

EUGENIA - MARIA PAȘCA



DIMENSIUNI ALE EDUCAȚIEI ARTISTICE
VOL.VIII

MEDIERE SOCIAL-EDUCAȚIONALĂ PRIN ARTE
SOCIAL-EDUCATIONAL MEDIATION THROUGH ARTS

EDITURA ARTES
2012

EUGENIA - MARIA PAȘCA
coordonator

DIMENSIUNI ALE EDUCAȚIEI ARTISTICE

Vol. VIII

MEDIERE SOCIAL-EDUCAȚIONALĂ PRIN ARTE
SOCIAL-EDUCATIONAL MEDIATION THROUGH ARTS

Universitatea de Arte „George Enescu” Iași
Departamentul pentru Pregătirea Personalului Didactic
CENTRUL DE STUDII ȘI CERCETĂRI INTERCULTURALE

EDITURA ARTES
IAȘI – 2012

Coperta: Prof. Gabriel - Cezar Forcos / Carmen Antochi
Culegere computerizată text: Eugenia Maria Pașca
Traducere: Felicia Balan / Florin Luchian
DTP: Carmen Antochi

Referenți științifici: Prof.univ. dr. Gheorghe Duțică
Lect. univ. dr. Mihaela Lupu
Lect. univ. dr. Dorina Iușcă

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României
Dimensiuni ale educației artistice / coord.: Eugenia Maria Pașca. - Iași :
Artes, 2008- vol.
ISBN 978-973-8263-19-2
**Vol. 8. : Mediere social-educățională prin arte/ Social-educational
mediation through arts. - 2012. – ISBN 978-606-547-077-4**

I. Pașca, Eugenia Maria (coord.)

37.036:78
371.3:78

**Universitatea de Arte „George Enescu” Iași –
Departamentul pentru Pregătirea Personalului Didactic
CENTRUL DE STUDII ȘI CERCETĂRI INTERCULTURALE**

Str. Horia nr. 7-9, 700126 Iași
Tel.: +4 0232 276462; Fax: +4 0232 276462
E-mail: dppd@arteiasi.ro; Internet: www.arteiasi.ro/dppd

©2012 Editura Artes
Str.Horia, nr.7-9, Iași, România
Tel.: 0040-232.212.549
Fax: 0040-232.212.551
e-mail: enescu@arteiasi.ro

Tipar digital realizat la tipografia Editurii „Artes”

CUPRINS

Cuvânt introductiv	6
Capitolul I: TEHNOLOGII INFORMAȚIONALE ȘI DE COMUNICARE ÎN DOMENIUL EDUCAȚIEI ARTISTICE / COMMUNICATION AND INFORMATION TECHNOLOGIES IN THE FIELD OF ARTISTIC EDUCATION	7
1. DESPRE VOCAȚIA SEMNIFICANTĂ A IMAGINII ÎN PICTURĂ / ABOUT VOCATION SIGNIFICANT IMAGE IN ART / Liliana Jorică Negoescu, Lecturer PhD, University „Dunărea de Jos” from Galați of Romania.....	7
2. ARTELE TRADIȚIONALE ȘI NOILE MEDIA VS SPAȚII EXPOZIȚIONALE / TRADITIONAL ARTS AND NEW MEDIA VS EXHIBITION SPACES / Ana Maria Negară, Doctoral Candidate, “George Enescu” University of Arts from Iași of Romania.....	22
3. „GOD AS GEOMETER”- PROIECȚII ALE GEOMETRIEI ANTICE ÎN ARTA MEDIEVALĂ EUROPEANĂ / "GOD AS GEOMETER"-PROJECTIONS OF ANCIENT GEOMETRY IN EUROPEAN MEDIEVAL ART / Cristian Ungureanu, Lecturer PhD, “George Enescu” University of Arts from Iași of Romania.....	36
4. MATEI VIȘNIEC - APETENȚA PENTRU DRAMATIC / MATEI VIȘNIEC - APPETENCE FOR THE DRAMATIC / Octavian Jighirgiu, Lecturer PhD, “George Enescu” University of Arts from Iași of Romania.....	41
5. EDUCAȚIA – DINCOLO DE GRANIȚELE ȘCOLII / EDUCATION BEYOND THE SCHOOL / Laura Bilic, Assistant Doctoral Candidate, “George Enescu” University of Arts from Iași of Romania.....	47
Capitolul II: PEDAGOGIA ARTEI ÎN ABORDĂRI COMPARATIVE / ART PEDAGOGY IN COMPARATIVE APPROACHES	60
1. FORMATIV ȘI INFORMATIV ÎN ÎNVĂȚĂMÂNTUL UNIVERSITAR INSTRUMENTAL SPECIALIZAT / FORMATIVE AND INFORMATIVE IN SPECIALISED INSTRUMENTAL HIGHER EDUCATION / Elena Ovănescu - Pîrvu, Associate Professor PhD, “George Enescu” University of Arts from Iași of Romania.....	60
2. SURSE MULTIPLE ALE MOTIVAȚIEI ÎN DEMERSUL STUDIERII UNUI INSTRUMENT / MULTIPLE SOURCES OF MOTIVATION FOR LEARNING TO PLAY A MUSICAL INSTRUMENT / Ioana Stănescu, lecturer PhD, “George Enescu” University of Arts from Iași of Romania.....	79
3. ANDREI OȚETEȘA – PRIMUL MANDAT DE DIRECTOR LA TEATRUL NAȚIONAL DIN IAȘI (1 IULIE 1939 – 18 IULIE 1940) / ANDREI OȚETEȘA – THE FIRST TERM AS GENERAL MANAGER OF THE NATIONAL THEATER IAȘI (JULY 1 ST 1939 – JULY 18 TH 1940) / Ioana Bujoreanu, Assistant Doctoral Candidate, “George Enescu” University of Arts from Iași of Romania.....	84
4. SCURTĂ INCURSIUNE ÎN ISTORIA TEATRULUI DE HÂRTIE / A SHORT INCURSION INTO TOY THEATRE HISTORY / Anca-Mihaela Ciofu, Assistant Doctoral Candidate, “George Enescu” University of Arts from Iași of Romania.....	96
5. GRAVURA MEDIEVALĂ ÎN TERMENI ȘI TEHNICI / MEDIEVAL ENGRAVING IN TERMS AND TECHNIQUE / Iarîna Savițkaia Baragin, Doctoral Candidate, Institute from Cultural Patrimony of Science Academy from Chișinău, Republic of Moldova.....	113
Capitolul III: FORMAREA CADRELOR DIDACTICE ÎN DOMENIUL EDUCAȚIEI ARTISTICE/ THE FORMATION OF TEACHERS IN THE FIELD OF ARTISTIC EDUCATION	123
1. INTEGRAREA LECȚIEI DE EDUCAȚIE MUZICALĂ: ABORDĂRI METODICE / THE INTEGRITY OF MUSICAL EDUCATION LESSON: METHODOLOGICAL APPROACHES / Marina Caliga, Lecturer, Doctoral Candidate, State University „Alecu Russo” from Bălți, Republic of Moldavia.....	123

2. DE LA BUTOIUL LUI DIOGENE LA BELLINI, PROLEGOMENĂ A FENOMENOLOGIEI INTERPRETATIVE VOCALE / FROM THE PHITOS OF DIOGENES TO BELLINI, A PROLEGOMENA OF THE VOCAL RENDITION PHENOMENOLOGY / Cătălina Ionela Chelaru, Lecturer PhD, “George Enescu” University of Arts from Iași of Romania.....	131
3. IMPROVIZAȚIA – METODĂ DE FORMARE A MIJLOACELOR DE COMUNICARE ÎN STIL PĂPUȘĂRESC / IMPROVISATION - METHOD OF FORMING DIFFERENT WAYS OF COMMUNICATION IN PUPPETEER STYLE / Raluca Bujoreanu, Associate Professor PhD, “George Enescu” University of Arts from Iași of Romania.....	140
4. TEATRUL DE ANIMAȚIE CONTEMPORAN ȘI LUPTA CU ISTORIA SA RECENTĂ / CONTEMPORARY ANIMATION THEATRE AND FIGHTING WITH IT'S RECENT HISTORY / Ciprian Huțanu, Lecturer PhD, “George Enescu” University of Arts from Iași of Romania.....	155
5. DANSUL-LIMBAJ UNIVERSAL / DANS – UNIVERSAL LANGUAGE / Ligia Delia Grozdan, Lecturer, Doctoral Candidate, “George Enescu” University of Arts from Iași of Romania.....	167
6. CULTURA ANTREPRENORIALĂ – O PROVOCARE PENTRU ARTIȘTI / ENTREPRENEURIAL CULTURE - A CHALLENGE FOR ARTISTS / Gheorghe Negoescu, Professor PhD, „Ovidius” University from Constanța of Romania.....	177
7. TENDINȚE ȘI PROVOCĂRI ACTUALE ÎN DOMENIUL FORMĂRII RESURSELOR UMANE DIN EDUCAȚIE / Simona Marin, Associate Professor PhD, Postdoctoral Grant Recipient, Fellow Romanian Academy from Iași Branch of Romania.....	192
Capitolul IV: DIMENSIUNI INTERCULTURALE ALE EDUCAȚIEI ARTISTICE / INTERCULTURAL DIMENSIONS OF ARTISTIC EDUCATION.....	203
1. LUCRAREA “VARIAȚIUNI PE TEMA UNUI DANS DE PE INSULA GRECEASCA”DE VANGELIS KARAFILLIDIS - INSTRUMENT EDUCAȚIONAL / VANGELIS KARAFILLIDIS’ ‘VARIATIONS ON A GREEK ISLAND DANCE’AS AN EDUCATIONAL TOOL / Luminita Guțanu, Lecturer PhD, “Șpiru Haret” University from Bucharest of Romania.....	203
2. MUZICA DE DIVERTISMENT, LIANT ÎNTRE SOCIETATE ȘI MUZICA ACADEMICĂ / POPULAR MUSIC, A LINK BETWEEN SOCIETY AND ACADEMIC MUSIC / Cătălina Constantinovici, Candidate Doctoral, “George Enescu” University of Arts from Iași of Romania.....	213
.3. EXPERIENȚE PEDAGOGICE / PEDAGOGICAL EXPERINCES / Irina Scutariu, Lecturer PhD, “George Enescu” University of Arts from Iași of Romania.....	233
4. ÎNTÂLNIRE ÎNTRE GENERAȚII / MEETING BETWEEN GENERATIONS / Aurelian Bălăiță, Associate Professor PhD, “George Enescu” University of Arts from Iași of Romania.....	241
5. THE IMPACT OF FAMILY-RELATED VARIABLES ON ACADEMIC ATTAINMENT IN ROMANIAN CHILDREN LEFT BEHIND BY MIGRANT PARENTS / Nicoleta Laura Popa, Lecturer PhD, Postdoctoral Fellow Romanian Academy from Iași Branch of Romania.....	252
Capitolul V: ARTA CA MIJLOC PENTRU MEDIERE ȘI ACȚIUNE COMUNITARĂ / ART AS A MEANS FOR MEDIATION AND COMMUNITY ACTIONS.....	259
1. ARTĂ ȘI RAFINAMENT ÎN MINIATURA VOCAL – INSTRUMENTALĂ ENESCIANĂ / ART AND REFINEMENT IN THE ENESCIAN VOCAL-INSTRUMENTAL MINIATURE / Lăcrămioara Naie, Professor PhD, “George Enescu” University of Arts from Iași of Romania.....	259

