografia sa a urmărit-o toată viața și poeta a trăit din plin consecințele opțiunilor politice din tinerețe: „Da, unii s-au pretat la noile condiții a) de frică; b) din oportunism; c) din dorința de a rămâne în actualitate și de a-și vedea numele tipărit; d) din naivitate și confuzie (dar dacă începea cu adevărat „o lume nouă”?); e) din (bună)credință etc. Bineînțeles, simplific. Unii autori (și compozitori, și artiști plastici) au rămas definitiv afectați de tributul estetic plătit noului regim. Alții, cei puternic dotați, și-au revenit și, împreună cu cei născuți într-un timp mai propice, și-au putut realiza opera” [1]. Nina Cassian făcea parte din spița celor „puternic dotați” care au putut să-și revină și să-și scrie opera. Poeta, foarte activă în acel „obsedant deceniu” proletcultist, nu s-a eschivat de a recunoaște că a slujit un timp ideologia de stânga, ceea ce a făcut să fie suspectată în restul vieții. „Bineînțeles că sunt suspectată, mărturisise ea peste ani, bineînțeles că umblu cu tinicheaua de coadă, ca urmare a faptului că am fost comunistă, cum declar de altfel și în carte^[2]. Da, am crezut în acest ideal, în această probabil utopie, niciodată aplicabilă, niciodată concretizată” [10].

Astfel, de la jocurile avangardiste poeta a trecut cu lejeritate spre poezia proletcultistă – moment comentat de același critic Nicolae Manolescu. „Nina Cassian s-a conformat imediat și pe deplin. S-a deplasat fără întârziere la fața locului pe un șantier și iată rezultatul: «Tovarăși din șantierul Someșeni, / V-am cunoscut ieri și iată, / azi versurile vin singure să se așeze în brigadă, / la rând, ca voi...». Suntem în același ani și în aceeași lună în care volumul de debut ieșise pe piață: februarie 1948. Fața locului arăta cu totul altfel după săpuneala din ziarul partidului” [3 p. 940], afirmă ironic criticul. Este uimitor cum ajung să se unească într-o singură scriitură esteticile contare, cum avangardismul mergea mână în mână cu proletcultismul poetei, ceea ce justifică ideea potrivit căreia proletcultismul nu a reprezentat ceva întâmplător în creația poetei din primul deceniu postbelic, ci a fost pe deplin asumat.

1 Nicolae Manolescu dă ca an al debutului editorial al poetei anul 1948, pe când celelalte surse indică anul 1947. Autoarea însăși invocă anul 1947 ca an al debutului său. Se prea poate ca acel prim volum să fi avut indicat în caseta tehnică anul 1947, dar pe piața cărții și în câmpul literaturii să fi apărut la începutul anului 1948.

2 Poeta face referință la cartea *Memoria ca zestre*. [9]

I.3. Relația cu monștrii sacri ai poeziei române

Primele poezii semnate de Nina Cassian au fost încurajate generos de Tudor Arghezi, iar Ion Barbu, aflat la vârsta maturității intelectuale, s-a îndrăgostit iremediabil de ea. Poeta avea 22 de ani când l-a întâlnit pe Ion Barbu, iar dragostea lor ocupă o pagină savuroasă în istoria literaturii române. Nina Cassian l-a cunoscut, bineînțeles, și pe Sașa Pană și frecventarea cercului lui în aceeași vreme când îl frecventa și Maia Radovan ne îndreptățește să presupunem că aceste două scriitoare se vor fi întâlnit aieva la vremea debutului lor. Când îi apare prima carte, Nina Cassian îi lasă un autograf și lui Sașa Pană. „*La scara 1/1*, de Nina Cassian, București, 1947, cu un portret de Jules Perahim, dedicația și semnătura olografă a autoarei către Sașa Pană, provine din colecția poetului avangardist Sașa Pană” [11] – citim într-un anunț recent de licitație a cărților de patrimoniu. Altfel, în perioada când debutează editorial Nina Cassian și revuistic Maia Radovan, Sașa Pană deschide o nouă filă a avangardei române, fiind între noiembrie 1944 – martie 1947 responsabil cu publicarea revistei literare de avangardă proletară *Orizont*, la care se adună vechii și noii avangardiști.

I.3.1. Poezia pură, poezia în limba spargă.

Cea mai exotica formă a avangardei poetice practicate de Nina Cassian este poezia în limba spargă. În unul din interviuri, Nina Cassian își amintea că a inventat „limba spargă” în 1946 și că Ion Barbu a fost acela care i-a „interzis” să includă în cartea de debut acele exerciții ludice (în viziunea poetului eremitic poeme sparge nu erau decât un joc). De fapt acel gen de poezie va constitui o constantă a creației Ninei Cassian, de aceea textele de acest gen vor fi recuperate în volumele ulterioare, *Loto-Poeme* (1972), *Jocuri de vacanță* (1983). Poezia în limba spargă este expresia structurii lăuntrice a poetei pentru care, compozitoare fiind, muzicalitatea a însemnat mai mult decât expresie și mesaj, chiar dacă acestea din urmă ar fi fost tot atât de poetice. „Au înmormit drumatice miloave/ sub rocul catinat de niturași./ Atâția venize de bori mărgași.../ Atâtea alne strămătând, estrave...// Nici când guluiul arfic, bunurași,/ n-a tofărit atâtea nerucoave./ Era, pe când cu veli și alibave,/ Cozimiream pe-o șaită de gopași...// Dar azi mai tunmărie-mi pare stena/ cu care goltul feric m-a clăuns/ și zura-i nedă, mult elenteena...// Doar vit și astrichie-n telehuns./ Îmi zurnuie, sub noafe, melidena/ și linful zurnuie, răuns, prăuns...” [12]. *Sonetul* citat face parte din cea mai autentică *poezie pură*. Altfel, avangarda nu a fost pentru Nina Cassian un joc gratuit. Dovadă este poezia scrisă în limba spargă. Apoi, ce a fost, ce este, ce poate fi „limba spargă” în afara ideii de avangardă?

2. Basmele Tăbliței Mendeleev sau Alte tentații ale avangardei: Maia Radovan

„Duduița are ochi slavi, frumoși, de culoarea jadului albastru-verzui. De după genele-i lungi, negre, urmărește cu ce tupeu măsluiește cărțile colonelul uscățiv, cu figura cam brutală de cazon, pe care ea îl chibițează” [13 p. 3].

Autoportretul memorabil al tinereții din vremea celui de-al doilea război mondial deschide romanul *Labirintul* al Ariadnei Șalari, publicat abia în anul 1990. Atât *Labirintul*, cât și *Venetica* (cărții gândite și scrise la sfârșitul secolului XX, în *Prestroika*) sunt două părți ale unei narațiuni retrospective în manieră romanească. În *Labirintul*, autoarea îi va da protagonistei numele Maia, Măiuța și își va reconstitui sub acest nume aflarea în dreapta Prutului până în anul 1949. Fără îndoială, romanul este o narațiune autobiografică: și autoarea absolvise Facultatea de chimie a Institutului Politehnic din București, dar și duduița are „mănuța subțire cu urme de acizi și chimicale” [13 p.3]. Ariadna Șalari reconstituie imaginea unui trecut care nu se lasă dat uitării: „Ce plăcut e să contempli acest univers aparte așa cum arată desolidarizat de restul lumii. E o lume moartă, lipsită de graiul cuvântului, dar care-i mai elocventă și mai frumoasă ca tot ce se vede împrejur. Aceste două contacte într-un spațiu unic îi trezesc neașteptat dilema. Ce există într-adevăr: consistența Prezentului, imprudent și agresiv, ori imaginea moartă, impasibilă a unui Trecut ce nu se lasă dat uitării?” [13 p. 6-7] – meditează naratoarea, vocea matură a duduiței ce-l chibița pe colonel la acel joc de pocher din îndepărtății ani ai războiului doi mondial.

2.1. Maia Radovan, un nume tănuuit

Necunoscut publicului larg, numele Maia Radovan este ca și cum inexistent și în istoria literaturii române. Se pare că autoarea însăși s-a despărțit voit de prima sa identitate literară. În literatura din stânga Prutului scriitoarea este cunoscută ca Ariadna Șalari, *Ara*, cum aveau să o numească prietenii chișinăuieni și cum, bunăoară, își intitulează portretul dedicat scriitoarei pictorul Glebus Sainciuc¹. Abia după 1990, unii critici și unii colegi de breaslă aduc în actualitate numele *Maia Radovan*. Eugen Lungu scrie în cartea *Panta lui Sisif* (2014) că aproape nimeni în Basarabia nu cunoaște numele *Maia Radovan* și că perioada debutului literar al Ariadnei Șalari este învăluit în ceață: „Azi despre pseudonimul de tinerețe al Ariadnei Șalari nu știe nici cel mai bine informat istoric literar – Mihai Cimpoi” [14 p. 155], care nici măcar nu amintește numele Maia Radovan în *O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia*. Afirmția lui Eugen Lungu ne-a provocat, de aceea am parcurs câteva istorii ale literaturii de la noi. Este adevărat că în *O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia*, mai cu seamă în cele două sferturi de pagină dedicate Ariadnei Șalari, nu se face nicio referință la debutul bucureștean al autoarei, căci, în viziunea „celui mai bine informat istoric literar”, toate pornesc de la venirea scriitoarei la Chișinău. Totodată nu s-a confirmat afirmația că niciun critic nu avea știre despre perioada bucureșteană a scriitoarei. În cartea *Scriitori de ieri și de azi* (2004) a lui Ion Ciocanu se poate găsi suficientă informație despre debutul Maiei Radovan. Despre acest moment biografic avea știre și Aureliu Busuioc (congenerul scriitoarei care a trebuit să se „repatrieze” și el după schimbarea regimului în România). Știau mai toți scriitorii din generația '60, dar aceste detalii, în perioada sovietică, s-au trecut sub tăcere, pentru a evita complicațiile sociale și politice. După 1990, accesul la informație deschide subiectul debutului scriitoarei Ariadna Șalari. Totuși informațiile biografice s-au dovedit a fi aproximative, cam după ureche. În general, scriitoarea Ariadna Șalari, talentată, o adevărată intelectuală cu studii temeinice, s-a aflat mai mult în umbra celui de-al doilea soț al său, Ion Constantin Ciobanu, prozator șaizecist destul de popular în perioada sovietică, mai cu seamă datorită funcțiilor de demnitate publică, pe care le-a deținut. Urmărind cum a trecut prin timp operele acestui cuplu de scriitori, se poate observa că proza Ariadnei Șalari se detașează evident prin valoarea ei literară, în comparație cu romanele de povesteaș popular ale soțului ei.

2.2. De la Cetatea Albă la București

Ariadna Șalari se trage dintr-o familie de intelectuali, tatăl Nicolae Șalari și mama Eualaia, născută Dimitriev. Amintirile scriitoare sunt legate însă de imaginea tatălui vitreg, nu de cea a tatălui natural: „mă născusem și eu, la Cetatea Albă, rod din prima căsătorie a mamei cu Nicolae Șalari, profesor de greacă și latină la liceul unde predase aceste obiecte și viitoarei sale soții, cu vreo douăzeci de ani mai tânără ca dânsul. Pe tatăl meu drept mi-l amintesc foarte vag, de aceea prima lume a copilăriei mele, sedimentată intim și indisolubil în ființa mea, e legată de tatăl vitreg și începe din Dobrogea, de la nisipul fierbinte de pe plaja darnică a mării, de la zarea îndepărtată ce îngemăna apele sărate cu cerul albastru, adică de tot ce se afla în relație cu valurile pașnice sau zbuciumate ale Mării Negre” [15]. E o confesiune pe care autoarea o face în interviul pe care i l-a acordat scriitorului Victor Prohin.

În cartea *Scriitori de ieri și azi*, Ion Ciocanu scrie că Ariadna „în anul 1940 a absolvit liceul din localitatea de baștină și s-a înscris la Facultatea de Fizică și Matematică din Cetatea Albă, dar a fost nevoită să se refugieze peste Prut” [16 p. 83]. Să fi existat oare o Facultate de Fizică și Matematică la Cetatea Albă sau criticul fabulează? Lucrurile s-au desfășurat totuși altfel. Mărturisirile Ariadnei Șalari sunt mult mai prețioase decât narațiunile istoricului literar: „Înarmată cu diploma de bacalaureat, în plin război, după eliberarea Basarabiei de armata lui Antonescu, am plecat la București, să mă prezint, precum hotărâse mama, la concursul de admitere la Farmacie. Dar, la fața locului, m-a ademenit Politehnica. Ca să n-o supăr pe mama, am înaintat fotocopiile actelor (așa se cerea) la ambele facultăți: unde reușesc, acolo intru. Și ca să vezi culmea ironiei: am trecut la ambele concursuri. Ce să fac? S-o

1 Portretul *Ara* de Glebus Sainciuc se află în patrimoniul Muzeului Național al Literaturii Române. Fondul Arte plastic.

ascult pe mama? Când sunt de acum fascinată de imaginea cuplului Maria și Pierre Curie și vreau să devin numaidecât chimist... A fost ceva predestinat acel glas lăuntric ce mă chema, anume la Chimie. Fiindcă și ulterior, oricât ar părea de bizar tot acest glas mi-a rânduit și celălalt destin – literar. Căci m-a ajuns din nou în vremea experiențelor de laborator, când, la un moment dat, limbajul creuzetului (în care îmi calcinam substanțele) și al retortei de pe baia de aburi, ce-mi bolborosea ore în șir până să-mi ofere reducerea așteptată, au devenit un timp psihologic atât de vast, încât nu-i puteam rezista decât stimulându-mi imaginația” [15].

Viitoarea scriitoare își încheie studiile universitare în anul 1947. Între timp reușește să se căsătorească, dar relația nu va dura. Studiul chimiei nu-i încurcă să se apropie de literatură și să se lanseze ca autoare de proză. Începuturile literare ale Ariadnei Șalari au revenit în atenția noastră în anul 2021, când Muzeul Național Literaturii Române din Chișinău a participat, ca partener al proiectului cultural elaborat de *Institutul Arbor*, la promovare a cinci scriitori șaizeciști din Basarabia în spațiul cultural din dreapta Prutului. Din grupul celor cinci, de rând cu Ion Druță, Aureliu Busuioc, Vladimir Beșleagă, Vasile Vasilache, a făcut parte și Ariadna Șalari, iar la dezbateri a participat și fiul scriitoarei, Constantin Ciobanu, critic și istoric al artei, stabilit cu traiul la București. În discuțiile în marginea romanului *Venetica* au apărut informații prețioase legate de perioada începuturilor literare ale Ariadnei Șalari, pe care le-a furnizat singurul copil al autoarei.

2.3. În zona avangardei: debutul (1946)

În interviul invocat supra, Ariadna Șalari își amintește că a început să publice la revista avangardistă *Orizont*, fiind inspirată de „clăbucii suprarealiști” ai reacțiilor chimice pe care le făcea în laborator. „Primele mele basme-alegorii, spune scriitoarea, apreciate și publicate la revista bucureșteană *Orizont* (redactor-șef Sașa Pană) s-au încheiat la focul acestui zeu omnipotent ce-mi dirija munca de laborator. Muza pătrunsese sub plafonul vid al încărcăturilor eterice ce-și așteptau produsul final, și acolo mi-a așternut ceva asemănător cu o nebuloasă poetică, al cărei ritm era întreținut de elementele din tăblița lui Mendeleev. În curând a trebuit să înțeleg că procesele chimice de durată capătă, prin mine, o altă revărsare, gata să-mi umple câmpul psihologic disponibil cu o altă esență, integrându-mă într-un imperiu mult mai captivant, care până la urmă a triumfat!...” [15]. Primele basme fantastic-suprarealiste care lansează numele Maia Radovan nu au văzut, deocamdată, lumina tiparului în volum separat, mai așteaptă să fie scoase din paginile revistei *Orizont* pe anul 1947.

2.4. În redacțiile publicațiilor de stânga: faimoșii colegi și basmele alegoric-avangardiste

Se pare că după anul 1947, Ariadna Șalari se aliază asumând ideile de stânga. În tot cazul, la instaurarea noii orânduiri va fi angajată la oficiosul *Flacăra*. „Iată-mă colaborând la revista *Orizont*, iar după ce am luat diploma de inginer-chimist, sunt angajată la săptămânalul *Flacăra*, abia fondat, unde îmi încep ucenicia de jurnalistă. Aici mi-a fost dat să-mi cunosc îndrumătorii, atât marxiști, cât și pe cei ce mai încercau să oprească ori măcar să frâneze evidentul proces de ideologizare comunistă a culturii române” [15]. În redacția revistei, în preajma campaniei electorale, domnește „o atmosferă viabilă, veselă, operativă, ideologii se purtau cu mânuși, căutau să cimenteze în conștiința colectivului nostru tânăr încrederea în corabia noii vieți, ce se pregătea de marea încercare în bătălia alegerilor pentru Marea Adunare Națională” [15], povestește autoarea. Proletcultismul începe să-și anunțe prezența, iar scriitorii tineri, între care și Marin Preda, simt deja efectele noii ideologii pe cale să se instaleze. Ariadna Șalari își amintește atmosfera din jurul primii cărți de nuvele a prozatorului, Întâlnirea din pământuri, criticată chiar în coloanele săptămânalului la care era angajată și tânără jurnalistă: „chipul lui Marin Preda, când ne vizita redacția, arăta tot mai posac, deși ar fi fost firesc să se lumineze, căci tocmai atunci îi ieșise de sub tipar prima carte de nuvele, Întâlnirea din pământuri, și fusese deja elogiata de criticul Ovid Crohmălniceanu în paginile *Contemporanului*, considerată drept o proză respirând o «autentică umanitate». Dar autorul acestui buchet inspirat de nuvele parcă presimțea ce va urma. Căci

imediat este strașnic criticat chiar de revista *Flacăra*, acuzat de «naturalism», de „anacronism”, de lipsă de viziune a noului și de o sumedenie de alte păcate” [15]. Acea vârstă a începuturilor literare care s-au întâmplat să fie la confluința dintre avangardism și proletcultism a fost evocată de Ariadna Șalari și în *Labirintul*, text publicat cu litere rusești. „Odată și odată, se confesează ea, sper, acest roman-cronică (cum îl consider) va vedea lumina tiparului cu grafie latină, iar cititorul va avea ocazia să străbată acea frământată epocă și să cunoască o galerie de individualități neordinare ce au marcat perioada totalitarismului în varianta sociologicului proletar român. N-am vrut să ponegrec pe nimeni, pentru că acei oameni, aserviți unei idei utopice, credeau în ea. Istoria le-a condamnat idealul, iar istoria are oricând dreptate” [15]. Romanul *Labirintul* a văzut lumina tiparului „cu grafie latină” abia în anul acesta, 2025, la editura *Seneca* din București.

După publicarea basmelor alegorice, surrealist-avangardiste, Maia Radovan va publica la *Flacăra* un alt gen de proză, care va constitui conținutul volumului de debut al prozatoarei. „La București, își amintește ea, în anii 1948-1949, când lucram la redacția revistei *Flacăra*, mi-au apărut trei cărți seminate cu pseudonimul Maia Radovan: o carte pentru copii *Carnetul unui școlar*, culegerea de povestiri *Ilie își croiește o viață nouă* și nuvela *Costea s-a luminat*” [15]. Sunt în general texte datate, dar anunță totuși o preocupare constantă a autoarei pentru proză și pentru literatura pentru copii.

2.5. Relația cu Sașa Pană

Ariadna Șalari afirmă că a început să publice cu numele Maia Radovan, în anul 1946, la revista al cărui redactor-șef era Sașa Pană. Primele ei proze, ca și primele poeme ale Ninei Cassian, țin de avangarda suprarealistă. Maia publică un număr suficient de basme ca să alcătuiască o carte, dar acea carte fu respinsă de edituri ca fiind nepotrivită vremurilor de atunci. „Prima mea culegere de basme-alatorii, mărturisește autoarea, găzduite în paginile revistei *Orizont* (1946), în timpul studenției, mi-a fost ulterior respinsă ca necorespunzătoare ideologicului proletar” [15].

În acea perioadă, jurnalista devine personajul unei idile. Tânără, inteligentă și frumoasă, Maia Radovan i-a picat tronc la inimă lui Sașa Pană. Relația înainta rapid, ceea ce, se pare, a speriat-o pe scriitoare. Plecarea subită de la București, revenirea în Moldova sovietică ar fi fost determinată de această situație (Sașa Pană era căsătorit, iar Ariadna, așa cum spun membrii familiei, nu a vrut să fie ea cauza unui divorț), dar s-ar putea că idila a fost perturbată de acel nefast ordin de „repatriere” forțată a basarabenilor în noua lor țară, URSS.

Așa sau altfel, în anul 1949 Ariadna Șalari s-a repatriat, lăsându-și primul nume de scriitoare, Maia Radovan, în presa și cărțile din dreapta Prutului, să-i găsească un loc în arhive. Un timp a muncit ca inginer-chimist la un combinat de lângă Moscova, apoi, revenind la Chișinău, va semna cu numele Ariadna Șalari și va continua să scrie proză pentru copii, care va fi marcată de tematica proletcultistă, deși limbajul în care scrie este de o calitate superioară față de ce și cum se scria pe-atunci. Intrarea în marea literatură se produce cu romanul *Oameni și destine*, publicat în foileton în anul 1958, prezentat editurii în anul următor, dar devenit obiect al criticii de partid la lucrările *Plenarei a IX-a* (de tristă amintire) a PC din RSSM¹ din 1959. „În numerele I și II din anul 1958 ale revistei *Nistru* a fost publicat romanul tov. Șalari *Oameni și destine*. Peste puțin timp, cu recomandarea Uniunii Scriitorilor, acest roman a intrat în editură. Fără a analiza profund calitățile romanului, editura l-a primit și l-a trimis la cules. Dar, luând cunoștință încă o dată de manuscris, am fost nevoiți ca în luna ianuarie a acestui an să-l scoatem din planul de editare și, respectiv, din producție” [17 p. 85-87], declară B.Z. Tanasevskii, directorul Editurii de Stat a RSSM *Cartea Moldovenească* (membru al CC al PCM), în luarea sa de cuvânt la ședința de seară (22 septembrie) a *Plenarei* din 1959. Autoarei i se cere să rescrie romanul, deoarece în lucrare „perioada formării colhozurilor este arătată unilateral”. Ariadna Șalari nu va ține cont de sugestiile ștabilor, nu va interveni în text, dar îl va prezenta pentru traducere în limba rusă și

1 Copia acestor documente se află în colecția de manuscrise a Muzeului Național al Literaturii Române. Textul stenografei este în limba rusă. Traducerea citatului în limba română ne aparține – M.Ș.

cartea va fi publicată la Moscova în același an 1959. Varianta „moldovenească” va vedea lumina tiparului în 1961. Ariadna Șalari (alias Maia Radovan) se afla în fața unui nou început.

Concluzii

Aceste două scriitoare de la nașterea cărora a trecut mai bine de o sută de ani, constituie prin viața și opera lor, modele de viață și creație, în care forța timpului s-a îmbinat și s-a opus totodată structurii interioare, vocației și talentului. În cele din urmă, vremurile care au venit după încheierea creației au avut ce alege din patrimoniul lăsat de Nina Cassian și Ariadna Șalari (Maia Radovan). În cazul scriitoarei basarabene opera mai urmează a fi descoperită, deoarece în patrimoniul Muzeului Național al Literaturii Române din Chișinău se află sute de pagini de manuscrise, care așteaptă să fie descifrate, confruntate cu opera publicată și scoase în largul literaturii.

Referințe bibliografice

1. RADULY, R. *Cine a fost Nina Cassian? Și cum a ajuns muza, iubita și amanta marilor nume ale literaturii române?* Online. 5 februarie 2015. Disponibil: <https://life.ro/portret-sepia-nina-cassian-scriitoarea-de-la-curtea-regimului-comunist-muza-iubita-si-amanta-marilor-nume-ale-literaturii-romane/> [accesat 2025-04-23].
2. CASSIAN, N. *Cronofagie. 1944–1969*. București: Editura Eminescu, 1970
3. MANOLESCU, N. *Istoria critică a literaturii române: 5 secole de literatură*. Pitești: Paralela 45, 2008. ISBN 978-973-47-0359-3.
4. ZACIU, M.; M. Papahagi și A. Sasu (coord.). *Dicționarul esențial al scriitorilor români*. București: Albatros, 2000. ISBN 9732405961. ISBN 9789732405963.
5. *Nina Cassian despre „Am fost un poet decadent”: Această poezie nu e singura prostie din viața mea*. Online. 6 noiembrie 2024. Disponibil: <https://revistatango.ro/nina-cassian-despre-am-fost-un-poet-decadent-aceasta-poezie-nu-e-singura-prostie-din-viata-mea-117742> [accesat 2025-04-23].
6. POP, I. *Avangarda în literatura română*. Ed. a 3-a, definitivă. Chișinău: Cartier, 2017. ISBN 978-9975-86-237-0; ISBN 978-9975-79-891-4.
7. IOVĂNEL, M. *Nina Cassian de la A la Z. Scena9*. Online. 2019, 7 martie. Disponibil: <https://www.scena9.ro/article/nina-cassian-de-la-a-la-z> [accesat 2025-04-23].
8. CASSIAN, N. *La scara 1/1*. București: Editura pentru Literatură, 1967.
9. CASSIAN, N. *Memoria ca zestre*: în 3 vol. București: Cărțile Tango, 2010
10. CASSIAN, N. „În America am supraviețuit printr-un miracol”. Interviu. Realizat de M. CHIVU. *Dilema*. Online. 2019, 10 martie. Disponibil: <https://dilemaveche.ro/sectiune/dileme-on-line/in-america-am-supravietuit-printr-un-miracol-626913.html> [accesat 2025-04-19].
11. *Licitatia de Avangardă, inclusiv amintirile unui poet avangardist #325/2019*. Online. 21 mai 2019. Disponibil: <https://www.artmark.ro/ro/licitatie/licitatia-de-avangarda-inclusiv-amintirile-unui-poet-avangardist-325-2019/lot/la-scara-11-de-nina-cassian-bucuresti-1947-cu-un-portret-de-jules-perahim-dedicatia-si-semnatura-olografa-a-autoarei-catre-sasa-pana-provine-din-colectia-poetului-avangardist--ro-38667?srsId=AfmBOopnlmSwbiwUdvuFCFznEL2WRz0vtZ-FaVrsnWU6VD7gMtZlZ> [accesat 2025-04-19].
12. CASSIAN, N. *Sonet*. Online. 29 martie 2011. Disponibil: <https://www.poezie.ro/index.php/poetry/13976162/Sonet> [accesat 2025-04-19].
13. ȘALARI, A. *Labirintul*. Chișinău: Literatura Artistică, 1990. ISBN 5-368-00373-0.
14. LUNGU, E. *Panta lui Sisif*. Chișinău: Cartier, 2014. ISBN 9778-9975-79-884-6.
15. ȘALARI, A. *Ariadna Șalari: fiică a unui profesor de greacă și latină*. Interviu. Consemnare V. PROHIN. *Moldova literară: supliment al ziarului Moldova suverană*. Online. 1998, 26 septembrie, p. 5. Disponibil: <https://www.arborinstitute.eu/ariadna-salari-fiica-a-unui-profesor-de-greaca-si-latina/> [accesat 2025-04-19].
16. CIOCANU, I. *Scriitori de ieri și azi*. București; Chișinău: Litera, 2004. ISBN 9975-74-767-1. ISBN 973-675-124-4.
17. *Stenograma și procesul-verbal al Plenarei a IX-a a Comitetului Central al PCM*, 22–23 septembrie 1959. Manuscris. Fondul Manuscrise al MNLR. Text în lb. rusă.