2. FROM GRIEF TO HOPE AND JOY: FRANZ SCHUBERT'S VARIATIONS ON THE SONG "TROCKNE BLUMEN" / Rossella Marisi, Assistant, University from Teramo of Italy.....	272
3. ARTA ȘI EDUCAȚIE, CREDINȚĂ ȘI VALOARE / ART AND EDUCATION, FAITH AND VALUE / Petruța Maria Coroiu, Associate Professor PhD, "Transilvania" University from Brașov of Romania.....	281
4. TEATRUL ABSURDULUI: POLISEMIA SEMNULUI TEATRAL LA EUGÈNE IONESCO ȘI SAMUEL BECKETT / THE ABSURD THEATRE: THE POLYSEMY OF THE THEATRICAL ACT FOR EUGÈNE IONESCO AND SAMUEL BECKETT / Tamara Constantinescu, Assistant Doctoral Candidate, "George Enescu" University of Arts from Iași of Romania.....	287
5. PROIECTE URBANISTICE ÎN DACIA TRAIANĂ / URBAN PROJECTS IN DACIA TRAIANA / Ioana-Iulia Olaru, Lecturer Doctoral Candidate, "George Enescu" University of Arts from Iași of Romania.....	298
6. ARTA PICTURII ȘI „IGIENA VIZUALA“ ÎN PERCEPȚIA TABLOULUI / IA ȘI TU ! (INTERVENȚIE ÎN SPAȚIUL PUBLIC) / THE ART OF THE PAINTING AND THE VISUAL HYGIENE IN THE PERCEPTION OF THE PAINTING IA ȘI TU! (INTERVENTION IN THE PUBLIC SPACE) / Drd. Adrian Crîșmaru, Doctoral Candidate, "George Enescu" University of Arts from Iași of Romania.....	312
7. RELAȚIA DINTRE ARTIST, OBIECT ȘI SPECTATOR ÎN ARTA CONCEPTUALĂ / THE RELATION BETWEEN THE ARTIST, OBJECT AND THE VIEWER IN CONCEPTUAL ART / Maria Silvia Mocanu, Doctoral Candidate, "George Enescu" University of Arts from Iași of Romania.....	324
8. PSIHOEDUCAȚIA PACIENȚILOR CU TULBURAREA DE PERSONALITATE "BORDELINĂ" / PSYCHOEDUCATION FOR PATIENTS WITH BORDERLINE PERSONALITY DISORDER / Dana Maria Bichescu-Burian, Researcher PhD, University of Ulm / Center for Psychiatry from Südwürttemberg of Germany, Postdoctoral Fellow Romanian Academy from Iași Branch of Romania.....	332
Rezumat/ Abstract	341

Cuvânt introductiv

Departamentul pentru Pregătirea Personalului Didactic din Universitatea de Arte “George Enescu” Iași prin Centrul de Studii și Cercetări Interculturale, a organizat în anul 2011 o manifestare internațională cu obiectivul declarat de a stimula producerea cunoașterii științifice în domeniul educației artistice și a dezvoltării comunității de practică și cercetare educațională în domeniul artistic. În volumul de față au fost incluse o parte a studiilor prezentate. Comunicările științifice în cadrul secțiunilor au fost pe următoarele domenii: Muzică/ Music, Teatru/Theatre, Arte plastice/ Fine Arts, Educație/Departamentul pentru Pregătirea Personalului Didactic/ Education/Department for Teachers Education.

Organizarea în 19-20 noiembrie 2011 a Conferinței internaționale cu tema **Mediere social-educatională prin arte / Social-educational mediation through arts** s-a dorit a fi o oportunitate de abordare interdisciplinară și interculturală deschisă analizelor pedagogice, psihologice, sociologice, de politică educațională în domeniul educației interculturale prin aceleași domenii artistico-educative, având în vedere :

- 1- dezvoltarea dimensiunii interculturale în domeniile culturii și educației, în context european, precum și promovarea pe plan național și internațional a climatului de toleranță și comunicare interetnică;
- 2- educația în spiritul drepturilor omului, reforma sistemului educativ, protejarea și valorificarea patrimoniului cultural, educația interculturală a tinerilor, analiza diferitelor producții artistice ca agenți de cultură și integrarea minorităților din perspectiva valorizării creației artistice, mai ales a celei muzicale și nu numai (dramaturgie, artistico- plastice) din perspectiva influențelor romani și a altor minorități;
- 3- exemple practice de aplicare a perspectivei interculturale în domeniile vizate, îndreptate în direcția întăririi coeziunii sociale, a dezvoltării societății civile românești și legate de interferențele interetnice ;
- 4- inițierea și dezvoltarea de raporturi de colaborare, respectând legislația, cu diferite instituții românești și internaționale vizând formarea formatorilor pentru activități artistice extracurriculare și mai ales pe formarea continuă a mediatorilor școlari pentru populația romă ;
- 5- polarizarea interesului și activității specialiștilor în domeniile abordate, favorizarea contactelor și cooperării între diferitele instituții, precum și a colaborării dintre autorități și societatea civilă.

Interesul manifestat de către specialiștii din țară și Europa (Republica Moldova, Italia, Grecia, Spania, Germania) față de aceste inițiative este concludent prin comunicările prezentate, în acest volum fiind incluse studii ale specialiștilor din România, Republica Moldova, Italia, Germania, care sperăm să fie utile celor implicați în activitatea de educație și cercetare din domeniul artistic.

Conf. univ. dr. EUGENIA - MARIA PAȘCA

CAPITOLUL I

TEHNOLOGII INFORMAȚIONALE ȘI DE COMUNICARE ÎN DOMENIUL EDUCAȚIEI ARTISTICE

COMMUNICATION AND INFORMATION TECHNOLOGIES IN THE FIELD OF ARTISTIC EDUCATION

1. DESPRE VOCAȚIA SEMNIFICANTĂ A IMAGINII ÎN PICTURĂ

ABOUT VOCATION SIGNIFICANT IMAGE IN ART

Liliana Jorică Negoescu, Lecturer PhD,
University „Dunărea de Jos” from Galați of Romania

Rezumat: *Orice creație își are originea pe jumătate în invizibil. Pentru a da materiei noi înțelesuri și valori este necesară existența unui comportament creativ dar și a unei acțiuni motivaționale. Relațiile de corespondență între formele plastice și ceea ce reprezintă ele, ceea ce desemnează ca semn iconic, constituie unul din principalele elemente de analiză ale imaginii artistice. Omul contemporan este mult mai deschis, mai vulnerabil în fața imaginii – fie ea și virtuală - la tot ceea ce înseamnă fotografie digitală, imagine de film, imagine computerizată, advertising și media; prin condiția ei de figură a libertății, imaginea dispune de o rezistență enigmatică la orice îngrădire. Toate achizițiile științei și tehnologiei ce ne agrementează viața și constituie fără îndoială, pași importanți pe spirala progresului, vor aduce confort și bunăstare, vor elibera în continuare omul de umilințe cotidiene și vor concura la atingerea unor ținte social-economice de consum; exista însă și un revers al medaliei : trăim deja o situație dilematică, pentru că imaginea, câștigând mult în accesibilitate, a ajuns să piardă în profunzime.*

Ca un raspuns dat acestei provocari, sa subliniem ca arta nu decalchează realul, ci prin intermediul unor procese specifice, de plăsmuire, de transfigurare și echivalare, prin operații de aproximare și esențializare a realității, arta dă naștere unor forme noi, capabile prin natura lor pe de o parte să se reprezinte pe sine (prin statutul imagistic, cel al iconicității), iar pe de altă parte, ele vin să răspundă cerințelor statutului de simbol. De altfel, complexitatea configurativă a imaginii artistice în pictură, ni se prezintă într-un limbaj simbolic multiplu, care devine capabil să transmită interese amplificate, situate deseori în zona metafizicii limbajului artistic.

În cele ce urmează, vom cauta să identificăm câteva modalități de semnificare ale unei opere picturale, pornind de la câteva repere legate atât de configurație cat și de conținuturile semnificante ale acesteia. Pe fondul unui uriaș complex ideatic și afectiv, ce nu poate fi decelat decât parțial, ne propunem să descifrăm principalele operațiuni complexe asupra formei, precum și unele sugestii și direcții semnificante ce se remarcă mai pregnant, în studiul comparativ al operei celor trei artiști iluștri: Paul Gauguin, Gustav Klimt și Egon Schiele. Dincolo de adevărul istoric sau de adevărul estetic pe care ni le dăruiește, opera oferă o desfătare artistică și o bucurie a recunoașterii pentru acel ce are capacitatea / nivelul de a se racorda empatic la energiile înalte ale operei. Atât pentru cel ce o creează cat și pentru cel ce o privește, ea intensifică sentimentul valorii personale. Poate că una dintre principalele meniri ale artistului este aceea de a arăta coerent și inteligibil frumusețea și bogăția lumii, care altfel ar arăta mai săracă.

Cuvinte cheie: *imagine, comunicare, semnificant, creație, pictură, forme plastice.*

1. Introducere

Opera de artă deține în sine, în mod potențial, sensuri și înțelesuri, semnificații dar totodată, ea reprezintă o deschidere, se află adică în starea de a primi, de a accepta sensuri. Ideal este ca sensul conținut să coincidă cu sensul atribuit. Artă vizuală în general și pictura în special, ar putea prelua întrucâtva, funcțiile terapeutice de reechilibrare simbolică a societății. În acest secol de accelerare tehnică și de informatizare aproape generalizată, apar tot felul de dezechilibre psiho-sociale, disfuncționalități ale unei societăți tehnocratice ajunse în impas. Oare imaginea plastică, cu întregul ei cortegiu de simbolisme, nu trimite și orientează aparența către un pol metafizic, capabil să evoce ontologicul? Oare aceste puteri poetice ale imaginii, această capacitate a picturii de a atinge un adevăr la distanță, nu contribuie în mod esențial la o reinventare a lumii.

2. Între imaginea media și imaginea purtătoare de sens

O nouă premiză de la care trebuie să plecăm în acest eseu este faptul că imaginea - ca parte componentă esențială a limbajului vizual - deține în sine o mare putere psiho-socială nu doar la nivel estetic, cât și mai ales dacă ne referim la resursele de comunicare pe care le deține și care sunt practic nelimitate. Climatul erei tehnologice și informatizate al ultimelor decenii pe care îl traversează contemporaneitatea, se bazează mult mai mult pe imagine decât pe cuvânt, evident fiind faptul că era "Galaxiei Gutenberg" pare să-și fi pierdut cu mult din seducția ei de odinioară. În concluzie, omul contemporan este mult mai deschis, mai vulnerabil în fața imaginii - fie ea și virtuală - pentru că misterul imaginii constă tocmai în lipsa ei de mister.

Prin condiția ei de figură a libertății, imaginea dispune de o rezistență enigmatică la orice îngrădire. Iar prin directetea ei, prin modul nemijlocit în care se adresează ea percepției noastre, imaginea devine un instrument (suport) cognitiv complex și rapid, prin intermediul căruia se pot construi și transmite, aproape instantaneu idei și concepte, informații cu caracter particular sau general. Ne referim aici desigur, la tot ceea ce înseamnă fotografie digitală, imagine de film, imagine virtuală computerizată, advertising și media etc.

Toate aceste achiziții ale științei și tehnologiei care ne agrementează viața și constituie fără îndoială, pași importanți pe spirala progresului, vor aduce confort și bunăstare, vor elibera în continuare omul de umilințe cotidiene și vor concura la atingerea unor ținte social-economice de consum. Există însă și un revers al medaliei, pentru că toată această inflație vizuală va viza probabil, cu mult mai puțin împlinirea unor deziderate culturale și formative. Altfel spus, trăim deja într-o situație dilematică, pentru că imaginea, câștigând mult în accesibilitate, a ajuns să piardă în profunzime. Din punct de vedere sociologic, se pare că suntem încă în perioada de tranziție "de la etica sacrificiului către triumful consumerismului"¹.

¹ Vitti Emma, Folchi Mariella, "Il meccanismo della visione", Ed. Italo Boloventa, 1996, Ferrara, pag. 13

În volumul sau “Imagine, icoana, iconomie: sursele bizantine ale imaginarului contemporan”, Marie-Jose Mondzain aduce în discuție anumite aspecte legate de reprezentările iconografice de tip bizantin, care ar putea constitui “o meditație deschisă și o interogație continuă” mai ales pentru omul contemporan. Motto-ul principal al acestei cărți (care de altfel analizează cea de a doua criza a iconoclasmului anilor 818-820 pornind de la cercetarea unui text major, scris de Patriarhul Nichifor și anume “Antireticele”) se cere menționat: “Nu Hristos, ci întreg universul dispare dacă nu mai exista nici circumscriptibilitate, nici imagine” (Nichifor Patriarhul, Antiretice, I, PG100, 244D). Icoana, din acest punct de vedere, este purtătoare de sens, ea generează o revalorizare profundă a cuvântului, a contactului real cu propria noastră interioritate.” Biserica, prin iconografie, continuă să ne vorbească despre Întrupare și despre enigma vie a imaginii”². După cum susținem mai sus, media exercită astăzi asupra noastră o dictatură vizuală; ea produce “distrugerea imaginară a vizibilului....în prezent totul se poate vedea, și întreg pământul se dă sieși în spectacol.

Data fiind această condiție a vizibilului, suntem în situația de a reflecta cu multă responsabilitate asupra a ceea ce se întâmplă cu imaginea, în mijlocul unei lumi copleșite de tehnicile vizualizării. De altfel, aceasta succesiune halucinantă a curentelor și tendințelor din arta modernă și contemporană, încadrată fiind de valul crescând neliniștitor al “lucrurilor de văzut”, care se revărsa asupra noastră, produce o inflație iconica ce demonstrează o dată în plus, că imaginea continuă să reprezinte figura libertății, a nesupunerii pentru omul contemporan....Dacă iconografia se adresează credinței, media se adresează credulității.... Ecranul devine locul de manifestare a simulacrului adevărului; ne extaziem în fața asemănării și simulării”³. “Imaginea conține însă întotdeauna o anumită doză de necircumscriptibilitate, pe care Părinții Bisericii nu au încetat să o revendice în chiar miezul înscrierii vizibilului, pentru că există într-adevăr un anume “invizibil” în această rezistență enigmatică la orice îngrădire...nu reușim niciodată să o supunem: în acest sens ea, imaginea, strălucește ca figură a libertății”⁴. Demersul creativ al artistului vizual, poate fi definit și prin dorința acestuia de a reda imaginii vechea sa enigma.

3. De la limbajul descriptiv la cel metaforic al picturii

Opera de artă poate fi considerată ca fiind, printre altele, o solidificare a experiențelor, ce întruchipează un important set de valori. Atât pentru cel ce o creează cât și pentru cel ce o privește, ea intensifică sentimentul valorii personale. Este vorba despre locul de întâlnire dintre plenitudinea fanteziei artistice, ca un conținut revărsat în configurarea plastică pe de o parte și bucuria celui ce primește darul: iubitorul de artă. Dincolo de adevărul istoric sau de

² Mondzain Marie-Jose, “Imagine, icoana, iconomie: sursele bizantine ale imaginarului contemporan”, Ed. Sophia, București, 2009, pag. 301

³ Mondzain Marie-Jose, op.cit., pag. 303

⁴ Mondzain Marie-Jose, op.cit., pag.298

adevărul estetic pe care ni le dăruiește, opera oferă o desfătare artistică și o bucurie a recunoașterii pentru cel ce are capacitatea / nivelul, de a se racorda empatic la energiile înalte ale operei.

În procesul complex al comunicării estetice - și nu numai - pentru o bună receptare a mesajului ideatic, apare ca necesară o concordanță între nobila voință a artistului ce pătrunde în privitor prin intermediul operei, și preceptele proprii ale privitorului. Pentru ca mesajul artistic să fie cât mai încarnat de expresivitate, artistul nu precupește nici un efort. Alături de întregul arsenal retoric primit prin educație, el apelează totodată și la forța unor stări emoționale sincere, asupra cărora plutește accentul inconfundabil al candorii. În același timp, pictorului nu-i sunt străine nici stările ce reclamă o mare putere de sinteză și de conceptualizare, și asta pentru că, în configurarea unei opere, pentru a reuși desprinderea de banal, el are nevoie de o mare noblețe a spiritului.

În cele ce urmează, vom încerca să identificăm câteva *modalități de semnificare* a unei opere picturale, pornind de la unele repere ce sunt legate atât de configurație cât și de conținuturile semnificante ale acesteia.

4. Studii comparative

În încercarea de a diminua încărcătura subiectivă a studiului comparativ vom propune o grilă unică de analiză plastică, pe baza căreia vom cerceta câteva lucrări pictate de trei artiști iluștri: **Paul Gauguin, Gustav Klimt și Egon Schiele**. Pe fondul unui uriaș complex ideatic și afectiv, ce nu poate fi decelat decât parțial, ne propunem să descifrăm principalele operațiuni complexe asupra formei, precum și unele sugestii și direcții semnificante ce se remarcă mai pregnant.

5. Grila de analiză⁵

- caracterul formei-configurație cât și gradul ei de complexitate;
- expresia formei (stări, dispoziții, emotivități, amplitudini, rezonante);
- semnificația formei;
- caracteristici ale spațiului și timpului);
- intenția de cunoaștere / intenția de comunicare;
- operațiuni asupra formei, ce creează și întrețin semnificații;
- la nivelul liniei: de subliniere a clarității, a ductului sau spontan sau elaborat, spontaneitatea, eleganta sa, etc.
- la nivelul culorii: puritatea, luminanța, nivelul de soc vizual, sau degradarea prin grizare, accentuarea anumitor contraste;
- la nivelul texturii: redarea diferitelor materialități;
- deformări morfologice
- exagerări sau corectări a unor repere anatomice
- tipuri morfologice recunoscute și acceptate ;

⁵ grila de analiza a fost partial preluata din cursul "Tehnici de expresivizare" U.N.A. Bucuresti 2006, prof univ Mihail Manescu, p.24-29

- tipuri morfologice recunoscute și acceptate ;
- alungiri, subțieri sau dimpotrivă, îngroșări ale trupului personajelor;
- asimetrii faciale specifice personajului.
- eclerajul – în viziune liniara / în viziune picturala
- claritatea, luminozitatea, contrastul;
- dramatismul, pregnanta, nuanțarea poetica .

Paul Gauguin – 1848-1903 – pictor francez, se apropie de pictură ca impresionist dar fascinat de noi orizonturi, descoperă călătorind în Tahiti, o lume primitivă, exotica, un adevărat paradis pierdut, o civilizație spirituală a căror valori străvechi se bazează pe raporturi armonice cu natura. Artist deschis ideilor înnoitoare ale “Manifestului simbolismului”, se detașează de divizionismul impresionist preferând să picteze în tente plate, înconjurând formele de contururi grafice asemenea stampelor japoneze sau tehnicii emailurilor și vitraliului (perioada care va fi cunoscută sub numele de *<cloisonism>*). După cum declară în scrierile sale, “în pictură trebuie să cauți mai curând sugestia decât descrierea, așa cum procedează de altfel și muzica”.

Tabloul “Femei tahitiene” este o compoziție statică cu două personaje feminine așezate, într-un moment din viața cotidiană a insulei, realizat într-o expresie plastică sintetică, epurată de detalii. Imaginea evocă parcă un trecut ce are încă o dimensiune prezentă, în care inoceața personajelor se continuă spre orizontul unei așteptări simbolice, ca o chemare spre noi spații, necunoscute. Contururile viguroase prezintă într-un desen frust trupurile femeilor băștinașe, în ale căror forme robuste, artistul a căutat nu atât exotismul sau pitorescul, cât puritatea omului neafectat de civilizația europeană. Culoarea intensă și caldă, așternută în pete mari este lipsită de modeleu, de contraste valorice și penumbre, cu o perspectiva aproape anulată, ceea ce conferă un pronunțat caracter decorativ tabloului. Prin efectul de *cloisonne* al petelor de culoare în redarea carnației, Gauguin devine poetul senzualității și al misterului primitivilor tahitieni. La nivelul texturilor, prin fluidizări, curgeri și treceri, el ține ca elementaritate, de apă. Juxtapunerea marilor pete de culoare anunța fovismul, iar “revelarea valorilor spirituale ale exotismului, tradus printr-o anumită vervă decorativă, prefigurează curentul Art-nouveau”⁶.

Gustav Klimt – 1862 – 1918 – pictor austriac, fiu de bijutier și gravor, (de unde poate și rafinementul aurit și scânteietor al artei lui), fondatorul mișcării Sezession, propune o pictură luminoasă, rafinată, “de o flexibilă și modulară eleganță, cu o remarcabilă componentă decorativă”⁷, ca alternativă la pictura academistă a sfârșitului de sec. al XIX-lea. Caracteristice operelor lui Klimt sunt în general configurațiile complexe cu forme “ideale”, în care suprafețele decorative, abstracte, rafinat ornamentate, relaționează direct cu

⁶ Constantin Prut, ”Dictionar de arta moderna”, Ed.Albatros, București, 1982, pag. 159

⁷ Zuffi S.,Castria F., ”Arta Moderna”, Ed.Fundatiei Culturale Romane, 1998, pag. 236

reprezentările umane de o puternică vitalitate și naturalețe. În pictura lui Klimt, fondurile aurii își pierd semnificația sacrală și se laicizează însa exuberanța cromatică de mozaic, “înalță momente de fericire terestră la nivelul unei atemporalități prețioase”⁸, care contrapune condiției omului-locuitor al orașului, universul idilic al naturii. În lucrarea “Fecioara”, formele mici se articulează într-o șarpanta ovală, colorata în tente luminoase și vii pe un fond brun-întunecat, linia este în duct continuu, separând fragmentele trupului, tratate pictural, de zonele decorate abundant cu flori și motive vegetale, simbolizând frumusețea fragilă și efemeră a tinereții inocente. Lucrarea “Judith” deține o frumusețe macabră prin strălucitoarele ornamente aurite, din a căror tevdatură ies la iveală chipuri și mâini crispate, pictate într-o manieră foarte realistă. Arta lui Klimt propune exercițiul unei cunoașteri subiective, impregnată de psihanaliză și filosofie, reușind să dea glas melancoliei și neliniștii, prin care anunța expresionismul.