LA SCARA 1/1 ȘI „ANTIREALISMUL DUȘMĂNOS”. STUDIU DE CAZ

LA SCARA 1/1 AND „THE MALEFICIENT ANTI-REALISM”. A CASE STUDY

LUCIA ȚURCANU¹

doctor în filologie, cercetător științific,

Memorialul Ipotești – Centrul Național de Studii Mihai Eminescu, România

<https://orcid.org/0009-0003-9836-1073>

CZU 821.135.1-1(498).09

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2025.1.29>

Lucrarea se referă la debutul din 1947 al poetei Nina Cassian, cu volumul *La scara 1/1*, și reacțiile din presă pe care le-a provocat apariția acestei cărți. Pe de o parte, este comentată cronică publicată de Ovid S. Crohmălniceanu în revista „Contemporanul” și, pe de altă parte, este analizată reacția lui Traian Șelmaru, materializată într-un text critic publicat în trei numere consecutive din 1948 (2, 4 și 5 februarie) ale revistei „Scânteia”. Autoarea articolului urmărește acuzațiile de „decadentism burghez” și „formalism” venite din partea adepților „noii literaturi” la adresa poeziei din volumul *La scara 1/1*, comentează acceptarea de către poetă a criticii și practicarea poeziei aservite, analizează procesul de revenire la poezia autentică și reabilitarea volumului de debut al Ninei Cassian.

Cuvinte-cheie: Nina Cassian, formalism, realism socialist, antirealism, decadentism

The paper refers to the debut of the poet Nina Cassian with the volume *La scara 1/1*, in 1947, and the reactions that the appearance of this book provoked. On the one hand, there is commented the review published by Ovid S. Crohmălniceanu in the magazine “Contemporanul”, and, on the other hand, here is analyzed the reaction of Traian Șelmaru, materialized in a critical text published in three consecutive numbers – 1948, February 2, 4 and 5 – of the magazine “Scânteia”. There is proposed an analysis of the accusations of “bourgeois decadentism” and “formalism” coming from the adherents of the “new literature” are pursued against the poetry in the book *La scara 1/1*. The author comments on the poet’s acceptance of criticism and the practice of party-loyal poetry, and analyzes the process of returning to authentic poetry and the rehabilitation of Nina Cassian’s debut volume.

Keywords: Nina Cassian, formalism, socialist realism, anti-realism, decadentism

Introducere

Volumul de debut al Ninei Cassian, *La scara 1/1* (publicat la Editura Forum din București în decembrie 1947), apare în unul din momentele istorice nefavorabile (ostile chiar) literaturii române. Cartea vede lumina tiparului la sfârșitul anului 1947 și este lansată la începutul lui 1948, în imediata apropiere a unor evenimente politice și cultural-artistice care au schimbat radical mersul societății și al literelor românești: pe 18-19 octombrie 1947, la București are loc Congresul II al Uniunii Sindicatelor de Artiști, Scriitori și Ziariști (USASZ), odată cu care se declanșează procesul condamnării tuturor formelor de cultură occidentală și se anunță adoptarea realismului socialist ca „metodă” unică în creația artistică și în jurnalism – începe „etapa stalinismului integral” [1 p. 28], care va cuprinde anii 1948-1953, o perioadă neagră în cultura, viața socială, politica românească; pe 30 decembrie 1947, abdică Regelui Mihai, fiind silit să părăsească țara pe 3 ianuarie 1948; în numerele din 5, 7, 9 și 10 ianuarie 1948 ale revistei *Scânteia*, apare articolul lui Sorin Toma *Poezia putrefacției sau putrefacția poeziei* (despre poezia lui Tudor Arghezi), care constituie, de fapt, „debutul realismului socialist ca ideologie oficială” [2]. Pe de altă parte, Nina Cassian pare să fie „ultimul debutant al unei perioade în care generația lipsită de noroc ce începuse să se afirme după 1940 a dat câteva cărți puternice și înnoitoare, de la *Noaptea geniului* (1942) și *Ora fantastică* (1944) ale lui Stelaru până la *Plantații* (1945) a lui

¹ E-mail: lucia.turcanu@gmail.com.

Tonegaru, *Omul profilat pe cer* (1945) și *Cântece negre* (1947) de Ion Caraion, *Manifest liric* (1945) a lui Ben. Corlaci, *Izobare* (1945) de Mircea Popovici, *Ora 25* (1946) a lui Alexandru Lungu și *Libertatea de a trage cu pușca* (1946) a lui Geo Dumitrescu” [3]. În respectivul context, volumul *La scara 1/1* este „relevant pentru noua dimensiune interioară a sensibilității pe care o aduc autorii din această – exact numită – «generație a războiului». Titlul sugerează o oarecare doză de insurgență – ori numai «programul»: la scara 1/1, adică a vedea și a transcrie poetic totul în mărime naturală, necontrafăcând ideatic nici sentimentul, dezgustul insinuat discret, cu falsă cochetărie /.../, nici umbra lui himerică, de la speculația folclorică /.../ la halucinație /.../” [4 p. 5]. Și, „cum «noua epocă eroică» pornită de comuniști cu tancurile sovietice în spate anatemiza orice discurs nealinat noilor comandamente ale artei angajate, *La scara 1/1*, cu tentațiile sale suprarrealiste și cosmopolite și cu unele inflexiuni postavangardiste și protestatate proprii generației războiului /.../, este atacată dur, iar tânăra poetă, pe care nimeni nu o va fi bănuț de naivitate, își dă seama la timp de eroarea comisă și se adaptează numaidecât la noile normative ale realismului socialist” [3].

Cazul *La scara 1/1*. Aversiuni

Pe 23 ianuarie 1948, în nr. 69 al revistei *Contemporanul*, apare prima și, se pare, singura cronică pozitivă la volumul *La scara 1/1*, semnată de Ovid S. Crohmălniceanu¹. Criticul apreciază volumul pentru: umor, care este „o constantă a artei Ninei Cassian” și „introduce un efect tonic de obiectivizare, de smulgere a lirismului dintr-un concept după care starea lirică se confundă până la capăt cu risipirea insului în cosmos, cu cufundarea în tine însuși ca într-un fund de mare”; subminarea fantasticului prin faptul că „în cadrul ficțiunii trăiesc permanent legături cu familiarul, cu obișnuitul lumii sensibile”; „animarea mineralului și a inertului cu o viață animală și agitată”; entuziasma implicare a poetei în lumea pe care o cântă; „plăcerea analogiilor imprevizibile”; „intenția socială” din unele versuri („*Lângă domnii frumoși cu mânușile albastre/ Voi – ridicați numai mâinile voastre!*”); prezența realului sub o formă deghizată („... sensul poeziei Ninei Cassian constă într-o sfortare de descoperire a realității. Sub piedicile pe care felul de a vedea oamenii și lucrurile, ideile de la care a plecat, i le dicta această lărgire a cercului cunoașterii se face lent și de multe ori sub formă deghizată”); „simbolicul viului” (în versuri precum: „De la far la capul mort/ Se semnalează neîntreput./ Stânca are gâtul rupt/ Sub fularul alb de lord”). De cealaltă parte, Crohmălniceanu se arată rezervat față de „un periculos și steril joc numai al inteligenței”, prin care autoarea „împinge uneori până la simpatizarea cu absurdul”, aducând drept exemplu versurile: „Pentru ca umilița jocului să-mi fie lăsată/ M-am deplasat la fața locului/ Fața locului era umflată”. Autoarea însăși își descrie astfel poezia din volumul de debut: „Faza poetică pe care volumul o ilustrează începuse încă din 1945 și, dacă ar fi s-o descriu azi, aş spune că se caracteriza prin liberă asociație, fantezie, culoare, evadând eu din închisoarea ermetismului excesiv care o precedase” [5 p. 36].

Atât volumul Ninei Cassian, cât și cronică lui Ovid S. Crohmălniceanu au stârnit un val de averse, venită din partea adepților „literaturii noi”, iar cele mai mari nemulțumiri au fost provocate de relația poetei cu realitatea. Peste aproape patru decenii de la apariția volumului *La scara 1/1*, în *Jocul poeziei*, Ion Pop va remarca „insinuarea, în realul considerat la scară mărită, impunându-se cu o anume brutalitate, a unei neliniști surde, a unei tainice ostilități” [6 p. 269]. În 1947-1948, anul impunerii „realismului socialist” în cultura română, această modalitate de abordare a realității era însă nu doar neacceptabilă, ci și supusă oprobiului public.

Astfel, la numai două săptămâni de la apariția cronicii lui Ovid S. Crohmălniceanu, pe 2, 4 și 5 februarie 1948, în ziarul „Scânteia” (organul de presă al Partidului Comunist Român) este publicat articolul lui Traian Șelmaru intitulat *Să smulgem din noi înșine pozițiile de autoapărare ale capitalismului! Pe marginea unei cronici literare asupra volumului de versuri ale poetei Nina Cassian*, în care

¹ Nina Cassian va aminti, în memoriile sale, despre implicarea semnificativă a lui Ovid S. Crohmălniceanu în elaborarea cărții: „...noul meu «stil» i se datora parțial și influenței lui Mony Crohmălniceanu. /.../ Tot el mi-a alcătuit volumul și i-a dat titlul” [5 p. 36].

erau atacați și poeta, și cronicarul de la „Contemporanul”. Șelmaru își începea articolul în tonalități categorice: „Este incontestabil că în noua atmosferă creată de transformările structurale intervenite în societatea românească, transformări ce au culminat cu abolirea monarhiei și instaurarea Republicii Populare, cultura și arta au făcut pași însemnați înainte. Oamenii artei coboară din turnul de fildeș al tuturor îndoielilor, treaptă cu treaptă și pe măsură ce încep să simtă pământul mai solid sub picioare, aerul tare al vieții pătrunde în operele lor” [7 p. 3], îndreptându-și apoi săgețile către critica literară care, consideră el în numele partidului, „trebuie să ajute pe artist să vadă «mlădițele vieții noi», să-i ajute să lupte împotriva «scepticismului ieftin», care, împreună cu altele de același gen, constituie, după cum spune Lenin, «aspecte ale luptei de clasă ale burgheziei împotriva proletariatului» să distrugă în educația sa artistică toate «pozițiile de apărare a capitalismului contra socialismului», să-i arate în mod concret unde se ascund aceste poziții în opera sa ca și să-i deschidă drumul spre «mlădițele vieții noi». /.../ Altminteri, există primejdia ca principiile juste să rămână simple abstracțiuni, iar critica dominată ea însăși de «pozițiile de apărare a capitalismului contra socialismului» să nu poată descoperi aceste poziții în opera artistului, ba ceea ce e mai grav uneori să le prezinte drept elemente pozitive realiste” [7 p. 4]. Dovezi ale acestei primejdii sunt găsite atât în „volumul de versuri *La scara 1/1* al poetei Nina Cassian, cât și în cronica publicată în „Contemporanul” de Ovid S. Crohmălniceanu, chiar înainte de apariția volumului în librării” [8 p. 2]. Criticului i se impută, pe lângă neînțelegerea adecvată și evaluarea eronată a versurilor pe care le comentează, prețiozitatea și absconsitatea stilului. În ce privește poemele Ninei Cassian, Șelmaru consideră a fi inacceptabile egocentrismul poetei față de mase, poziția „dușmănos antirealistă”, lipsa voinței de a lupta cu decadentismul burghez; caracterul „înalt” al poeziei. Bunăoară, este criticat virulent poemul *Tumeșiere*, poeta fiind acuzată indirect de subversiune: „Ea ține cu tot dinadinsul la jocul de rebusuri și șarade sub care se ascunde întreagă poziția decadentă și antirealistă, e conștientă de acest lucru și face orice ca să și-l poată îngădui mai departe, chiar să simuleze o acceptare a realismului, formală bineînțeles («M-am deplasat la fața locului»).

Pentru ca apoi, plină de acel scepticism ieftin al intelectualului de care vorbește Lenin, să sublinieze superior: «Fața locului era umflată». Cu alte cuvinte: realitatea nouă despre care tot vorbiți e o simplă vorbă umflată” [8 p. 2]. În poemul *Vacanță*, consideră criticul de la *Scânțtea*, „poziția e dușmănos antirealistă” [8 p. 2].

Spre finalul incisivului său articol, Șelmaru recurge la strategia solidarizării cu masele, pentru a ataca stilul „înalt” în care scrie Nina Cassian, focalizarea pe propriul eu și nedorința de a reda „lumea cât e de mare”: „Câteva persoane care au ascultat la radio unele versuri din acest volum ne-au comunicat că au avut o senzație penibilă de umilință, neînțelegând nimic. „Știm că N. C. trece drept un poet progresist. De aceea, ascultându-i versurile, am socotit că noi nu suntem destul de deștepți pentru a înțelege o poezie atât de înaltă”. Iată câteva exemple – concretizare însăși a absurdului ale acestei poezii «înalte» de care Ninei Cassian îi vine atât de greu să se despartă: „Lucii plase sanguine/ Desenând Electric-Cer/ Tremură în voi și-n mine/ Ciorna Marelui Mister./ Peste cat și peste vis/ Lungi persoane somnambule/ Clatină lângă abis/ Țeste verzi de libelule” (*Ritm de continuat* – n.m., L.Ț.) sau: „Spuneți-mi când, spuneți-mi când/ O să ne scoatem ochii din pantofi?/ Ne-au nitrat pe când manifestam cântând/ Ca niște pietre ude, ca niște cartofi” (*Halucinație intenționată* – n.m., L.Ț.). Limitată în fond la același univers poetic care nu trece de propria ei persoană, Nina Cassian nu poate cuprinde în felul acesta – cu toate promisiunile – „lumea cât e de mare”. Și nici nu va putea izbuti s-o cuprindă până în ziua când nu se va hotărî să lupte cu hotărâre – până la doborârea lui definitivă – împotriva dușmanului cuibărit foarte adânc în ființa ei, dușmanul „omului, fratelui meu, bunul” [9 p. 2]. Peste ani, Nina Cassian va scrie despre consecințele articolului lui Șelmaru asupra activității ei literare și, nemijlocit, a scriiturii: „...locul analizei literare îl lua rechizitoriul ideologico-politic care, cel mai adesea, avea urmări în planul civil. Tinicheaua acestui articol a zdrăgănit la coada versului meu timp de aproape opt ani. / T. Șelmaru a fost unul dintre numeroșii torționari – în frunte cu Leonte Răutu – care au chinuit și desfigurat cultura și pe reprezentanții „înăripatei ginte”, vorba lui Ion Barbu /.../ Oricum, *La scara 1/1* și o sonată pentru pian și vioară pe care am executat-o la Ateneu au constituit ultimele mele acte

de liberă creație până în 1956 când, la început cu oarecare timiditate, m-am regăsit și când, de fapt, a renăscut Poezia” [5 p. 37].

Textul lui Traian Șelmaru nu a fost însă singura critică la adresa volumului de debut al Ninei Cassian. În nr. 1 din iunie 1948 al revistei „Viața Românească”, de exemplu, Nicolae Moraru publică articolul *Elemente noi în poezia românească*, în care critică „egocentrismul excesiv” din poemul *Vacanță* [10 p. 160], dar și „lipsa de perspectivă, șovăiala și dezaxarea ideologică” și „versurile sumbre” din *An secetos* [10 p. 162]. Ca o scenă din teatrul absurdului se construiește reportajul *Mâine, la „Ziua Scânteii. Oamenii muncii își manifestă dragostea și recunoștința față de ziarul lor*, publicat în *Viața Capitalei* pe 24 septembrie 1949, în care este citată declarația Ninei Cassian – o mea culpa pentru *La scara 1/1* în fața oamenilor muncii: „Tânăra scriitoare, tov. Nina Cassian a fost aspru criticată la apariția volumului său de versuri *La scara 1/1*, arătându-i-se drumul greșit pe care a pășit. // Departe de a o fi demobilizat, această critică constructivă i-a ajutat să realizeze noi și valoroase opere literare. // „Am auzit – ne spune tov. Nina Cassian, de multe ori: ‘Partidul i-a ajutat să se îndrepte...’, ‘Prin *Scânteia*, Partidul i-a învățat să muncească mai bine’.. Niciodată n-am înțeles cu atâta putere aceste cuvinte ca atunci când a apărut în *Scânteia* critica amănunțită și categorică la primul meu volum de versuri, *La scara 1/1*. // Cuvintele juste și tovarășești care îmi erau adresate nu schimbau numai temele unor poezii, ci însuși ochiul care le privea, mintea care le cerceta. Nu a fost ușoară lupta dusă cu mine însămi, dar critica *Scânteii* mi-a înlesnit-o mult și i-a grăbit deznodământul. Volumul meu recent apărut, *Sufletul nostru*, reprezintă un prim rezultat al acestei lupte, în care noul a triumfat asupra vechiului. // Desigur că încă n-au fost înlăturate toate cotoarele uscate, desigur că rămășițele vechii priveliști se mai pot afla – dar drumul meu este astăzi limpede și sigur și pe acest drum, de pe poziția clasei muncitoare, mă trudes, să-mi îmbunătățesc arta, s-o fac cât mai valabilă. // Acum, când aud că pe cutare sau cutare muncitor din fabrică – ‘Partidul l-a ajutat’ – înțeleg nespus de bine aceste cuvinte, și mă simt frate cu el” [11 p. 3].

Criticile nu vor înceta odată cu această asumare a vinei. În articolul *Evoluția poeziei lui Nina Cassian*, apărut în *Contemporanul* din 18 noiembrie 1949, Horia Bratu, se arăta nemulțumit de incapacitatea autoarei de a înțelege realitatea și neaderarea la realitatea nouă de metafora obscură și percepția antisocială a lumii. În recenzie la antologia *Poezia nouă în R.P.R.* (Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1952), publicată pe 1 mai 1953 în *Contemporanul* cu titlul *Primăvara poeziei noastre noi*, Mihai Beniuc ilustrează, prin comparație, inferioritatea textelor din *La scara 1/1* față de poezii mai noi, publicate în presă (cum ar fi *Balada femeii care și-a pierdut bărbatul în război*), care răspund cerințelor realismului socialist.

Atacată sistematic, „intimidată de virulența atacului, Nina Cassian s-a conformat imediat și pe deplin” [12 p. 940], se pare, publicând câteva volume de poezie aservită (*Sufletul nostru*, 1949; *An viu – nouă sute șaptesprezece*, 1949; *Tinerețe*, 1953). Mai mult, în antologia *Versuri alese*, apărută la Editura de Stat pentru Literatură și Artă în 1955, nu va include niciun poem din *La scara 1/1*.

Reabilitarea

Renașterea poeziei va avea loc abia în 1957, când apare volumul *Vârstele anului* (Editura de Stat pentru Literatură și Artă). Reabilitarea volumului *La scara 1/1* se va produce prin 1961, atunci când încep să scrie despre poezia Ninei Cassian critici precum Perpessicius, Eugen Simion, I. Negoieșcu, Gheorghe Grigurcu, Lucian Raicu ș.a. Iar în 1967, poemele din cartea de debut vor fi incluse în volumul *Destine paralele (urmate de „La scara 1/1”)*, apărut la Editura pentru Literatură în 1967. Scriind despre această carte, Ovid S. Crohmălniceanu își rezervă dreptul la replică, afirmând fără ezitare: „Avem reu-nite aici versurile de debut ale poetei, publicate în 1948 sub titlul *La scara 1/1*, cu cele scrise nouăsprezece ani mai târziu. Primele mizează mai ales pe virtuțile imaginației și fanteziei, pe exuberanța fascinatorie a jocului; ultimele, pe lirismul ideilor, pe sclipirile nudității lor de oțel, încordate în îndrăznețe și amețitoare arcuri spiralate. Dar cerebralitatea nu lipsește nici din *La scara 1/1*, după cum spiritul ludic poate fi detectat și în *Destinele paralele*. Poeta e aceeași, facultățile talentului ei sunt doar diferit solici-tate, în funcție de experiențele lirice pe care le încearcă. Una o îndeamnă să-și traducă trăirile sufletești

în universuri imaginare cu o structură semi-fantastică, dar cu trimiteri evidente, fabulistice aproape, așa spune, la realitățile contemporane. O descurajantă miopie a osândit volumul pentru gratuitate, atunci când el a apărut. Dar corespondențele lui lirice cu cea mai strictă actualitate sunt izbitoare” [13 p. 64].

Este curios faptul că se revine la cazul „Scânteia” – *La scara 1/1* în 1980, când Ion Cristoiu publică studiul amplu *Cazuri: La scara 1/1 de Nina Cassian* în revista *Amfiteatru* (nr. 7-12/1980 și nr. 1-3/1981), sub genericul *Propunere pentru o posibilă istorie a literaturii române contemporane*. Se pare însă că autorul nu-și propune neapărat să reabiliteze volumul de debut al Ninei Cassian, ci mai curând să găsească o explicație (să justifice?) articolului din *Scânteii*, care „...constituie un tipic articol de îndrumare a literaturii în care un fapt literar concret devine pretext pentru a oferi scriitorilor și publiciștilor de la un moment dat punctele de vedere ale criticii administrative într-o serie de probleme ale literaturii și artei. E deci vorba de unul din acele cazuri de îndrumare din perioada 1947-1953 constând în supralicitarea anumitor dimensiuni ale unui fapt literar complex pentru a-l transforma într-un exemplu negativ, într-un exemplu care să servească, sub semnul exigenței unei critici concrete, la obiect, drept lecție publică pentru întregul spațiu literar-artistic” [14 p. 8].

Concluzii

Una dintre cele mai bune și expresive descrieri ale „cazului *La scara 1/1*” poate fi găsită în dicționarul *Scriitori români*, care apare la Editura Științifică și Enciclopedică în 1978. Cornel Regman, autorul articolului despre Nina Cassian, constată nesincronizarea cu epoca a volumului de debut al poetei: „Primul poem semnat *Nina Cassian*, teribilist intitulat *Am fost un poet decadent*, apare în 1945, în *România liberă*. Ironie a hazardului, titlul anticipa astfel, involuntar premonitoriu, «primirea» de care urma să aibă parte volumul de debut, *La scara 1/1* (1947), apariție nesincronă cu epoca ce tocmai debuta și ea. Având asimilate achiziții de sensibilitate și de expresie aparținând suprarealismului, Nina Cassian se va prevala aici de ele în măsura în care îi ofereau prilejul de a da frâu liber predispoziției proprii spre nonșalanță ludică, asigurând fanteziei un spațiu nelimitat al disponibilității asociative și speculative: prea destul în contextul epocii, pentru a trece de-a binelea drept «poet decadent». Prin recul, poeta va exceda apoi în reacția promptă de «sincronizare»: anul 1949 (când îi apar simultan plachetele *Sufletul nostru* și *An viu – nouă sute și șaptesprezece*) marchează începutul unei etape în care Nina Cassian va suprasolicita conjunctural în asumarea flagrant exterioară, declarativă, a circumstanțelor epocii, etapă a cărei recoltă o reunește în culegerea de *Versuri alese* din 1955. Destul a spune că în 1970, prezentându-și masiva culegere retrospectivă *Cronofagie*, poeta n-avea să poată alege din acele *Versuri alese* decât un singur (!) titlu: *Critica de jos: o fabulă, excesiv lungită și aceasta*” [15 p. 136]. Astfel, momentul nefast în care apare volumul *La scara 1/1* al Ninei Cassian determină nu numai destinul cărții, ci și traiectoria poetei.

Referințe bibliografice

1. NEGRICI, E. *Literatura română sub comunism*. Ed. a III-a. Iași: Polirom, 2019. ISBN 978-973-46-6821-2.
2. CĂTĂLUI, Iu. *Scurtă perspectivă asupra realismului socialist în literatura română postbelică*. Online. Disponibil: <https://tribuna-magazine.com/scurta-perspectiva-asupra-realismului-socialist-in-literatura-romana-postbelica/> [accesat 2024-11-12].
3. KOMARTIN, Cl. *Poemul săptămânii: Nina Cassian*. Online. Disponibil: <https://www.lapunkt.ro/2019/02/poemul-saptamanii-nina-cassian/> [accesat 2024-11-12].
4. TUCHILĂ, C. Nina Cassian. Încercătura de sublim. *România literară*. 1984, 12 iulie, p. 5.
5. CASSIAN, N. *Memoria ca zestre. Cartea I: 1948-1953*. București: Cărțile Tango, 2010. ISBN 978-606-92168-2-8.
6. POP, I. Ora de joc a Ninei Cassian. In: *Jocul poeziei*. Cluj-Napoca: Școala Ardeleană, 2023, pp. 267-282. ISBN 978-630-314-087-2.
7. ȘELMARU, T. Să smulgem din noi înșine pozițiile de autoapărare ale capitalismului! Pe marginea unei cronici literare asupra volumului de versuri ale poetei Nina Cassian. *Scânteia*, 1948, 2 februarie, p. 3-4.
8. ȘELMARU, T. Să smulgem din noi înșine pozițiile de autoapărare ale capitalismului! Pe marginea unei cronici literare asupra volumului de versuri ale poetei Nina Cassian. *Scânteia*, 1948, 4 februarie, p. 2.
9. ȘELMARU, T. Să smulgem din noi înșine pozițiile de autoapărare ale capitalismului! Pe marginea unei cronici literare asupra volumului de versuri ale poetei Nina Cassian. *Scânteia*, 1948, 5 februarie, p. 2.