Egon Schiele – 1890 – 1918 – pictor austriac, legat inițial de Klimt, prin stilul sau dramatic și grafic devine în scurt timp antitetice acestuia, delimitându-se de eleganța sa estetizantă. În lucrarea “Moartea și fecioara” se regăsește tema predilectă a lui Schiele, în care siluetele contorsionate revărsând tristețe și tragism, par a avea aceeași importanță cu formele din fundal, conturate convulsiv și pictate parcă într-o textură abrazivă ce subliniază descărnarea și lipsa de speranță. Artistul renunță la perspectiva academică și prefera una subiectivă, inventând pentru personajele sale unghiuri și puncte de vedere ciudate, care fac să apară corpuri crispate, tensionate și deformate. Este vorba de un grafism care transmite fragilitate și crispate, cu o linie care deseori se frânge, rareori este dreaptă și aproape niciodată curbă. Predilecția pentru stilizarea expresivă a personajelor rezida din înclinația lui Schiele pentru exotism, în special pentru marionetele și teatrul de umbre din Java.

Am ales și propus pentru analiză și comparare lucrările celor trei mari artiști, pentru ca am găsit de cuviință că operele lor, prin valențele simbolice ale mesajului ideatic, de asemenea prin anumite caracteristici ale imaginii se pot constitui în cazuri exemplare relației dintre semnificant și semnat.

Printre repererele comune ale operelor lor, amintim:

- configurații complexe și inedite ca viziune;
- un desen viguros și expresiv, cu ajutorul căruia, fiecare reușește să creeze și să impună o anumită tipologie a trupului uman – în special cel feminin;
- o predilecție cromatică în zona decorativismului (mai puțin Schiele);
- o anulare a perspectivei academice și o ancorare în bidimensional a imaginii;
- o reevaluare a relației figură / fond ;
- o atracție către exotism, însa evocând aspecte extrem de diferite ale acestuia;

⁸ Ioan Iovan, “Semantica limbajului vizual” , vol.II, Ed. Anthropos Timișoara, pag.238

- o valorizare particulară a erotismului;
- complexitatea configurativă a imaginilor celor trei artiști, ni se prezintă într-un limbaj simbolic multiplu, care devine capabil să transmită interese amplificate, situate într-o anumită zonă a metafizicii limbajului artistic.

Există bineînțeles și multiple aspecte care singularizează fiecare artist, și fac imaginile să fie foarte diferite: fiecare artist a pus în valoare câte un alt tip de senzualitate a femeii:

- un trup de o natură senina și solară, o robustețe sănătoasă și exotică cu o tectonica asemănătoare peisajului tahitian în lucrările lui Gauguin.
- o frumusețe maladivă și oarecum mondenă o glorificare a luxului și a efemerului în compozițiile lui Klimt, o anume decadentă.
- o morbidity, o angoasă și o totală lipsă de apărare a personajului feminin dublată totuși de o pătrunzătoare senzualitate, în lucrările lui Egon Schiele.

De altfel, mesajul ideatic în cele trei cazuri supuse analizei, în ciuda extremei complexități de semnificații pe care le ridică în fața privitorului, o claviatură afectivă, emoțională și conceptuală foarte vastă:

- La Gauguin, atmosfera tonică, paradisiacă ne apare ca o reverie poetică, ca un refugiu posibil, care chiar parând melancolic, induce o vagă speranță privitorului.
- Klimt a pictat atât tinerețea voluptuoasă, cât și frumusețea și luxul; și-a înconjurat figurile de câmpuri înflorite, a găsit somptuoase forme ornamentale, și totuși melancolia și neliniștea, umbra morții planează asupra întregii sale opere.
- La Egon Schiele, suferința și tragismul vieții constituie un repertoriu consacrat. E adevărat că arta sa, nu propune nici o cale de salvare pentru om, care rămâne o simpla marioneta lipsită de apărare, abandonată jocului omnipotent a forțelor afectului și emoției patologice.

O pictură sau o sculptură cu valoare simbolică, este cea care posedă ceea ce Etienne Souriau numește „Îngerul Operei”, adică tănuiește un ceva din lumea de dincolo. De altfel, mergând împotriva istoriei obsedate de mitul progresului, artistul își rezervă demersul asupra întoarcerii la origini; este o anume aplecare asupra sălbaticului, a primitivului, dar de fapt este o întoarcere asupra primordialului. Altfel spus, pictura ultimului secol apare ca un efort al artistului de a revrăji lumea, ca reacție la dialecticele rigide și unidimensionale ale pozitivismului.

6. Concluzii

Procesul complex de plăsmuire a operei artistice conține în sine, un puternic instinct de viață, prin care atât cel ce creează, cât și cel cărui se adresează creația, își găsesc resurse de a depăși finitudinea vieții, de a transcende dincolo de limitele fizice ale ei. Poate că una dintre principalele meniri ale artistului este aceea de a arăta coerent și inteligibil frumusețea și bogăția lumii, care altfel ar arăta mai săracă

Bibliografie

1. Bell Julian, (2005), *Oglinda lumii - o nouă istorie a artei*, Ed. Vellant, București
2. Constantin Prut, (1982), *Dictionar de arta moderna*, Ed. Albatros, București
3. Durand Gilbert, (1999), *Aventurile imaginii*, Ed. Nemira București
4. Frunză Sandu, (2011), *Media Communication and the Politics of the Symbolic Construction of Reality*, publicat în *Journal for the Study of Religions and Ideologies*, vol. 10, no. 29, Summer 2011, ISSN: 1583-0039, pg. 182-202
5. Ioan Iovan, (2010), *Semantica limbajului vizual*, vol. II, Ed. Anthropos Timișoara
6. Liiceanu Gabriel, (2005), *Om și simbol*, Ed. Humanitas, București
7. Mondzain Marie-Jose, (2009), *Imagine, icoana, iconomie: sursele bizantine ale imaginarului contemporan*, Ed. Sophia, București
8. Manescu Mihail, (2006), *Ordine și dezordine curs UNA*, București
9. Nanu Adina, (2001), *Vezi? Comunicare prin imagine*, Ed. Vizual, București
10. Pavel Amelia, (1988), *Simboluri, surse, idolatrii în arta modernă*, Ed. STYLE, București
11. Pleșu Andrei, (1974), *Călătorie în lumea formelor*, Ed. Meridiane, București
12. Pleșu Andrei, (1986), *Ochiul și lucrurile*, Ed. Meridiane, București
13. Steiner Reinhard, (2003), *Egon Schiele*, Ed. Taschen, Koln
14. Susara Pavel, *Klee și picture moderna*, rev. România literară, nr. 40 / 2000
15. Ursache Petru, (1999), *Mic tratat de Est Teo*, Ed. Junimea, Iași
16. Vitti Emma, Folchi Mariella, (1996), *Il meccanismo della visione*, Ed. Italo Boloventa, Ferrara
17. Zuffi S., Castria F., (1998), *Arta Modernă*, Ed. Fundatiei Culturale Romane, București

Abstract: *Every creation has, on half, its origin in the invisible. To give the matter new meanings and values is necessary the existence of a creative behavior, but also of a motivational activity. Correspondence relations between plastic forms and what they are, which designate as an iconic sign, are one of the main artistic elements of the image analysis. In conclusion, modern man is more open, more vulnerable to the picture - even if it is virtually - to all that means digital photography, image video, virtual computer image, advertising and media. By its condition of liberty figure, the image has enigmatical resistance to any constrictions; All these science's and technology's acquisitions which entertain our life are undoubtedly important steps on the spiral of progress, and its will bring comfort and wealth, will continue to release man of daily humiliations man and will compete to achieve socio-economic targets of consumption; there is also a reverse of the medal: we already live in a situation of dilemma because the image, earning more in accessibility, came to lose in depth.*

As a response to this challenge let's point out that art doesn't copy the reality, but through specific processes, of figment, of transfiguration and equivalence, through the operations of approximation and essentiality of the reality, art gives birth to new forms, capable by their nature, on the one hand, to represent the itself (by imagistic status, of the iconic), and on the other hand, they come to meet the requirements of symbol's status.

Otherwise, the complexity of image configuration in painting, it's presented to us in multiple symbolic languages that are able to convey amplified meanings, located in a particular area of the artistic language of metaphysics. In the following, we will try to identify some ways of signification of pictorial works, starting from some parts that are related to both the configuration and of its significant content.

Amid a huge ideational and emotional complex, that can not be detected only partially, we intend to decipher the main complex operations on the form, and some significant suggestions and directions that stand out more strongly, in the comparative study of the work of three illustrious artists: Paul Gauguin, Egon Schiele and Gustav Klimt.

Beyond the historical truth or of the aesthetic truth that gives us, the work offers an artistic delight and a joy of recognition for the one who has the capacity / level, of empathically connect to high energies of the work. Both the one who creates and the one, who is concerned, intensified the feeling of personal value. Perhaps one of the main purpose of the artist is to show in a consistent and intelligible way, the beauty and richness of the world, which otherwise would show poorer.

Key words: *image, communication, significant, creation, painting, plastic forms*

1. Introduction

Artwork owns itself, potentially, directions and meanings, but also, it represents an opening, it is in the state of receiving, of accepting directions. Ideal is that the content meaning to coincide with the given meaning. Visual art in general and painting in particular, could take somehow, therapeutic functions of society's symbolic rebalancing. In this century of accelerating technology and computerization quite widespread, there are all sorts of psycho-social disturbances, disruptions of a technocratic society reached into an impasse. Is not the image, with a whole array of symbolism, the one which sends and guide the apparent to a metaphysical pole, able to evoke the ontological? Are not these poetic powers of image, this capacity of painting of achieving a truly remote, essentially contributed to a reinvention of the world?

2. Between media image and the carrier sense image

A new premise we need to start in this essay is that image - as essential part of visual language - has in itself a powerful psycho-social level not only aesthetic, but especially, if we refer to communication resources which it owns and that its are virtually unlimited. Technological age and computerized climate of the last decades that it crosses contemporary, is based more on image than the word, being obvious the fact that "Guttenberg Galaxy" period seems to have lost a lot of previous seduction. In conclusion, modern man is more open, more vulnerable to the picture - even if it is virtually - because the picture's mystery consists of even in its lack of mystery. By it condition of liberty figure, the image have enigmatical resistance to any constrictions; By it directivity and by undeniable way by which it addresses to our perception, the image becomes a complex and fast cognitively tool (support), through which you can build and transmit ideas and concepts almost immediately, particular or general information type.

We are referring here, of course, to all that means digital photography, image video, virtual computer image, advertising and media, etc. All these science's and technology's acquisitions which entertain our life are undoubtedly important steps on the spiral of progress, and its will bring comfort and wealth, will continue to release man of daily humiliations man and will compete to achieve socio-economic targets of consumption. There is also a reverse of the medal, because all this visual inflation will target probably, far less cultural and formative fulfillment of goals. In other words, we already live in a situation of dilemma because the image, earning more in accessibility, came to lose in depth. From sociological point of view, it seems that we are still in transition "from the ethics of sacrifice to the triumph of consumerism"⁹.

In his volume "Image, icon, iconology: byzantine sources of the contemporary imaginary," Marie-Jose Mondzain bring up certain aspects of byzantine iconographic representations that could be an open meditation and continue interrogation especially for contemporary man. The main motto of this book (which also examines the second crisis of iconoclasm from the year's 818-820, starting from the research of a major text written by Patriarch Nicephorus, namely "Antireticile") is required to be said: "Not Christ, but whole universe disappears if there is no circumscribability, and no image "(Patriarch Nicephorus, Antiretice, 1, PG100, 244D). Icon, from this point of view, is a carrier of meaning, which generates a profound upgrading of the word, of the real contact with our own interiority. "Church, through the iconography, continues to talk us about the mystery of the Embodiment and about vivid picture enigma"¹⁰.