10. MORARU, N. Elemente noi în poezia românească. *Viața Românească*, 1948, iunie 1948, pp. 154–176.
11. Măine, la *Ziua Scânteii*. Oamenii muncii își manifestă dragostea și recunoștința față de ziarul lor. *Viața Capitalei*, 1949, 24 septembrie, p. 3.
12. MANOLESCU, N. Nina Cassian. In: *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*. Pitești: Paralela 45, 2008, p. 940-942. ISBN 978-973-47-0359-3.
13. CROHMĂLNICEANU, O.S. Joc, frenezie și teamă. In: *Pâinea noastră cea de toate zilele*, București: Cartea Românească, 1981, pp. 63–74.
14. CRISTOIU, I. Cazuri: *La scara 1/1* de Nina Cassian. *Amfiteatru*, 1980, nr. 7, p. 8.
15. REGMAN, C. Nina Cassian. In: *Scriitori români*, București: Editura Științifică și Enciclopedică, 1978, pp. 135–138.

CU NASUL ÎN CARTE DE NINA CASSIAN: ANALFABETISMUL FUNCȚIONAL ȘI EMOȚIONAL CA SEMNIFICAȚIE POEMATICĂ

WITH HER NOSE IN THE BOOK BY NINA CASSIAN:
FUNCTIONAL AND EMOTIONAL ILLITERACY AS POETIC MEANING

MARIA PILCHIN¹

doctorandă,

Universitatea de Stat din Moldova, Biblioteca Municipală B.P. Hasdeu

<https://orcid.org/0009-0002-4477-8730>

CZU 821.135.1-1(498).09

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2025.1.30>

Poezia Cu nasul în carte de Nina Cassian este un text care, pe lângă faptul că parodiază eroii excepționali în situații excepționale din poemele romantice, este și un poem în care transpare o abordare modernă a învățării și cunoașterii. Citit din perspectiva zilei de azi, acest text, despre o fetiță totilară, se pretează unei analize în optica alfabetizării funcționale și a comportamentelor socioeducaționale. A lectură departe de toți, într-o izolare manifestă este echivalent cu a evada, a fi incapabil să înțelegi și să aplici ceea ce conțin cărțile. Escapismul în reușita școlară devine un rezultat cantitativ și nu o performanță calitativă a învățării. Bucherul învață mecanic pentru a reproduce și nu pentru a se integra în lume și în viață. Este schițat un portret rizibil al unui personaj plin de resentimente și frustrări. Radiografiem aici un tip de analfabetism funcțional în înțelegerea și aplicarea celor însușite prin studiu și o lipsă de alfabetizare emoțională elementară pentru buna funcționare socială a individului.

Cuvinte-cheie: Nina Cassian, personajul-tocilar, analfabetism funcțional, analfabetism emoțional, escapism lectural, performanță cantitativă/ performanță calitativă

The poem Cu nasul în carte (With her nose in the book) by Nina Cassian is a text that, in addition to parodying the exceptional heroes in exceptional situations from romantic poems, is also a poem in which a modern approach to learning and knowledge shines through. Read from today's perspective, this text about a nerdy girl lends itself to an analysis from the perspective of functional literacy and socio-educational behaviors. To read away from everyone, in manifest isolation, is equivalent to escaping, being unable to understand and apply what the books contain. Escapism in school success becomes a quantitative outcome and not a qualitative learning performance. The nerd-character learns mechanically to reproduce and not to integrate into the world and life. A laughable portrait of a character full of resentment and frustration is drawn. We are radiographing here a kind of functional illiteracy in the understanding and application of what has been acquired through study and a lack of elementary emotional literacy for the good social functioning of the individual.

Keywords: Nina Cassian, nerd-character, functional illiteracy, emotional illiteracy, reading escapism, quantitative performance/ qualitative performance

¹ E-mail: maropil82@gmail.com

Introducere

Metodologia acestui studiu se bazează pe o analiză calitativă a operei poetice a Ninei Cassian, cu accent pe tematica lecturilor copilăriei și percepția conștientă, matură (alfabetizare funcțională) asupra vieții. Cercetarea combină analiza textuală a poemelor selectate cu referințe teoretice din domeniul studiilor literare și biblioteconomice, al pedagogiei și psihologiei copilului. De asemenea, articolul include o abordare hermeneutică, ce permite interpretarea profundă a sensurilor poetice.

În contextul unei diacronii literare, pornim de la ideea că în literatura română din secolul XIX-lea există un personaj tocilar generic, este copilul care „fără pic de cugetare (...), schimonosind cuvintele și îndrugându-le fără nicio noimă” [1 p. 214] reproduce lecția. Este acel „bucher de frunte și tâmp de felul său” [1 p. 214] pe care îl descoperim în *Amintiri din copilărie* de Ion Creangă. Trăsnea memorie, fără a pătrunde în esență, fără să înțeleagă sensul. Un caz clasic de analfabetism funcțional. Or, personajele literare, prin plasticitatea imaginii și expresivitatea limbajului, redau cu multă forță artistică ideea de rateu educațional și uman. Copilul care învață, dar nu înțelege, este o imagine dramatică și plină de tensiune ce impresionează și zguduie.

Cu nasul în carte de Nina Cassian

Nina Cassian, în poemul *Cu nasul în carte*, portretizează și ea un copil-tocar, este vorba de o elevă care învață pentru a lua premiul întâi, ignorând și neînțelegând mersul universului. Ea învață în mod mecanic, fără să aplice în viață cele însușite. Este studiul pe dinafară a lucrurilor și riscul unui rateu existențial din cauza incapacității de a se integra în lume și viață. Am reperat acest text într-un manual pentru clasa a 3-a, fapt care ne-a deschis și o perspectivă didactică asupra acestuia. Or, putem vorbi în acest caz despre un analfabetism funcțional, echivalent cu neștiința de viață, cu incapacitatea de a aplica și integra în realitate cele citite, studiate. „Cândva, într-o țară de foarte departe,/ trăia o domniță, cu nasul în carte./ Nimic nu vedea, n-auzea ce se întâmplă,/ citea fără preget cu un deget la tâmplă” [2 p. 18] – iată portretul tocilarei. Păsările o cheamă spre cetini, dar copila refuză, așa cum scopul ei este să ia premiul întâi, adică ea învață *scholae, nod vitae*.

Daniel Goleman invocă un analfabetism emoțional și costurile acestuia [3 p. 279], în cazul lipsei de competență emoțională la copii. Dificultățile care survin sunt izolarea sau problemele sociale, anxietatea sau depresia, situații dificile legate de atenție și de gândire, delincvența sau agresivitatea [3 p. 281]. Este și cazul acestui personaj: „Domnița tăcea,/ Țâfnoasă și rea,/ Și nu avea niciun prieten...” [2 p. 18]. Lipsa de amiciții ține, după cum precizează Goleman, de acei „copiii respinși” [3 p. 304] ai societății noastre și de nevoia unor lecții și cursuri de alfabetizare emoțională, de școlarizare a emoțiilor [3 p. 336].

Putem menționa și faptul că e cazul unui fel de escapism prin literatură [4] și evadare din realitate: „Treceau anotimpuri cu soare și ploaie,/ Cu ierburi și flori, cu ninsori și pâraie./ Domnița, cu nasul în carte întruna,/ Uita cum e soarele, roua și luna” [2 p. 18]. Cercetările în domeniul escapismului, realizate de Nasrin Ulfat în mediul danez, sugerează că lectura și jocurile pot fi considerate drept activități evadatoare, care presupun o cufundare totală în proces cu perioade lungi de implicare. Acestea pot constitui fie o evadare sănătoasă, favorabilă pentru bunăstarea mentală a evadatorilor, fie o distragere nebenefică care afectează negativ abilitățile celor refugiați în imaginar de a face față realității. Mai ales jocurile sunt asociate cu implicații negative, așa cum ele duc la comportamente de dependență. Unele studii au stabilit o legătură între evadare și învățarea abilităților sociale [5].

Trebuie să aducem în discuție aici faptul că, după cum argumenta, în sens pedagogic, Maria Hădărcă, „fenomenul de analfabetism funcțional – marea problemă a educației actuale – se datorează tocmai implementării unui învățământ de tip reproductiv, fără vreo legătură cu viața reală, dar și de a reactualiza și dezvolta, în postmodernitate, anumite concepte, cum ar fi, de exemplu, cel de învățare permanentă, care vine tocmai de la I.A. Comenius sau cel cu privire la educația funcțională, moștenit de la E. Claparede, în vederea adecvării acestora la cerințele societății cunoașterii” [6 p. 37].

La Nina Cassian personajul-bucher învață fără a înțelege și a cunoaște în profunzime: „Și n-avuncotro uita cum și ce/ bogată e viața cea vie./ Că soarele-i O/ și luna e C,/ atâta apucase să știe” [2 p. 18]. Or, nuanțează Maria Hadârcă: „paradigma educației reproductive, care este bazată pe conținuturi fixe, stabile, vizează doar transmiterea de cunoștințe, inhibă inițiativele celui ce învață, întreține imaginea profesorului autoritar, promovează învățarea de tip reproductiv etc.” [6 p. 38]. Învățatul pe din afară generează o imagine eronată de sine: „Domnița mândră era ca păunul:/ – Mai multe ca mine nu știe niciunul!/ Și, nepăsătoare, cu nasul în carte,/ de tot ce e-n jur era foarte departe” [2 p. 18].

Identificăm astfel un vădit analfabetism funcțional în fața provocărilor vieții reale, așa cum „alfabetizarea la citire/lectură – vizează înțelegerea textelor și reflecția asupra celor citite, dobândirea de noi cunoștințe și utilizarea acestora pentru dezvoltarea potențialului său cognitiv și pentru implicarea activă în viața socială” [6 p. 44]. „Mai lasă-mă, zău, cu prostiile tale/ La stână-oi veni când găsi-voi cu cale/ Acum nu-mi pasă de oameni și miei./ Știu una și bună: să iau premiu-ntâi!” [2 p. 18] – iată reacția. Este negarea realității și retragerea, este un rateu al procesului educațional așa cum, în opinia autorilor Elena Tiron și Tudor Stanciu, „participarea conștientă a elevului la actul învățării presupune: intenționalitate; efort voluntar; evitarea memorizării mecanice; înțelegerea profundă a materialului de învățat; asociația de idei; gândirea critică și creativă a cunoștințelor; restructurarea sistemelor de cunoștințe” [7 p. 58]. Or, învățarea devine un demers activ și reflexiv, care depășește simpla acumulare de informații, pregătind elevul pentru adaptarea și implicarea în viața socială și intelectuală.

Alfabetizarea prin văz, prin natură și poezie

În poezia Ninei Cassian descoperim și un alt personaj preocupat de rezultate cantitative, „Morcovel a povestit că, fiind el foarte isteț/ școala lui e astăzi prima pe județ” [8 p. 36], așa de parcă valoarea și misiunea unui elev constă în a contribui la ridicarea în topuri sau clasamanete a instituției de învățământ pe care o reprezintă. Sunt amintiri poetice „păstrate în șorțul/ scrobrit, din școala primară” [9 p. 215]. Din această perspectivă a primei vârste, există la Nina Casian o dihotomie a copilăriei naive contrapuse înțelegerii de adult a vieții. În poemul *Ipocrizia* găsim ceea ce ar exemplifica această bifurcare conceptuală: „Nu mai era nimic pueril// Atunci țâșneau în jur neașteptate,/ Sclipirile unor ochi maturi și cruzi/ Ce-și aprindeau în spațiul ursuz/ Fosforescenta lor tenacitate” [9 p. 84-85]. Lectura pare a fi rezervată mai mult maturității, „Azi, copilăria tace. Suntem maturi.// Ne-așezăm pe pietre... Răsfoim o carte...” [9 p. 140]. Așadar, dihotomia dintre inocența copilăriei și perceperea matură a vieții este esențială pentru înțelegerea relației cu lectura care informează și formează.

Imaginea omului în fața cărții nu este una întâmplătoare. Reperăm un vast corpus textual în acest sens. În poemul *Părinții mei aplecați pe o carte* transpare dimensiunea unei lumi cufundate în haos în mijlocul căruia cei doi „așază cuvintele-n ordine” [10 p. 28]. Universul e un loc al morții, așa încât eul poetic se întreabă: „cum mai pot scrie o carte/ în această groapă comună?” [10 p. 59]. Cartea devenind, însă, treptat o continuare metonimică a ființei, „Citește-mi cartea și îmbată-te/ de aroma cărnii mele” [10 p. 84]. Cartea devine adesea simbolul vieții retrase din lume, e „cartea-n raft, anahoreta” [11 p. 12], adică călugărița care duce un trai retras de pustnică. Solitudinea însă e una care aduce adesea cecitatea, „Singurătatea se joacă de-a baba oarba cu mine,/ mă leagă la ochi, se lasă legată la ochi” [11 p. 50]. Este un „joc în soliloc” [12 p. 21] al unui „rar cărturar” [12 p. 20] care scrie. Alteori, cititul este semnul unui bovarism uman, cum este cazul tânărului Constant din poemul *Exerciții de stil*, care „Citea, din când în când, din Kant,/ ba uneori citea din Dante./ Atunci părea foarte savant/și acuza porniri savante” [12 p. 9-10]. Este disimularea ființei și a faptelor sapiențiale.