As I stated above, the media exercise on us a visual dictatorship; it produces "visible imaginary destruction now all you can see, and the whole earth is giving himself in a show. Given that the condition of the visible, we are in a position with more responsibility to reflect on what happens to the image in the middle of a world overwhelmed by the visualization techniques. Moreover, this hallucinatory succession of trends and tendencies of the modern and contemporary art, framed by the growing wave unsettling of "things for seen", which fall upon us, produces an iconic inflation which proves once again, that the image continues to represent the freedom figure, of disobedience for the contemporary man. If iconography is addressing to faith, media addresses to credulity...The screen becomes the place of manifestation of the simulacrum of truth; we have a thrill in front of similarity and simulation "¹¹. "Image always contains a certain amount of non-circumscribability, which the Church's Fathers didn't stopped to claim it even in the middle of visible register, because there is indeed some "invisible" in this enigmatic resistance to any fencing ... never manage to yield: from this point of view it, the image, shines as the freedom of

⁹ Vitti Emma, Folchi Mariella, "Il meccanismo della visione", Italo Boloventa Publishing, 1996, Ferrara, pg. 13

¹⁰ Mondzain Marie-Jose, "Image, icon, iconology: byzantine sources of the contemporary imaginary", Sophia Publishing, Bucharest, 2009, pg. 301

¹¹ Mondzain Marie-Jose, cit.op, pg. 303

figure"¹². Visual artist's creative approach can be defined even by his desire to play image its old enigma.

3. From the descriptive language to the painting's metaphorical language

Artwork can be considered as being, among others, a hardening of experiences, which embodies an important set of values. Both the one who creates and the one, who is concerned, intensified the feeling of personal value. It is the meeting place of the fullness of artistic imagination, as content flowed into a plastic configuration on one side and the joy of the one receiving the gift: art lover. Beyond the historical truth or of the aesthetic truth that gives us, the work offers an artistic delight and a joy of recognition for the one who has the capacity / level, of empathically connect to high energies of the work.

In the complex process of aesthetic communication – and not only – for a good reception of the ideational message, appears as necessary an agreement between noble artists will which penetrate the viewer through the work, and the viewer's own precepts. For the artistic message to be as full of expression, the artist shall not make any effort. Along the entire rhetorical arsenal received by education, he also calls the power of emotions and sincere states, on which floats the unmistakable accent of candor. Meanwhile, the artist is not a stranger by any condition that requires a power of synthesis and conceptualization, and that's because, in setting up a work, in order to succeed the detachment from ordinary, he needs a great nobility of spirit. In the following, we will try to identify some ways of signification of pictorial works, starting from some parts that are related to both the configuration and of its significant content.

4. Comparative studies

In an attempt to reduce the subjective load of comparative study we propose a unique grid of plastic analysis, based on which we will investigate several works painted by three illustrate artists: **Paul Gauguin, Gustav Klimt and Egon Schiele**. Amid a huge ideational and emotional complex, that can not be detected only partially, we intend to decipher the main complex operations on the form, and some significant suggestions and directions that stand out more strongly.

5. Grid analysis¹³

- The shape - configuration character and degree of complexity;
- Form expression (state, mood, emotion, amplitude, resonance);
- Form's significance;
- Characteristics of space and time;
- Intention of knowledge / intention of communication;

¹² Mondzain Marie-Jose, cit.op, pg. 298

¹³ grid analysis was partially taken from the course "Expression Techniques" U.N.A. Bucharest 2006, professor dr. Michael Manescu, pg.24-29

- Operations on the form, which creates and maintains significance;
- On line's level: emphasis on clarity, of duct or spontaneously or developed, its spontaneity, elegance, etc.
- On color's level: purity, luminance, the visual shock, or damaged by intoxication, emphasizing some contrasts;
- On texture's level: playing different materiality;
- Morphological deformities
- Exaggeration or correction of anatomical landmarks
- Recognized and accepted morphological types
- Elongation, thinning or on the contrary, thickening of the body characters
- Character's specific facial asymmetry
- The lighting – linear point of view / pictorial point of view
- Clarity, brightness, contrast;
- Dramatist, striking, poetic nuance.

Paul Gauguin - 1848-1903 - French painter, is approaching to painting as an impressionist but fascinated by new horizons, he discovered traveling in Tahiti, a primitive, exotic world, a lost paradise, an ancient spiritual civilization whose ancient values are based on harmonic relationships with nature. Open artist to renovating ideas of the "Manifesto of symbolism" is detached from impressionist divisionism preferring to paint in flat tints, surrounding the forms by graphic contours art as Japanese prints or encaustics and stained glass technique (the period will be known as *cloisonism*). As stated in his writings, "in painting you should look for suggestion rather than description, as it's done in music."

The painting of "Tahitian Women" is a static composition with two female characters arranged, in a moment of daily life of the island, realized in a synthetic plastic expression, purified by details. The image evokes a past which still has a present dimension, in which the innocence of characters continues to the horizon of a symbolic expectation, as a call to new places, unknown. Vigorous contours present in a rudimentary drawing the native women's bodies, in whose robust forms, the artist didn't look for exotic or picturesque, but for human purity unaffected by European civilization. The intense and warm color, laid in large patches is modeled by value contrasts and penumbras, with an insight almost cancelled, which gives a strong decorative character to the painting. By the *cloisonne* effect of the spots of color for carnation giving, Gauguin became the poet of sensuality and of mystery of primitive Tahitians. In the textures, by streamlining the flow and passage, he holds that elementary, by water. Large patches of color juxtaposition announces the fauvism, and "exoticism spiritual values revelation, translated into a certain decorative verve, prefigures art nouveau current"¹⁴.

¹⁴ Constantin Prut, "Dictionary of modern art", Albatros Publishing, Bucharest, 1982, pg. 159

Gustav Klimt - 1862 - 1918 - Austrian painter, son of a goldsmith and engraver, (hence perhaps could be the refined gold and sparkle of his art), founder of the movement Sezeession, offers a brighter picture, refined, "by a flexible and modular elegance, with a remarkable decorative component"¹⁵, as an alternative to academic painting of the end of the IXXth century. Typical works of Klimt are generally complex configurations with "ideal" shapes, in which decorative, abstract, refined decorated surfaces are in a direct relation with strong vitality and naturalness human representations. In Klimt painting, gold funds lose their sacral significance and become secular, but exuberant mosaic color "gets high moment of terrestrial happiness at the level of a precious timelessness"¹⁶ which contrasts to the human - inhabitant of town condition town, the idyllic world of nature. In "Virgin" picture, small forms are articulated in a oval framing, bright and vivid colored tints on a dark brown background, the line is in continuous duct, separating body fragments, painting treated, by profusely decorated areas with flower and vegetable motives, symbolizing the fragile and ephemeral beauty of innocent youth. The painting "Judith" has a macabre beauty through glittering gold ornaments, from whose fabric are revealed faces and tense hands, painted in a very realistic manner. Klimt's art suggests the exercise of a subjective knowledge, permeated by psychoanalysis and philosophy, managing to give voice to melancholy and anxiety, by which is announcing the expressionism.

Egon Schiele - 1890 - 1918 - Austrian painter, initially linked to Klimt, by dramatic and graphic style, is becoming soon antithetical to him, being different by his aesthetic elegance. In "Death and the Maiden" is found the favorite theme of Schiele, in which contorted silhouette infusing sadness and tragic seem to have the same importance with background forms, seizure shaped and painted like in abrasive texture that underscores des-incarnation and lack of hope. The artist renounce at academic perspective and give prefers a subjective one, inventing for his characters unusual angles and perspectives that make to appear tense, strained and deformed objects. It is about a "*grafism*" which transmit fragility and reluctance, with a line which often breaks, rarely is right and almost never a curve. Predilection for expressive styling of the characters lies in the inclination of Schiele for exoticism, especially for puppets and shadow theater from Java.

I've chosen and proposed to analyze and compare the works of three artists, because I found fit that their works through the symbolic valences of ideational message, also by certain characteristics of the image, can become exemplary instances for the relationship between signifier and signified. Among the common parts of their works include:

¹⁵ Zuffi S.,Castria F., " Modern Art", Fundatiei Culturale Romane Publishing, 1998, Bucharest, pg. 236

¹⁶ Ioan Iovan, "Visual language semantics" , vol.II, Anthropos Publishing, Timișoara, pg.238

- A complex and unusual configurations as a vision;
- A vigorous and expressive drawing, with which each is able to create and impose a certain type of human body - especially the female;
- A chromatic predilection in decorative area (less Schiele);
- A cancellation of academic perspective and an anchor in and two-dimensional image;
- A review of the relationship figure / background;
- An attraction to the exotic, but evoking very different aspects of it;
- A private valuation of eroticism;
- The complexity of image configuration of the three artists, it's presented in multiple symbolic languages that are able to convey amplified meanings, located in a particular area of the artistic language of metaphysics.

Of course there are multiple aspects which make unique every artist, and make the images to be very different: each artist has highlighted other type of woman's sensuality:

- A body of a serene and sunny nature, a healthy exotic robustness with a similar tectonic to Tahitian landscape in Gauguin's work;

- A morbid and somewhat fashionable beauty, a glorification of luxury and of ephemeral in Klimt's compositions, a certain decadence.

- Morbidity, anxiety and a total lack of defense of female's character, yet doubled by penetrating sensuality in the work of Egon Schiele.

Moreover, ideational message in the three analyzed cases, despite the extreme complexity of meanings which they brought to the viewer, covers an affective, emotional and very broad conceptual keyboard:

- To Gauguin, tonic, paradise atmosphere appears as a poetic reverie, as a possible refuge, which even seems to be melancholic, induce a vague hope to the viewer.

-Klimt painted so voluptuous youth, and beauty and luxury; he surrounded the figure by flowering fields, has found ornamental sumptuous forms, and yet melancholy and anxiety, the shadow of death is hanging over his entire work.

- To Egon Schiele, suffer and life tragic constitute an established repertoire. Is true that art doesn't propose any way of man salvation, who remains a mere defenseless puppet, abandoned to omnipotent forces game, to affect forces and to pathological emotion.

A painting or a sculpture with symbolic value possesses what Etienne Souriau calls "Opera's Angel", meaning that is hiding something from the world beyond. In fact, going against the history obsessed with the myth of progress, the artist reserves the return to basics approach; is a certain inclination on the wild, the primitive, but is actually a return to the primordial. In other words, the painting of the past century appears as an artist's effort to respell the world, as a reaction to the rigid and one-dimensional dialectical positivism.

6. Conclusions

The complex process of creation of the artistic work itself contains a strong instinct of life, through both who creates, as well as one to whom is addressing the creation, find their resources to overcome the finitude of life, to transcend beyond the physical limits of its . Perhaps one of the main purpose of the artist is to show in a consistent and intelligible way, the beauty and richness of the world, which otherwise would show poorer.