Natura e cea care conține esența vieții, așa cum „misterele se retrag în păduri” [11 p. 58] în „anomatul frunzelor” [9 p. 286], la „întâia celulă cu ochi” [9 p. 313]. Sunt „mistere binevoitoare și blajine” [9 p. 396]. E arhaicitatea vedeniilor în care apar lupi cu „vechii lor ochi/ cu vechi priviri” [9 p. 322]. E regretul că „am pierdut munții, pădurile” [9 p. 367]. Acolo în natură este culoarea adevărată a existenței, e alfabetizarea profundă a sensurilor care aduce „culori de idei” [9 p. 333] și „orbitele pline de flori”

[9 p. 366]. Iată de ce e nevoie de o alfabetizare metafizică: „Ce ochi! Cu perimetre-atât de stricte/ încât acel cândva sensibil numen,/ clipea-ngrozit” [9 p. 377].

Oamenii, văzând în cărți un refugiu, au proprietatea să omoare acest adevăr, „ne-au omorât, elegantele, florile/ pozele din cartea de copii” [12 p. 50]. În *Arta* eul constată: „am pictat un tablou zadarnic” [9 p. 285], sunt „tablouri lugubre,/ o pisică cu un șoarece-n burtă, o natură moartă/ cu păsări tăiate” [9 p. 322]. Desenul artificial, „fluturii artificiali” [9 p. 330] distanțează copilul de frumusețea cadrului natural, acolo în pagini adesea se pare că „s-au decolorat semnalele naturii” [9 p. 207]. E și un declin semantic al instituțiilor artei, „pictura curge de pe tablouri./ În jurul muzeelor sunt bălți murdare” [9 p. 332].

Aici intervine salvatoare poezia: „Nu lipsea mult ca vremea culorilor/ Să se amâne pentru o dată mai clară./ Dar o mână cu noroc, poate a mea/ Le-a dat drumul prin poem afară” [12 p. 51]. În text se sculpează „trupul meu de cărți, de hârtie” [9 p. 337] opus ca imagine unui trup trecător. Creația însă nu trezește pofta de viață sau de natură, e și ea cu circuit închis, „tot așa cum mă prinde gustul de poem/ după ce-am citit o sută de poeme” [9 p. 11].

Vârsta infantilă ar fi după poetă o perioadă a escapadei în natură, cei mici trebuie să vadă lumea, altfel e ceva răsturnat, lipsit de firesc și vrajă, „au venit la plajă copiii orbi// și copiii au rămas fără culori/ și culorile au rămas fără copii” [9 p. 149]. Iar cărțile pentru copii, după cum putem deduce din poemul *Micul Prinț*, sunt bune dacă sunt „o carte/ foarte subțire/ în care nu-ncape/ decât o iubire” [9 p. 153], adică o stare, o particulă de sensibilizare. Calitativul și nu cantitativul. A cunoaște înseamnă a ieși din zona cumințeniei, „...Dar mi-a plăcut să smulg cu dinții...// distinsa roadă/ din arborele cunoștinței” [9 p. 168]. Și dragostea care ar trebui să fie în cartea pentru copii migrează și înspre preocupările celor mari într-ale lecturii, „sau când cade o carte/ și el o ridică/ și află că ea citește «Roșu și negru»” [9 p. 180]. De altfel, cromaticul, multicolorul sunt o preocupare constantă a poetei [9 p. 234].

Organul ocular este un organ al suferinței și al primului impact pe care îl are lumea asupra ființei, „de-atâta lumină/ văzul mă apasă” [10 p. 96]. Sunt „rănila văzului” [11 p. 30], așa cum „ochii – dacă nu-i descoperim la vreme –/ Lunecă iremediabil spre fundul pământului...// Călcăm în fiecare zi pe mormane de pupile” [9 p. 23]. Poemul *Mă dor ochii* [10 p. 82] semnalează o stare de profundă apăsare umană, sunt și sechelele traiului uman în care ajungi „să-ți simți sprâncenele ca pe două răni în formă” [9 p. 279].

Personajul poematic populează o lume a obiectelor, printre „capace și rame de ochelari” [9 p. 293], el „lasă/ misterul în lucruri” [9 p. 385]. Își pune ochelarii (instrument optic, dar și mască de protecție) pentru a ieși în spațiul urban, iar noaptea visează: „purtam în frunte un ochi liniștit” [9 p. 35], adesea „un ochi inexistent” [9 p. 353]. Tihna e însă periclitată de „statui primejdioase despre care știi:/ în orbitele lor goale mișcă, la anumite ore,/ ochi vertiginoși” [9 p. 307]. Este frica de a pierde simțurile vieții, „Urechea încă nu e oarbă...// Ochiul încă nu e surd” [9 p. 44] și „Cine are ochi de văzut să vadă” [9 p. 230]. Și această vedere și vedenie poetică a noastră ca specie, a celor care, „încăpățânându-ne să vedem” [9 p. 322] transgresăm limitele livrescului, „cade o lumină de amurg/ peste cărți închise și caiete,/ palide dreptunghiuri violete./ Ochiul meu se umple de amurg” [9 p. 254].

E nevoia unei alfabetizări a experienței: „am învățat câte ceva, departe însă/ de studii și de-acea migală sacră/ a certelor infolii – ci mai mult/ din frig și din căldură, din naștere, din moarte” [9 p. 381]. Performanța lecturală există cu siguranță și Nina Cassian este conștientă de acest fapt. Excelența prin carte e una de urgență, atunci când un cineva poematic „a citit o carte, peste prăpastie aplecat” [9 p. 289], e abisul semnificațiilor, al absurdului vieții, al eternei căutări de sine. „Să ținem ochii deschiși” [9 p. 365] vine îndemnul poetei, să veghem, să fim alfabetizați în toate sensurile.

În contextul prezentei cercetări, se impune luarea în considerare a argumentului formulat de criticul Adrian G. Romila, potrivit căruia: „opoziția dintre viață și cărți e falsă” [13 p. 195] și generalizantă, căci nu e vorba de o opoziție reală, ci de o complementaritate. Iar „utopia cărții” de a contrapune urâteniei lumii frumosul ideatic al scrisului [14 p. 219] se dovedește a fi iluzorie, după cum considera Nicolae

Manolescu. Valeriu Gherghel în volumul *Roata plăcerilor: de ce nu au iubit unii înțelepți cărțile?* insistă în aceeași direcție: „cartea nu este opusul experienței (cum credeau empiriștii): lectura este o experiență propriu-zisă, face parte din viață, este o formă de a trăi activ, ne modifică” [15 p. 229-230]. Cuvântul-cheie este, așadar, *activ*, în sensul unei transformări reale, implicate direct în existența cititorului.

Concluzii

1. Opera poetică a Ninei Cassian abundă în idei și imagini cu privire la cunoaștere, înțelegere, exprimare de viziuni și *vedere* cu sensul de „înțelegere” a lumii. Identificăm un vast corpus poetic în care a vedea lumea înseamnă a o recepta, a o simți, a o trăi, a te aglutina mersului ei firesc. O poezie plină de tâlcuri umane și inteligență emoțională nuanțată de o filozofie a unei existențe feminine întru și pentru lume. Iubirea este instrumentul cunoașterii, ea asigură emoția intelectului, ea furnizează afectul care facilitează descoperirea de mistere și taine ale universului uman, natural, cosmic, temporal și ideatic;

2. Poemul *Cu nasul în carte* de Nina Cassian ilustrează, într-o cheie lirico-pedagogică, riscul învățării mecanice, rupte de realitate, în care lectura devine un refugiu steril, fără valoare formativă autentică. Personajul evocă un caz emblematic de analfabetism funcțional, în care acumularea de informații nu se traduce în competențe de viață sau în integrare emoțională, culturală și socială. În maniera aceasta, textul permite o abordare didactică relevantă, evidențiind nevoia unei educații funcționale și emoționale, capabile să formeze indivizi critici, empatici și conectați la complexitatea vieții.

3. Lectura, în viziunea Ninei Cassian, nu se reduce la un act livresc izolat, ci este o practică și o trăire integratoare ce presupune activarea simțurilor, emoțiilor și deschiderea spre natură și poezie. Alfabetizarea autentică nu constă în acumularea cantitativă de informații, ci în înțelegerea profundă a universului prin ochi larg deschiși asupra realității și a umanului. Arta devine astfel un instrument al alfabetizării metafizice, o formă de cunoaștere afectivă, estetică și existențială. Imaginile vizuale, senzoriale și cromatice din textele Ninei Cassian subliniază necesitatea unei pedagogii a văzului și a sensibilității. Între lumea obiectelor și spațiul natural, cartea apare ca o formă de existență activă, nu de retragere. În această cheie, alfabetizarea devine o cale de redobândire a plenitudinii existenței, printr-o lectură care nu fuge de realitate, ci o transformă. Nu cunoașterea livrescă izolează, ci incapacitatea de a o converti în viață.

Referințe bibliografice

1. CREANGĂ, I. *Amintiri din copilărie*. Chișinău: Litera; București: Litera Internațional, 2002. ISBN 973-8358-41-8.
2. MIHĂESCU, M.; Șt. PACEARCĂ, și A. DULMAN. *Limba și literatura română*. Cl. a 3-a. București: Intuitext, 2016. ISBN 978-606-8681-28-3.
3. GOLEMAN, D. *Inteligența emoțională*. București: Curtea Veche Publishing, 2001. ISBN 973-8120-67-5.
4. Escapist literature. In: J.M. REITZ. *Online Dictionary for Library and Information Science*. Disponibil: https://odlis.abc-clio.com/odlis_e.html [accesat 2025-03-22].
5. ULFAT, N. Language learning and escapism: how five Norwegian adolescents escape reality through reading and/or gaming extramurally in L2 English. In: *Innovation in Language Learning and Teaching Online*. 2024. Disponibil: <https://doi.org/10.1080/17501229.2024.2366266> [accesat 2025-03-25].
6. HADÂRCĂ, M. Condiții pedagogice pentru reconfigurarea procesului actual de învățare. In: *Învățarea școlară: probleme de realizare. perspective de dezvoltare*. Monografie colectivă. Chișinău: IȘE, 2020. ISBN 978-9975-48-184-7.
7. TIRON, E. și T. STANCIU. *Teoria și metodologia instruirii; Teoria și metodologia evaluării*. București: Editura Didactică și Pedagogică, 2019. ISBN 978-606-31-0783-2.
8. CASSIAN, N. *Roșcata ca arama și cei șapte șoricari*. București: Editura Ion Creangă, 1985.
9. CASSIAN, N. *Cronofagie*. București: Editura Eminescu, 1970.
10. CASSIAN, N. *De îndurare*. București: Editura Eminescu, 1981.
11. CASSIAN, N. *Suave*. București: Cartea Românească, 1977.
12. CASSIAN, N. *Avangarda nu moare și nu se predă*. București: Vinea, 2007. ISBN 9789736981487.
13. ROMILA, A.G. *Efectul îndelungat al pasiunilor din tinerețe*. Iași: Junimea, 2020. ISBN 978-973-37-2334-9.
14. MANOLESCU, N. *Sadoveanu sau utopia cărții*. Ed. a 3-a. Pitești: Paralela 45, 2002. ISBN 973-593-710-7.
15. GHERGHEL, V. *Roata plăcerilor: de ce nu au iubit unii înțelepți cărțile?* Iași: Polirom, 2018. ISBN 978-973-46-7664-4.

APOLOGIA LITERARĂ A LIBERTĂȚII: CAZUL NINEI CASSIAN

A LITERARY APOLOGIA FOR FREEDOM: THE CASE OF NINA CASSIAN

VALENTINA LIPCAN¹

cercetător științific stagiar,
Institutul de Filologie Bogdan Petriceicu-Hașdeu,
Universitatea de Stat din Moldova

<https://doi.org/0009-0008-3229-3174>

CZU 821.135.1-1(498).09

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2025.1.31>

Nina Cassian a fost o figură a literaturii române care și-a marcat deliberat viața de palpitante aventuri: de la cenacluri literare și culturale de stânga până la lanțuri neîntrerupte de istorii amoroase. Patosul cu care își trăia viața i-a dat siguranța perpetuă de a scrie în numele propriului crez, reacționând la modernism, la avangardă și la personalități literare particulare, acceptând diatribele, analizele moraliste și estetice din partea criticii și cititorilor. Oscilând între emoții clare, de sticlă, între halucinații amețitoare, inefabile, între comedia ludică și între viziunea libertină, Nina Cassian alege să parcurgă nenumărate serpentine estetice pentru a-și transforma creația într-un manifest al libertății. Comunismul, proletcultismul, concesiile, obscenitățile, puritatea au fost cuprinse într-o vârtoare covârșitoare a secolului XX și au dat viață unei opere literare din care ne propunem să extragem epitome originale ale libertății, ale pasiunii, ale asumării, ale ironiei – toate edificate cu limbajul literar dinamic.