Bibliography

1. Bell Julian, (2005), *Mirror World - a new art history*, Vellant Publishing, Bucharest
2. Constantin Prut, (1982), *Dictionary of modern art*, Albatros Publishing, Bucharest
3. Durand Gilbert, (1999), *Image's adventures*, Nemira Publishing, Bucharest
4. Frunză Sandu, (2011), *Media Communication and the Politics of the Symbolic Construction of Reality*, published in *Journal for the Study of Religions and Ideologies*, vol. 10, no. 29, Summer 2011, ISSN: 1583-0039 pg. 182-202
5. Ioan Iovan, (2010) *Visual language semantics*, vol. II, Anthropos Publishing House, Timișoara
6. Liiceanu Gabriel, (2005), *Man and symbol*, Humanitas Publishing, Bucharest
7. Mondzain Marie-Jose, (2009), *Image, icon, iconology: byzantine sources of the contemporary imaginary*, Sophia Publishing, Bucharest
8. Manescu Mihail, (2006), *Order and disorder*, UNA course, Bucharest
9. Nanu Adina, (2001), *See? Communication through image*, Vizual Publishing, Bucharest
10. Pavel Amelia, (1988), *Symbols, sources, idolaters in modern art*, STYLE Publishing, Bucharest
11. Pleșu Andrei, (1974), *Travel in the world of forms*, Meridiane Publishing, Bucharest
12. Pleșu Andrei, (1986), *Eye and things*, Meridiane Publishing, Bucharest
13. Steiner Reinhard, (2003), *Egon Schiele*, Taschen Publishing, Koln
14. Susara Pavel, *Klee and modern painting*, România literara review, no. 40 / 2000
15. Ursache Petru, (1999), *Est Teo small treaty*, Junimea Publishing, Iași
16. Vitti Emma, Folchi Mariella, (1996), *Il meccanismo della visione*, Italo Boloventa Publishing, Ferrara
17. Zuffi S., Castria F., (1998), *Modern Art*, Fundatiei Culturale Romane Publishing, Bucharest

2. ARTELE TRADIȚIONALE ȘI NOILE MEDIA VS SPAȚII EXPOZIȚIONALE TRADITIONAL ARTS AND NEW MEDIA VS EXHIBITION SPACES

Ana Maria Negară, Doctoral Candidate,
“George Enescu” University of Arts from Iași of Romania

Rezumat: *In contextul artistic contemporan, definirea conceptului de spațiu este un demers complex, datorită multiplelor sensuri acceptate convențional în toate domeniile cunoașterii. Conform normelor științifice, spațiul fizic are ca proprietăți tridimensionalitatea, izotropia, omogenitatea și infinitatea. Sunt identificate și descrise mai multe tipuri de spațiu: geometric, geografic, filosofic și cel comunicațional care include spațiul psihologic, social, virtual și spațiul plastic. Un alt element caracteristic artei contemporane este acela al folosirii, în scopuri artistice, și a spațiului exterior muzeelor și galeriilor de artă. Spațiul public oferă posibilitatea interacțiunii dintre opera de artă și un public foarte vast și eterogen. În virtutea unui principiu al democrației care guvernează și lumea modernă a artelor, artiștii se adresează tuturor categoriilor sociale sau de vârstă, fără nici un principiu discriminator. Prin parcurgerea analitică a elementelor definitorii ale artisticului de astăzi, se poate remarca și studia modul în care spațiul plastic/ vizual artistic a depășit cadrul strict bi sau tridimensional. El a devenit un spațiu - mediu capabil să ofere spectatorului experiențe multiple și complexe, transmise pe nenumărate canale de exprimare, încărcate adesea cu valențe poetice sau filozofice specifice gândirii epocii contemporane. Rosalinda Krauss, în eseul „Sculpture in the expanded field” (Sculptura în câmp lărgit), afirmă că, fiind imperativă acceptarea și dezvoltarea noilor medii de expresie artistică, acestea devin o consecință a condițiilor generale ale existenței specifice zilelor noastre.*

Cuvinte cheie: *arta contemporană, comunicare, spațiu bi și tridimensional, muzeu, galerie, estetica relațională, instalație, noile media.*

Definirea conceptului de spațiu este un demers complex, datorită multiplelor sensuri acceptate convențional în toate domeniile cunoașterii. Conform normelor științifice, spațiul fizic are ca proprietăți tridimensionalitatea, izotropia, omogenitatea și infinitatea. Sunt identificate și descrise mai multe tipuri de spațiu: geometric, geografic, filosofic și cel comunicațional care include spațiul psihologic, social, virtual și spațiul plastic. Aria pe care se conjugă aceste diferite accepțiuni ale conceptului de spațiu cu arta este nelimitată. Spațiul plastic este un spațiu autonom și obiectiv, un spațiu al comunicării imaginii artistice. Acesta poate fi bidimensional sau tridimensional, concret sau abstract, real sau virtual. Funcția principală a spațiului plastic este crearea și concretizarea mediului de vizualizare a imaginii artistice. Spațiul plastic sau vizual artistic este divizat în două categorii: cadrul plastic și câmpul plastic. Cadrul plastic reprezintă delimitarea mediului generat de către imaginea artistică iar câmpul plastic este mediul înconjurător operei de artă. Spațiul a fost mereu redefinit de-a lungul istoriei artelor și o retrospectivă sintetică a accepțiunilor pe care acest concept l-a căpătat în timp, poate fi considerat ca o istorie a desfășurării capacităților artistice ale umanității. În preistorie și Antichitate, spațiul era reprezentat prin imagini bidimensionale și decorative, iar în Evul Mediu, foița de aur a icoanelor și a compozițiilor occidentale pre-

renascentiste a definit un spațiu abstract și infinit prin bogăția de conotații ale reflexelor sale, un spațiu transcendent, consubstanțial luminii solare și străin de lumea noastră. În epoca Renașterii, spațiul este o reprezentare tridimensională, dată de aplicarea perspectivei geometrice sau de cea cromatică, așa-zisa perspectivă aeriană. Aceleași principii au acționat și în lumea formelor tridimensionale, sculptura a fost marcată și s-a transformat și adaptat conform normelor de concepere și reprezentare a spațiului plastic, corespunzătoare fiecărei epoci. În modernitate, Cezanne este artistul care a provocat o revoluție la nivelul conceperii spațiului prin teoriile sale: a văzut spațiul și forma prin intermediul formelor geometrice primare. El a preluat și exaltat principiile perspectivei aeriene a Renașterii, localizând tonuri calde în plan apropiat și pe cele reci, în plan îndepărtat. Spațiul artei abstracte ca și cel al artei suprarealiștilor este caracterizat de lipsa oricărei urme de determinare logică a atributelor sale (teoria haosului sau a limitei subconștientului). În sprijinul argumentării relației care există între elementele de limbaj plastic și generarea de forme și *suprafețe plastice* în arcul istoriei artelor, iată câteva considerații pe care teoreticianul artei Henri Focillon le aduce asupra acestui argument: „Construită în asize, cioplită în marmură, turnată în bronz, fixată sub vernis, gravată în aramă sau lemn, opera de artă nu este decât aparent imobilă. Ea exprimă o dorință de fixitate, este o oprire, dar nu numai ca un moment în trecut. În realitate ea este rezultatul unei schimbări și pregătește altă schimbare.”¹⁷ Astfel se pot explica nenumăratele modificări și reluări ale conceptelor formale și spațiale, care au culminat cu expansiunea domeniilor artisticului petrecută în secolul al XX-lea.

Spațiul înconjurător unei imagini artistice a fost integrat încă din preistorie, în contextul perceptiv, dar potențialul său uriaș este pus în valoare de multitudinea de proiecte artistice actuale care folosesc spațiul artistic ambient ca element plastic, generator de relații deopotrivă formale, compoziționale, cât și conceptuale. Daniel Buren susține că originile instalațiilor s-ar afla chiar în ordinea firească a obiectelor din atelierul artistului. Teoreticianul demonstrează, în cartea „The Function of Studio” (“Funcția atelierului”), necesitatea păstrării cât mai vii a relației dintre artist și lucrare și, dintre artist și spațiul creativ. Extinderea spațiului bidimensional prin folosirea colajelor (ce apare inițial la cubiști), dar și mutația conceptuală realizată de Marcel Duchamp prin *read-made*-urile sale (*Fântâna, În ipoteza brațului rupt, Roata de bicicleta, Uscătorul de sticle*), contribuie treptat la apariția instalațiilor. Noile realisme (noul realism francez, pop-art-ul britanic și cel american, hipperrealismul) scot în evidență potențialul spațiului cotidian de a genera relații estetice importante prin folosirea obiectelor uzuale, a spațiului public, al publicității și a mediilor de comunicare mass-media.

Spațiul de expunere nu mai este acum unul inert, un spațiu contemplativ, ci unul activ, al interacțiunii, în care obiectele tridimensionale, pânzele, sunetul,

¹⁷ Henri Focillon- *Viața formelor*, Editura Meridiane; Bucuresti,1995, pag. 13

lumina sau, de ce nu, a patra dimensiune-timpul, acționează împreună după aceleași legi vizuale și simbolice. „Cubul alb”(The Whitw cube), teoretizat de Brian O` Dorherty în eseu „Inside the white cube”(În interiorul cubului alb), este spațiul neutru absolut, în care artistul poate recompune realități sau ficțiuni folosindu-se de orice mijloace posibile.

Instalația poate încorpora orice fel de spațiu, folosind în compunerea sa orice tehnică, mediu sau relație. Dacă artiștii pop au dezvoltat o critică a societății consumiste (dar și o *legiferare indirectă* a dominației acesteia) prin folosirea excesivă a obiectului, în paralel (prin anii `60-`70), artiștii preocupați de mișcare, elaborează lucrări ce încorporează factorul dinamic, ca element vizual. Ei au ca precursori pe futuriști care vedeau spațiul doar ca un cadru de manifestare a mișcării elementelor componente. Conceptualismul atinge una din limitele artei, renunțând complet la materializarea ideii, iar pentru acest curent spațiul nu mai are nici o importanță, nu același lucru se întâmplă cu arta minimală (Donald Judd, Dan Flavin) unde se propune o ordonare riguroasă a spațiului prin intermediul unor forme geometrice clare. Astăzi, instalațiile sunt prezentate în orice cadru, fie că este vorba de spațiul public sau de cel privat. În ceea ce privește spațiul privat - reprezentat de galeriile de artă - relațiile instalațiilor cu spațiul sunt diverse; spre exemplu, Jaume Plensa în lucrarea „Breath”(1997), aduce privitorul în fața unor cutii de alabastru luminate, în care se poate intra și asculta înregistrări sonore din diverse părți ale corpului artistului (circulația sângelui, bătăile inimii). Este creată, astfel o relație intimă cu fiecare vizitator, spațiul având aici valențe organice. În 1997, artistul chinez Cai Guo Qiang propune un spațiu al interacțiunii sociale prin construirea unei piscine chiar în interiorul galeriei, piscină în care spectatorii puteau intra.

Față de forma sculpturală ca și obiect, care există și capătă valoare prin propriile calități și nu depinde esențial de natura locului în care este expusă, instalația este un „copil” al spiritului secolului XX. Ea are caracteristici noi, distincte dar uneori poate fi perfect asimilată unei sculpturi, în sensul clasic al cuvântului. În ultimii ani s-a lansat și noțiunea de *instalație sculpturală*, o formulă care cuprinde și îmbină atributele ambelor feluri de a concepe operele tridimensionale.

Chiar dacă nu au foarte multe în comun, mulajele, televizoarele, fotografiile, lichidele, nudurile sculptate sau obiectele casnice se îmbină, uneori, foarte bine chiar și într-un spațiu destinat artei contemporane. Privite ca un tot unitar, aceste obiecte, ajung să spună o întreagă poveste și nu atât prin tehnica adoptată de către artist sau prin materialul utilizat de acesta, cât prin relațiile spațiale dintre elementele îmbinate în operă și spațiul unde aceasta este amplasată. Acest tip de artă este un fenomen artistic adesea contestat pentru faptul că a permis intrarea pe *scena artistică* mondială a multor pseudoartiști. Instalația valoroasă, cu adevărat încărcată de calități artistice, simbolice și conceptuale (așa cum sunt numite atributele valorii lumii artistice în teoria artelor contemporane) este o sculptură concepută sau adaptată la caracteristicile

de formă și sens ale unui determinat spațiu. Din păcate, foarte multe instalații sunt nejustificat de grotești și didactice sau retorice. Transmit mesaje simple care descriu o stare de lucruri, cel mai adesea cu valoare personală sau specifice unor subculturi occidentale, ilustrări ale unor nenumărate probleme sociale sau psihologice specifice societății post-industriale. Această atitudine estetică este oarecum diferită și mult mai extinsă decât categoria estetică a urâtului și, sub influența sa, sunt realizate cele mai multe din *instalațiile multimediale* sau din aglomerările de deșeuri sau obiecte industriale. Instalația a intrat în academiile de arte frumoase pe la începutul anilor 1980, deși rădăcinile ei se află în experimentele dadaiste. Uneori, aceste opere de artă, sufocă întreaga galerie, desfășurându-se pe pereții ei sub forma unor reliefuri, picturi, fotografii sau colaje. Alteori, năucesc vizitatorul prins în iureșul prezentărilor video a unui labirint de monitoare. Instalația este doar o modalitate de exprimare din arta vizuală contemporană, în care se crează - atunci când autorul este un artist cu pregătire și conștiință dezvoltată - un adevărat mecanism viu la care participă spațiul, forma și adeseori timpul, pentru a oferi spectatorului o experiență particulară și inedită în circumstanțe determinate.

Spre deosebire de "environment"- ul din anii '50 și '60 ai secolului trecut, în care pe primul plan stătea intervenția artistului în spațiul public prin prezența sa nemijlocită în desfășurarea evenimentelor de fiecare zi, în arta instalației nu se urmărește o înscenare spațială narativă ci o determinare spațială favorabilă. După cum am mai precizat această formă de artă contemporană a luat amploare prin anii 1970 dar printre precursorii instalației se numără Marcel Duchamp odată cu inventarea conceptului de *ready-made* prin folosirea unui obiect banal. Artistul nu-și aduce aportul la crearea aceluși obiect dar acționează pentru transformarea lui în operă de artă prin selectare, modificare, alăturare, multiplicare sau prin integrarea într-un context artistic unic. Prin aceste procedee de expunere obiectul banal este forțat, uneori cu succes, să capete însușiri artistice. O definiție a acestei tehnici este dată de André Breton care spunea că *ready-made-ul* este un obiect obișnuit ridicat la rangul de artă prin simpla voință a artistului.

Deși se poate susține că instalațiile s-ar identifica în primul rând cu sculptura, acestea nu sunt străine nici scenografiei, prin aceea că încarcă un spațiu determinat, subordonându-se astfel unei idei centrale. În cazul scenografiei, ideea este chiar piesa de teatru pe care o *îmbracă*. Excluzând scena, ca spațiu obligatoriu de așezare a obiectelor, și interpretarea actoricească, muzicală sau coregrafică, asemănarea e uimitoare. Astfel, instalația se află la interferența sculpturii cu scenografia și preiau reciproc elemente materiale sau de concepție (lumini, forme, sensuri); iar odată cu adaugarea prezenței umane, pentru a mări dinamismul ansamblului sau pentru a-i spori valoarea simbolică, devine ceea ce se numește *Performance*- aparent un gen *nou* de artă vizuală. Dar, la o privire panoramică sintetizatoare, vom observa că gesturile, dansurile și acțiunile șamanilor din civilizațiile preistorice (unele încă vii în colțurile

ascunse ale planetei), sunt prototipurile artiștilor performeri ai scenei contemporane. Între instalație și performance, principala diferență o dă durata, cea din urmă fiind mult mai limitată ca timp. Există și alte „specializări” ale instalațiilor, de pildă *Land Art-ul*, atunci când sunt folosite în „construcție” numai elemente naturale, de regulă aparținând regnului mineral. Instalația de acest tip nu este o artă dedicată muzeului, ea fiind destinată spațiului natural, cu mesaje politice, sociale, metaforice sau chiar onirice.

Un capitol aparte al instalațiilor l-ar constitui *arta cINETICĂ*. Deși s-a consacrat după 1960, ea a existat, ca încercare de forțare a mesajului artistic, încă de pe vremea lui Leonardo da Vinci. Iar mai aproape, chiar și Brâncuși a construit, practic, o instalație, așezând *Pasărea în văzduh* pe o roată de olar care se învârtea. Iar apogeul expresiei l-au dat instalațiile (sculpturile) cinetice ale elvețianului Jean Tinguely, prin anii '60. Incredibilele lui mașini absurde, care funcționau mecanic fără a produce nimic, propuneau o variantă modernă și terifiantă a *haosului* după cum, de altfel se și numeau. Unele instalații ale artistului erau autodistructive, după o perioadă de timp acestea începeau să se destrame sau această distrugere se producea prin intervenția publicului (există un buton încorporat în lucrare, care în momentul acționării provoca desprinderea unor părți componente ale lucrării), astfel incluzând și a patra dimensiune - timpul.

Tendința recentă de a atribui artei funcții relaționale a fost analizată de mai mulți teoreticieni ai artei, printre care amintim pe francezul Nicolas Bourriaud. Într-o oarecare măsură, această teorie estetică (Estetica relațională), amintește de gândirea artistică a lui Joseph Beuys care afirma, pe la sfârșitul anilor '70, că *fiecare om poate fi artist* în măsura în care face *plastică socială*. Acțiunile sale (performance, instalații, desene și picturi) defineau spațiul artistic nu doar ca pe un loc al expunerii și reprezentării operei de artă ci ca pe spațiu al comunicării interumane. Spre diferență de estetica relațională a lui Bourriaud, gândirea estetică a lui Beuys, prezintă arta și spațiul artistic (implicit) ca parte a unui potențial proces de evoluție spirituală. Omul și societatea sunt elemente integrate organic în lumea în care trăim și în întregul univers, iar sensul artei este acela de a descoperi legi și relații armonice care există între toate componentele existenței cosmice. Estetica relațională vizează teritoriul social și problema exclusivă a comunicării dintre oameni, ca și cum aceasta ar fi o soluție a trezirii conștiinței artistice, etice și morale a umanității, în sensul soluționării gravelor probleme care apăsă asupra societății post industriale contemporane. Nicolas Bourriaud afirmă :” Activitatea artistică reprezintă un joc ale cărei forme, modalități și funcții evoluează conform epocilor și complexelor sociale, și nicidecum o esență imuabilă. Sarcina criticului este aceea de a o studia în prezent (...). Pentru a inventa instrumente conceptuale mai eficiente și puncte de vedere mai juste, se cuvine să percepem transformările care operează astăzi în câmpul social, să sesizăm ceea ce s-a schimbat deja, precum și ceea ce continuă

să se preschimbe.”¹⁸ Această direcție a artei contemporane, teoretizată cu precădere în Europa occidentală, are însă caracteristică o viziune materialistă asupra artei și existenței în general și este o continuare a gândirii marxiste apusene. Condiția tradițională a artistului și a operei de artă este neglijată sau chiar contestată și aceasta este una dintre caracteristicile ei de noutate. În câmpul esteticii relaționale activează cel mai adesea „artiști conceptuali” care nu au avut o formație solidă în câmpul artelor vizuale. Astfel că spațiul artistic nu mai trebuie să întrunească calități specifice, să fie o operă arhitecturală, o galerie de artă, un parc sau o piață publică în care să fie amplasată o operă de artă. Spațiul artistic a devenit, conform acestei estetici, un loc al întrunirilor de oameni și idei, al depozitării unor obiecte oarecare, cărora li s-a atribuit o funcție nouă, un anticariat haotic ce poate aminti de bazar sau talcioc. De cele mai multe ori, regulile și criteriile de ordonare și prezentare a unor astfel de spații sunt gândite nu de către artiști ci de către curatorii expozițiilor, militanți ai noilor estetici. Evident că, în astfel de condiții „revoluționare”, sunt posibile cele mai absurde și imprevizibile modalități de a frauda concepția istorică despre artă și funcția acesteia. Tot în acest mod, în spațiul artistic conceput de estetica relațională și de alte asemenea tendințe, au fost incluse cele mai nebănuite forme de kitsch. Sub acoperirea unor sofisticate „statement”-uri și programe artistice, forme foarte rafinate ale kitsch-ului, născut din marile comunități urbane occidentale au intrat în galeriile și festivalurile de artă, contaminând conștiința artistică planetară.

Cu alte cuvinte, a fi modern este sinonim cu abandonarea cunoștințelor firești necesare stăpânirii unui domeniu artistic și pactizarea cu forme superficiale, grotești și goale de conținut și valoare estetică, manifestări născute, difuzate și întreținute prin intermediul legilor societății de consum. Evident că există excepții de la această stare, fapt menit să confirme regula. Crearea unor situații spațiale inedite, este una dintre direcțiile în care s-a dezvoltat concepția modernă asupra tridimensionalului. Anularea legilor de bază ale fizicii (forța gravitațională, legile opticii etc.) au permis manifestarea unor percepții spațiale nefirești: Marina Abramovic împreună cu Ulay au desfășurat un performance cu atribute sculpturale în care vizitatorul era suspendat orizontal aproape de tavan pentru a urmări un documentar proiectat pe podea (*Documentary for Life-Documentar pentru Viață*). În această situație, concentrarea spectatorului era distrasă de la urmărirea materialului video către poziția nefirească în care era poziționat corpul în spațiu. Un alt domeniu important al artei *instalaționiste* în care spațiul reprezintă un element fundamental, este arta video. Fie că este vorba de crearea unui spațiu virtual prin intermediu internetului (Lavrence Weiner-*Home port*), fie că este folosit sub forma hologramelor, spațiul iluzoriu ca extensie a spațiului în care noi trăim, este un concept general răspândit și acceptat. De cele mai multe ori, instalațiile video sunt prezentate în spații autonome (camere construite înăuntrul galeriei sau spațiului expozițional,

¹⁸ Nicolas Bourriaud- *Estetica relațională*, Editura Idea Design & Print, Cluj 2007, pag.11

uneori) obturate de surse exterioare de lumină și care devin parte integrantă a instalației video. De cele mai multe ori, spațiul gol și întunecat al sălilor sau încăperilor unde sunt montate instalații video, este conturat și de o sonorizare digital adecvată, știut fiind că relația dintre spațiu și sunet a preocupat artiștii și arhitecții încă din perioada amfiteatrelor Greciei antice.