Cuvinte-cheie: libertate, suprarealism, autenticitate, plurivalență poetică

Nina Cassian was a figure of Romanian literature who deliberately marked her life with thrilling adventures: from left-wing literary and cultural circles to unbroken chains of love affairs. The pathos with which she lived her life gave her the perpetual confidence to write in the name of her own belief, reacting to modernism, to avant-garde and to individual literary personalities, accepting diatribes, accepting moralistic and aesthetic analysis from critics and readers. Oscillating between clear, glass emotions, dizzying, ineffable hallucinations, playful comedy and libertine vision, Nina Cassian chooses to traverse countless aesthetic serpentine in order to transform her creation into a manifesto of freedom. Communism, proletcultism, concessions, obscenities, and purity were swept up in an overwhelming whirlwind of the 20th century and gave life to a literary work from which we aim to extract original epitomes of freedom, passion, assumptions, irony – all of which were built with dynamic literary language.

Keywords: freedom, surrealism, authenticity, poetic polyvalence

Introducere

Categoria excentricilor poate fi suplinită cu încă un nume răsunător: Nina Cassian (Renée- Annie Katz). A fost excentrică poate nu pentru că ar fi dat dovadă de opulență, ciudățenie exacerbată, dar pentru că se depărta de un centru etic și estetic, identificându-se drept unică și „pură”. Situată între un teribilism vădit și o inocență și vivacitate aproape luminoase, Nina Cassian a ajuns să fie recunoscută de figuri literare cu renume care i-au propulsat evoluția culturală, marcându-i viața de cenaclu, și influențând înfiriparea unor prietenii literare și complicități artistice, ideatice. Toate iubirile sale, inclusiv cele simțite în adolescență, au fost de naturi diferite și de grade diferite de intensitate, așa cum predispucea spiritul incandescent și fluid al Ninei Cassian. În vremurile dezechilibrului mondial al secolului XX a întâlnit mari pasiuni, prieteni și călăuze ca: Tudor Arghezi, Vladimir Colin, Al. I.

¹ E-mail: valenlipcan@gmail.com

Ștefănescu, Ion Barbu, Nicolae Breban, Victor Tulbure, Marin Preda, Nichita Stănescu și alții. Însă reluarea acestor câtorva nume din istoria Ninei Cassian relevă, de fapt, impactul pe care-l avea asupra oamenilor, în ciuda aspectului ei fizic neconvențional.

***Ars longa, vita brevis* – literatura ca spațiu colosal al libertății**

Magnetismul Ninei Cassian nu a reprezentat decât încă o dovadă că forța ei interioară (chiar dacă adesea cu propensiuni spre libertinaj și infidelitate) a reușit să-i supună înfățișarea energiei ei umane autentice, seducătoare. Un farmec rapace învăluie și poezia Ninei Cassian, după cum remarcă și Ion Barbu într-o adnotare la poezia *Ritm de continuat*: „Ce țigancă vrăjitoare în nebănuita, în emancipata, inviolabila Nina Cassian” [1 p.24]. În poemul *Autoportet* Nina Cassian compune o autodescriere mult mai simplă și contestă oarecum excesivitatea laudelor și notărilor elogioase, dizolvându-le cu un vers ce-i înglobează firesc complexitatea caracterologică: „ – ei mă numesc: frumoasă. Mă recunosc umană” [2 p. 262].

Petre Solomon, de exemplu, a recunoscut relația apropiată dintre Paul Celan și Nina Cassian, având ca reper recunoscutele, intensele interacțiuni și schimburi epistolare. Invocând-o pe Nina Cassian drept „prietenă poetesă” a lui Paul Celan, Petre Solomon vede în această femeie deosebită o alură de actriță – talent remarcabil situat alături de celelalte pasiuni și îndeletniciri artistice ale Ninei Cassian ca pictura sau muzica: „À sa grande intelligence s'ajoutait un don inimitable de l'expression tranchante ou percutante. Douée à la fois pour la poésie et la peinture – elle avait pris des cours avec les peintres Lowendal et Maxy, Nina avait également un talent authentique d'actrice qui se manifestait aussi bien en public, au cours de nos veillées littéraires, que dans le cercle de ses très nombreux intimes” [3 p. 200]. Astfel, Nina Cassian cu sufletul unei actrițe vivace, pare a fi foarte aproape de libertate pentru că jocul actoricesc împiedică definirea exactă și concretă a liniei care separă scriitoarea, poeta de femeia Nina Cassian, o personalitate nonșalantă a realităților enigmatice, boeme, a ocaziilor de sărbătoare, a întâlnirilor de grup dispersate de dicuții cu un caracter social, literar, politic etc. Ea rămâne indescifrabilă, în zona inefabilului, disprețuită, iubită, dar mereu atrăgătoare și rareori insipidă. „Nu avem o viață dublă, avem o viață multiplă” (Camilo José Cela), iar o viață spectrală a fost ceea ce i-a permis poetei să exploreze cu dezinvoltură concepte estetice, direcționându-și cuvântul în registre lexicale diferite, dar mereu având drept element esențial autenticitatea. Nina Cassian alege să transforme lumea în poezie, drept consecință niciun element nu-i scapă, totul pare important, mirific, plin de viață, demn de tradus în limbaj poetic, iar în anumite poezii precum *Ce i-am spus veveriței*, poeta fixează chiar niște vagi principii ale unei arte poetice, fapt care reprezintă o argumentație creativă în favoarea liberei creații ce implică focalizări generale și în același timp extrem de specifice: „Eu te-am scos din anonimatul frunzelor/ din refugiul mediocru al alunei. (...) / Nu vei scăpa de carcera poeziei mele” [2 p. 236].

În literatură este extrem de complicat să-ți asumi, să susții cu onestitate și detașare conceptul de libertate pentru că scriitorul, creatorul, dacă nu în timpul vieții sale, mai târziu – post festum, post-factum devine încarcerat în teorii literare ce îl plasează în curente literare, îi vede creația ca pe o reflecție a timpului și a epocii, a istoriei tumultuoase, ideologiei aspre care permite libertatea alegerii iluzorie și, prin urmare, determină o restrângere conceptuală. Nina Cassian, totuși, asemeni personajelor ciudate și încrezătoare în faptul că lumea este un sistem holistic în continuă mișcare, un univers fluid, în care toate se conectează și preschimbă reciproc, vine și în literatură cu pasaje revelatorii, în acest sens, dizolvând ideea nu atât a purității genurilor, cât a statorniciei lor ca forme fixe, solide, indestructibile și dificil de transformat. De exemplu, un pasaj ce poate să zdruncine ușor paradigmele structurale general acceptate se regăsește în *Jocuri de vacanță. Versuri și proză* de Nina Cassian, tocmai în compartimentul denumit *Proză sau versuri*, în care se desfășoară o scurtă dispută și reflecție asupra formei textului și tipajelor umane, iar datorită formelor schimbătoare se introduce *jocul* în scrierea literară: „Îmi privesc cățelul. Am avut odată unul extrem de proteic, un adevărat transformist, care izbutea să semene, pe rând, cu un puma, cu un liliac, cu un oposum, cu un chițoran, cu o bufniță, cu

o muscă etc. Mutrele lui succesive, ba chiar simultane, erau pline de haz și mi-ar fi putut sugera câte ceva din domeniul psihologiei umane” [4 p. 14]. Astfel, în ochii Ninei Cassian totul pare să posede o însemnătate, căutarea elementului exact, definitoriu al unui concept universal în cele mai apropiate împrejurimi, devine o formă eficientă de reflecție, dar una halucinantă ce o ajută să dezvăluie fenomenele triviale ale lumii și cele himerice întorcându-se, inevitabil, către Sine: „Dar cățelul meu actual e, pur și simplu, un șoricar cu capul lung și ochii melancolici, încât, când mă uit la el parcă m-aș uita în oglindă. Nimic amuzant în toate acestea” [4 p.14]. Conform propriului joc scriitoarea transformă același scurt fragment de proză într-un poem ludic, testând echivalența celor două forme: „Mă uit atent, mă uit direct/ ca să găsesc un subiect./ Îmi văd cățelul. Are-un bot/ prelung, de parcă-i Barbă-cot./ Prelungă e și fața mea./Nu-mi place să vorbesc de ea.” [4 p. 16]. Învăluită de absurditatea lucrurilor și de recurența subiectelor, Nina Cassian, cu ironie și umor, se descătușează de orice soluții concrete și singulare, etern aplicabile: „Poftim umor! Săracă doză!/Poate era mai bine-n proză!” [4 p. 16].

Pornind de la acest joc literar și explorând persoana empirică, admirabilă în cadrele realității a Ninei Cassian, se observă că cele două entități nu se separă, ci reprezintă extensiuni ale unui ideal, ale unei aspirații de creație. Într-un interviu consemnat de către Al. Raicu în 1971, publicat în *România literară* din 4 martie, Nina Cassian împărtășește confesiunile revelatoare și pronunțările asupra improvizării și libertății practicate în propria sa creație: „O singură dată – mi-a răspuns Nina Cassian – am plănuț în versuri un *Faust* al zilelor noastre, un personaj total, un fericit „om al Renașterii”, dar nu l-am izbutit. În general scriu spontan, fără planificări, fără economie, ca și când aș avea o viață-ntreagă în fața mea” [1 p. 17].

Tocmai spiralele unei vieți întregi a încercat să le extindă Nina Cassian în textele sale. Cu degajare, fond mirific, dar și asprime și umor sec, încorporează în poezia sa cântări ale emancipării, ale unei „scrieri libere” (dacă amintim și faimoasa „limbă spargă”) și mai cu seamă ale simțirii fără limite. Deseori, contradicția imanentă unor personalități determină construcția unei fortărețe literare, scriitorul jucând în stil defensiv pentru că ne iubirea sau critica tăioasă impulsionează inconștientul să ratifice încă o dată poziția culturală și intelectuală neînțeleasă de majoritatea detractoare. În cazul Ninei Cassian poezia a însemnat o sintetică etalare a talentului și proclamarea autenticității și a viruților intelectuale. Poeții devin obiectele adulației Ninei Cassian, pentru că tocmai forța sensibilității și încrederii poetice determină edificarea unor ființe superioare neobișnuite ce rezistă adversităților, utilizând în orice circumstanță cuvântul scris – pecetea spiritului, admirația față de care Nina Cassian o și exprimă în poemul *Îi iubesc*: „ (...) poeții,/aceste specii, aceste sepai/care se apără/împroșcând cerneală” [5 p. 202]. Ca alternativă în fața absurdității și neantului în care deseori cădea omul secolului XX, Nina Cassian adoptă de multe ori atitudinea omului total, omului îndrăgostit nebunește de viață, iar riscul major atrage, într-un fel sau altul, fericirea maximă. Nu există, aparent, o „materie a vieții” care să nu preocupe intelectual, trupesc, emoțional poeta, iar strigătul conservatorilor asceți nu reușesc să înăbușe patosul cu care trăiește Nina Cassian. În *Cearța cu haosul* poemul *Rezolv unelei ecuații* trasează linia vieții și încearcă să explice esența umană care este descoperită nu datorită limitării, cenzurii și reclusiunii, dar datorită experienței. Tipajele umane se construiesc doar prin experiența trăită cu jind; să râvnești cunoașterea totală e un scop irealizabil în sine, dar care sporadic îți oferă căile spre fericire [5 p. 32]:

„Lacomă sunt. Mă ceartă asceții
că parcurg pe nerăsuflăte
tabla de materii a vieții
și că râvnesc și că mi-e poftă de toate
(...)
Lacomă sunt. Și sorb și înghit și zbor
și-s mândră că la reveru-mi subțire,
sclipind, mă decorează unele
rozeta ta de aur, fericire!”

Totuși, ideea de libertate în cazul Ninei Cassian pare să fie o concepție utopică, abstractă, în momentele când puterea politică sau afanul anihilează liberul arbitru. Materialul convertibil în versuri a putut fi identificat în ideologia de stânga, în erotism și în seratele boeme, și a suferit alterări și transformări în comunism, în structurile socialiste, în exil liricizat de verva romantică. Însă, a nu se uita talentul actoricesc al Ninei Cassian, care creează efecte de prestigitație și mai cu seamă pun într-o lumină nouă ironia sa înăscută care, în literatură, se cunoaște, poate avea funcții sociologice, antropologice și chiar terapeutice direcționate către un pragmatism al poeziei vivace, ce resuscitează într-un fel cetățeanul, omul timpurilor nefaste. A fost, într-adevăr, cu puțință acest lucru? Corina Croitoru îi atribuie Ninei Casiei tocmai acest rol salvator, o analizează din perspectivă socio-funcțională în trei dimensiuni istorice, revendicându-i, în același timp, mutațiile și aderările politice: „Une poétesse en temps de détresse: Nina Cassian” [6 p. 35]. În acest articol survin în analiza Corinei Croitoru acele prea cunoscute paradoxuri și oscilații ideologice ale Ninei Cassian, care inevitabil îi marchează la scară largă întreaga viață iar microcosmic, bineînțeles, îi modelează creația poetică: „Née en 1924, Nina Cassian, poète roumain de origine juive, vient de laisser en jachère une biographie poétique qui commence au coucher de la Deuxième Guerre Mondiale afin de finir pour toujours en 2014, l'année du centenaire de la Première Guerre Mondiale” [6 p. 35]. Astfel, viața Ninei Cassian, aparent situată în aceste limite temporale și istorice fatidice, a fost trasa-tă sau hașurată de trei etape delimitate de Corina Croitoru: etapa sa în care poezia cuprinde direcții antifasciste („de l'antifascisme”), manifestări anticomuniste, („de l'anticommunisme”) și fervoarea exilului american („de l'exil américain”).

Libertatea de creație și de expresie în aceste circumstanțe pare fi o idee superficială, derizorie, imposibil de obținut. Totuși, Nina Cassian adoptă o atitudine totalmente fantezistă, himerică, aruncându-se în extreme și în admirații care nedumeresc și creează confuzii în interiorul cititorului cvasi-obiectiv. Sistemele politice par să nu inducă poeta într-o stare de absurdă adulație pentru regimurile totalitare și liderii acestora, conform unui indice biografic și poetic pe care-l invocă Dan C. Mihăilescu, și anume acele versuri pe care le scrie Nina Cassian în anul 1953, când moare Stalin – a cărei idee și expresie generală este reformulată în 1977 astfel: „Viața și experiența mi-au potolit apetiturile idolatre, pot încă reflecta lucid la rolul benefic sau malefic al personalității în istorie” [7 p. 374]. Această conștiință istorică a poetei ne fac să luăm în seamă și poemul *Lenin*, de exemplu, care ar implica aceleași subterfugii ale admirației, același *laudatio* pentru un lider discutat acerb în istorie: „S-a îngrijit de sănătatea lumii./Avea o gândire de savant” [8 p. 79]. Astfel, libertatea este privită cu un ochi utopic, un ochi asertiv poate chiar concesiv, pentru că s-ar putea ca Nina Cassian, învăluită de obscure și obscene sisteme de partid, să coboare pe o pantă a unei libertăți unde există acele limite benefice, clarificatoare, care iluminează, care fortifică caracterul unui creator în ochii spectatorului pentru a evita chiar închisoarea. Mai mult decât atât, Nina Cassian reunifică, alegând compromisul, toate idealurile societale într-unul singur: cel al comunismului. Libertatea de a gândi, de a atinge mundanul și metafizicul cu toate frământările sufletești și mentale pe care le implică acest efort, ducea, din păcate, spre această unică rezoluție. Acestea par a fi nu doar prezumții literare ce se extrag din dualismul și încărcătura alegorică a versurilor, dar se și cristalizează în forma unei poezii de o vădită concretețe imperativă, și anume în *Hartă*: „Pentru noi, drumurile primăverii/ cu dialectica și încrucișările lor, au un unic sens,/sens unic:/Comunism!” [8 p. 108]. Așadar, Nina Cassian a fost modelată de presiunea epocii adoptând asertivitatea poetică într-o consonanță cu ordinea comunistă, fapt care i-a schimbat limbajul de exprimare: „Par conséquent, entre 1948 et 1957, Nina Cassian choisit d'adopter le langage politique recommandé” [6 p. 37]. Perioada cuprinsă între anii 1948-1955 a presupus totuși un oarecare *intermezzo* în viața Ninei Cassian, lăsată, un timp, de tumultul vremurilor, fără graiul poetic onest, nedistorsionat, dar nu și de poeticitatea și muzica interioară, reușind să se recupereze prin muzică, așa cum marchează Al. Raicu în interviul luat poetei și compozitoarei: „Anii dificili 1948-1955 m-au lăsat la capătul unei erori estetice practicate totuși, aproape fără grai! În acel interval în care cuvintele

mă părăsiseră, am compus multă muzică, o Sonatină, o Toccată, 8 preludii și invenții, 7 capricii – toate pentru pian – lieduri, un poem simfonic etc.” [1 p. 20].

În ciuda afiliațiilor politice și culturale, totuși, Nina Cassian reușește să-și revendice emoția, și dezvăluie adesea prin versul apologetic aventura incertă, onirică, debusolantă care este scrierea poeziei și creația în general. Poate a fi liber în versuri înseamnă să te arunci într-un gol, într-un vis, într-o halucinație ce surprinde culori intense și bizare, fantastice realități. În poemul *Vă mulțumesc* din nou apare elocvența înălțătoare, glorificarea unei vieți, edificarea propriei voci și apărarea propriei pasiuni [8 p. 94]:

„Eu am ales veșmântul suplu
bun pentru dragoste și luptă
și, pe-o spirală neîntreruptă,
am fost mulțime și am fost cuplu.”

În această „furtună străvezie” care pare a fi Poezia, avântul creator pare să se îndrepte către spații îndepărtate, unde libertatea înseamnă să încerci să te apropii tot mai mult de ce îți este inaccesibil, de aventurarea în căutări imposibile, dar care te fac să atingi necunoscutul, esența cosmică, întorcându-te acasă, iubind și mai mult și mai profund originile tale pământești; o metodă întru materializarea acestor vise emancipatoare fiind descrisă în poemul *Astronautica*: „Am plecat de pe pământ/ pentru-a cunoaște Spațiul și Timpul,/aceste două mari coordonate/ce ne delimitează viața/ca două săbii-albastre;/pentru a le da în lături și a fi/mult mai aproape de eternitate” [8 p. 126]. Călătoriile sale uluitoare continuă și în alte poeme ca *Visul corabiei* în care pare să redescopere acea *terra incognita* a minții, a conștientului, a sufletului, a inconștientului, a durerilor și limitelor reprimante ce induc stările nihiliste [5 pp. 132-133]: „Roata cârmei nu e-n mâna mea/Roata cârmei stă deasupra mea./Nimeni n-o rotește, nici la stânga,/nici la dreapta. Vasul stă pe loc./Roata cârmei e un scarabeu/răstignit pe cerul meu de lemn./N-are ce să caute acolo. E o cârmă care-a-nnebunit./Ce-ar putea cârmi în sus, pe drumul/vertical al Mării Nicăieri?”

Chiar dacă „Tristețea e o floare puternică” și „Ca s-o dobori/e nevoie, uneori, de topoare,” cum spune Nina Cassian în *Copacul negru* [8 p. 66], poeta reușește să adopte și personalitatea comică, amuzantă care pentru omenire mereu a însemnat, aproape axiomatic, o formă a libertății. Ironia și autoironia, gluma aproape absurdă sunt adeseori luate ca atitudini răzlețe și care nu implică nicio în-carcerare, niciun atașament special sau o suferință particulară din cauza criticii și neînțelegerii, chiar dacă există riscul de deveni o scriitoare antipatică. Ca prim element defensiv putem selecta momentul când Nina Cassian își revendică individualitatea, unicitatea, umanitatea într-un poem (*Nina Cassian se prezintă*): ce pare să includă chiar o ripostă adusă caricaturistilor și o completare ironică a spuselor lui Eugen Barbu, care ar fi comparat-o pe poetă cu Dante, nu referindu-se la talentul literar ci la chipul exterior al poetei: „mă fac să semăn (ce porniri neelegante!)/puțin cu mine, dar deloc cu Dante!” [4 p. 5]. Un îndemn similar se regăsește și în poezia-scrisoare *Scrisoare deschisă pentru caricaturistul „Gazetei literare”*, o pledoarie pentru receptarea respectuoasă a crezului artistic al Ninei Cassian și interpretarea plastică adecvată a poetului: „Chiar dacă faci caricatură/și conștient exagerezi,/s-o faci din artă, nu din ură!/Și cruță nobilul meu crez” [4 p. 116]. În tonuri feministe, Nina Cassian chestionează și în proză locul consacrat poetelor în cadrul liricii române și chiar universale. De la exteriorul ei, poeta trece constant pe planuri mai profunde și își vede totuși aspirațiile prăbușite, nefind niciodată acceptate cu desăvârșire și cu totală siguranță de critică: „Dacă se va vorbi de cărțile mele, se va vorbi obligatoriu și despre feminitatea mea „ascunsă”, „dezlănțuită”, „negată”, „acceptată”, „dulceagă”, „agresivă” – oricum, cu o feminitate atât de bogată și de complexă, sunt aproape sigură că mă voi mărita în curând. Poate că, de fapt, la asta mă și îndeamnă criticii: să mă mărit și să întemeiez o familie” [4 p. 9]. Totuși, în poemele Ninei Cassian pot fi identificate adesea interferențe autoironice, în care sobrietatea și chestionarea filosofică, profesională nu dispăre, dar se comunică în tonuri umoristice și în versuri melodice simple, memorabile: „A apărut odată un volum imoral,/galben și cu totul neprincipal,/iscălit

de una, Nina Cassian,/poetă, cică, și cântătoare la pian.”[4 p. 43]. Pe aceeași linie rămâne umorul pur, poezia amuzantă, dar și erudită în același timp (simțul umorului pare fi un indicator al inteligenței) reprezentată de varii poeme, unul dintre care este *Roman polițist*; titlul imediat ratifică trucul stilistic recurent al contradicției, al contrastelor și al efuziunii formelor. Subiectul acestui „roman” pare a fi crimă, iar scenele se desfășoară în versuri ale unei aparente pastișe, al unei cântări de bulevard: „În birou la Scotland Yard,/ toate becurile ard./Ce s-a întâmplat? Sunt crime!/Câte crime? O mulțime!”[4 p. 24].

„Romanian poet exiled to New York who wrote about childhood, ageing, freedom and, above all, love” spune Alan Brownjohn în articolul *Nina Cassian obituary* publicat în anul 2014 în *The Guardian*, elevând iubirea deasupra tuturor tematicilor explorate de Nina Cassian, chiar și deasupra libertății. Iubirea, în toate manifestările ei, a fost sursă primă de inspirație pentru poetă, chiar dacă secolul XX, inevitabil, a reușit să marcheze literatura tocmai printr-o reevaluare a frumuseții, iubirii, aventurilor amoroase, idilelor trecătoare, mariajului etc., în special dacă aceste subiecte au fost refractate de prisma Jean-Paul Sartre/Simone de Beauvoir sau Marcel Proust, printre altele. În acest context, o metodă eficientă și atemporală de a găsi libertatea este să alături cadrul iubiților cu cel al naturii într-o mizanscenă universală pentru că natura reprezintă universul originar și punctul terminal, așa cum adesea este și dragostea. Iernile, pădurile, ploile, mările și oceanele universului Cassian nu sunt lipsite de îndrăgostiți prinși în misterul pasiunii care este intensificat tocmai de natură - forța ce condiționează emoțiile umane și, prin urmare, declanșează trăirea liberă, totală, așa cum se întâmplă și în *Sărutul*: „Gura ta pe a mea s-a închis/ - și-o flacăra mi-a lucit sub pleoape/ca și când, cu foșnet aprins,/ o vulpe-ar fi trecut pe aproape” [5 p. 269].

Concluzii

Suprarealismul și avangarda au pus în lumină, de fapt, un eclecticism simplist al Ninei Cassian, care a fost farmecul și originalitatea literară ce a culminat deseori într-o definire proprie a libertății. Chiar dacă poezia ajunge să fie o reprezentare sublimă a minții și spiritului, Nina Cassian spunea că, poate, capodopera sa (mai reușită decât propria poezie) este traducerea comediei *Visul unei nopți de vară* de Shakespeare, în care ajunge să creeze prin traducere excelentă; traducerea Ninei Cassian - o altă metodă expansivă de cunoaștere și interpretare a lumii...

Referințe bibliografice

1. RAICU, Al. *Autografe: File de istorie literară*. București: Editura Albatros, 1983.
2. CASSIAN, N. *Cronofagie*. București: Editura Eminescu, 1970.
3. ROTIROTI, Gi. Le don de l'amour et de l'amitié du poème: les envois de Paul Celan a Nina Cassian. *Studia Universitatis Babeș-Bolyai. Philologia*. 2017, nr. 2, pp. 197-212. ISSN 1220-0484.
4. CASSIAN, N. *Jocuri de vacanță: Versuri și proză*. București: Cartea Românească, 1983.
5. CASSIAN, N. *Cearta cu haosul*. București: Editura Minerva, 1993. ISBN 973-21-0377-9.
6. CROITORU, C. Une poétesse en temps de détresse: Nina Cassian. *Studia Univesitatis Babeș-Bolyai. Philologia*. 2015, nr.1, pp. 35-44. ISSN 1220-0484.
7. MIHĂILESCU, D. C. *Literatura română în postceaușism*. Iași: Polirom, 2004. ISBN 1973-681-514-5.
8. CASSIAN, N. *Sărbătorile zilnice*. București: Editura Tineretului, 1961.

**Revista este indexată în bazele de date
naționale: Instrumentul Bibliometric Național (IBN)**

**internaționale: Directory of Open Access Journals (DOAJ),
Central and Eastern European Onliny Library (CEEOL),
ICI World of Journals (Index Copernicus IC).**

Cerințele față de autori și procedura de recenzare *peer review* pot fi consultate pe site-ul revistei:

<https://revista.amtap.md/>

Linkuri: <http://revista.amtap.md/348-2/>

<https://revista.amtap.md/wp-content/uploads/2019/10/Cerinte-autori.pdf>

Adresa: str. Alexei Mateevici, nr. 111, Chișinău, MD 2009

E-mail: revista.amtap@gmail.com

Web: <https://revista.amtap.md/>