Un alt element caracteristic artei contemporane este acela al folosirii, în scopuri artistice, a spațiului exterior muzeelor și galeriilor de artă. Spațiul public oferă posibilitatea interacțiunii dintre opera de artă și un public foarte vast și eterogen. În virtutea unui principiu al democrației care guvernează și lumea modernă a artelor, artiștii se adresează tuturor categoriilor sociale sau de vârstă, fără nici un principiu discriminator. Spațiul public a fost, de altfel, dintotdeauna folosit pentru amplasarea unor lucrări de artă, sculpturi, picturi, mozaicuri sau instalații cu atribute estetice- sculpturale; acestea erau fie comandate și cu temă impusă, fie erau executate cu scop comemorativ sau de ambientare. Actualmente, operele de artă expuse în spațiul public au o puternică relație cu specificul geografic sau arhitectonic al locului și provoacă o lungă serie de conotații legate de cele mai neobișnuite aspecte sau evenimente. Proiecte sculpturale sau din zona artei murale, de dimensiuni impresionante, sunt găzduite în centrele vitale ale comunităților urbane. În marile capitale europene sau în cele din orient, spațiul urban este rezultatul intersecției dintre sectoare de arhitectură corespunzătoare diferitelor epoci și stiluri istorice. Opere ambientale sau sculpturi din Evul Mediu sau Renaștere, sunt adesea alăturate unor sculpturi din inox, rășini sintetice, sau diferite materiale de sinteză. În același mod, elemente de arhitectură ale mileniilor anterioare sunt alăturate sau integrate structurilor arhitectonice rectangulare și minimaliste din oțel și sticlă, spre diferență de spațiul euro-asiatic, în cele două epoci moderne.

Putem observa, prin această succintă trecere în revistă a stilurilor și mediilor vizuale tradiționale și moderne, cum spațiul plastic - vizual artistic a depășit cadrul strict bi sau tridimensional. El a devenit un *spațiu - mediu* capabil să ofere spectatorului experiențe multiple și complexe, transmise pe nenumărate canale de exprimare, încărcate adesea cu valențe poetice sau filozofice specifice gândirii epocii contemporane. Rosalinda Krauss, în eseu „Sculpture in the expanded field” (*Sculptura în câmp lărgit*), afirmă că, fiind imperativă acceptarea și dezvoltarea noilor medii de expresie artistică, acestea devin o consecință a condițiilor generale ale existenței specifice zilelor noastre.

Abstract: *In the context of the contemporary art, defining the concept of space is a complex attempt due to the multiple implications, conventionally accepted in all the branches of knowledge. According to the scientific standards, the physical space has the following features: three-dimensionality, isotropy, homogeneity and infinity. Several types of space are identified and described: geometrical, geographical, philosophical and communicational space that comprises the psychological, social, virtual and plastic space. Another specific feature of the contemporary art is the use, in artistic purposes, of the external space of the museums and art galleries. The public space enables the interaction between the artwork and a very large and heterogeneous public. Under a principle of democracy that governs the*

modern art-world, the artists address to all the social categories of age, without any discriminatory principle.

By analytically covering all the defining features of the contemporary artist, it can be observed and studied the way in which the plastic/visual space has surpassed the strict bi or three dimensional frames. It became a space - medium able to provide the viewer with multiple and complex experiences, transmitted through countless channels of expression, often loaded with poetic or philosophical valences particular to the contemporary line of thought. Rosalinda Krauss in the essay "Sculpture in the Expanded Field" states that due to the imperative need for acceptance and development of the new medium of artistic expression, these became a consequence of the general conditions particular to the existence nowadays.

Key words: *contemporary art, communication, bi and three-dimensional space, museum, gallery, relational aesthetics, installation, new media.*

Defining the concept of space is a complex attempt due to the multiple implications, conventionally accepted in all the branches of knowledge. According to the scientific standards, the physical space has the following features: three-dimensionality, isotropy, homogeneity and infinity. Several types of space are identified and described: geometrical, geographical, philosophical and communicational space that comprises the psychological, social, virtual and plastic space. The field conjugated by these different meanings of the concept of space with art is unlimited. The plastic space is an autonomous and objective space, a space that communicates the artistic image. It can be two-dimensional or three-dimensional, concrete or abstract, real or virtual.

The main task of the plastic space is to create and concretize the environment of the visualisation of the artistic image. The plastic or visual artistic space is divided into two categories: the plastic frame and plastic field. The plastic frame represents the demarcation of the generated medium by the artistic image and the plastic field is the surrounding environment of the artwork. The space has been constantly redefined over the history of art and a synthetic retrospective of the meanings this concept gained in time can be considered a history of the development of the artistic skills of the humanity. In prehistoric and antiquity the space was represented by two-dimensional and decorative images, and in the Middle Ages, the gold leaf of the icons and of pre-Renaissance Occidental compositions defined an abstract and infinite space through the richness of connotations of its reflexes, a transcendent space, consubstantial to the sunlight and foreign to our world. In the Renaissance, space was a three-dimensional representation as a result of the use of the geometric and chromatic perspective, the so-called aerial perspective. The same principles have acted in the world of the three-dimensional forms, sculpture was marked and has transformed and adjusted according to the rules of conception and representation of the plastic space, corresponding to each epoch. In modernity, Cezanne is the artist who stirred up a revolution regarding the methods of designing the space through his theories: he saw the space and form through primary geometrical shapes. He undertook and exalted the Renaissance principles of aerial perspective, locating warm tones in the foreground and the

cold tones in the background. The space of the abstract art and of the surrealist art is characterized by the absence of any traces of logical determination of its attributes (chaos theory or the limits of the subconscious).

In support of the argument regarding the relationship between the elements of visual language and the generation of forms and *plastic surfaces* in the art history stand several considerations that the art theorist, Henri Focillon, brought on to support this idea: “Constructed of masonry, carved in marble, cast in bronze, fixed beneath varnish, engraved in copper or on wood, a work of art is motionless only in appearance. It expresses a desire for fixity, it is a stop, but not only as a moment in past. In reality it is the result of change, and it leads to other changes.”¹⁹ Thus, many changes and reversals of formal and spatial concepts that culminated with the expansion of the artistic areas in the twentieth century may be explained.

The space surrounding an artistic image has been integrated since prehistory, in the context of perception, but its enormous potential is highlighted by the multitude of artistic projects happening in present times, which use the environmental artistic space as plastic element, that generates equally formal, compositional and conceptual relations. Daniel Buren states that the origins of installations stand in the very natural order of objects in the artist’s studio. He demonstrates in his book entitled „The Function of Studio” the need to preserve the relationship between artist and the work and also between the artist and the creative space very animate. The extension of the bi-dimensional space using collages (which originally emerged at the Cubists), and also the conceptual mutation performed by Marcel Duchamp through his read-made (*Fountain, In advance of the broken arm, Bicycle wheel, Bottle rack*) gradually contributes to the emergence of installations. The new realisms (new French realism, British and American pop-art, hipper-realism) highlight the potential of daily space to generate significant aesthetic relationships by using common objects, public space, advertising and communication media. The exhibition space is no longer one inert, a contemplative space, but an active one, of interaction, in which the three-dimensional objects, canvas, sound, light, or why not, the fourth dimension-time, work together on the same visual and symbolic laws. The “White Cube”, theorized by Brian O’Dorherty in his essay “Inside the White Cube” is the absolutely neutral space in which the artist can recompose realities or fictions using any possible means.

The installation can incorporate any kind of space, using in its conception any technique, environment or relationship. If the pop artists have developed a critique of the consumer society (and an *indirect enactment* of its domination) through the excessive use of the object, during the ‘60 –‘70 the artists were concerned with dynamics, drew up works incorporating the dynamic factor as a visual element. They were the precursors of the Futurists who saw the space only as a framework in which the dynamics of the component elements were

¹⁹ Henri Focillon, *Viața formelor*, Editura Meridiane; Bucuresti,1995, pag. 13

displayed. Conceptualism reaches one of the limits of art, completely abandoning the materialization of the idea, and for this artistic trend space has no importance, not the same thing happens with the Minimalism (Donald Judd, Dan Flavin) that proposed a strict ordering of the space through clear geometrical forms. Nowadays, installations are presented in any context, even if it is a public or private space. Regarding the private space - represented by the art galleries – the relation between installations and space is very diverse, for example, Jaume Plensa in “Breath” (1997), brings the viewer in front of lighted alabaster boxes, in which one can enter and listen to sound recordings from various parts of the artist’s body (blood flow, heart rate). Thus it is created an intimate relationship with each visitor and the space has organic valences at this point. In 1997, the Chinese artist Cai Guo Qiang proposes a space of social interaction by building a swimming pool right inside a gallery, a pool in which the could’ve get in.

Apart from the sculptural form as an object, which exists and gains value through its own essential qualities and does not depend on the nature of the place in which it is displayed, installation is a “child” of the twentieth century spirit. It has new and distinct features, but sometimes it can be perfectly assimilated to a sculpture, in the classical sense of the word. In the last years appeared the concept of *sculptural installation*, a formula that comprises the attributed of both types of creating three-dimensional works. Even if they do not have much in common, the casts, TVs, photographs, liquids, or sculpted nudes or domestic objects combine, at times, very agreeable in a space designed for contemporary art. Viewed as a whole, these objects begin to tell an entire story and not only through the chosen technique but also through the artist or the material used by him, and also through the spatial relationships between the elements blended in the work and the space where it is located. This type of art is an artistic phenomenon, often challenged, because it is considered that it allows the entry on the worldwide *art scene* of many pseudo-artists.

A valuable installation, truly filled with artistic qualities, symbolic and conceptual (as the attributes of the value of the art world are called in the contemporary art theory) is a sculpture created or adapted to the shape and orientation features of a certain space. Unfortunately, many installations are unjustifiable grotesque and didactic or rhetorical. They transmit simple messages that describe a state of affairs, frequently with a personal or precise value of the Western subcultures, immeasurable illustrations of several social or psychological problems specific to the post-industrial society. This aesthetic attitude is, to some extent, different and more far-reaching than the aesthetic category of ugliness and under its influence are done most of the *multimedia installations* or the conglomeration of waste or industrial objects. Installation entered the Academies of Fine Arts in the early 1980s, although its roots stand in the Dadaist experiments. Sometimes these works of art are suffocating the whole gallery, proceeding on its walls in the form of reliefs, paintings,

photographs and collages. Other times, they confuse the visitor who is caught in the rush of the video presentations in a maze of monitors. The installation is just a manner of expression in the contemporary visual art, which creates - when the author is a skilled artist and with increased consciousness - a true living mechanism in which space, shape and often time participate in order to give the viewer a particular and innovative experience in precise circumstances. Unlike the “environment” of the 50s and 60s of the last century, in which in the forefront stood the artist’s intervention in the public space through its express presence in the daily events, the art of the installations is not pursuing a staged narrative space but a favourable spatial determination. As I already stated, this contemporary art form has begun to be successful since the 1970s and through its precursors is Marcel Duchamp with his invention of the *ready-mades* concept of using a common object. The artist does not contribute to the creation of that object but acts to transform it into a work of art by selecting, modifying, grouping, multiplying or integrating into an unique artistic context. Through these methods of exposure the common subject is forced, sometimes with success, to achieve artistic qualities. A definition of this technique is given by André Breton who said that ready-made is a common object elevated to the level of art by the sheer will of the artist.

Although it can be asserted that the installations were identified mainly with sculpture, they are not foreign to scenography in that it fills a determined space, thus subordinating itself to a central idea. In the case of scenography the idea is the play that it *covers*. Excluding the scene, as mandatory space for placing objects, and acting, music and choreographic interpretation, the similarity is remarkable. Thus, the installations is set at the interference of sculpture with scenography, where each one mutually takes material elements or of conception (lights, shapes, directions); with the adding of human presence in order to increase the dynamism of the whole or to enhance its symbolic value it becomes what is called *Performance*-apparently a *new* type of visual art. But, at a synthesizing panoramic view, we see that the gestures, dances and actions of the shamans from the prehistoric civilizations (some still living in hidden corners of the planet) are prototypes of performing artists on the contemporary scene. Between installations and performance the main difference is duration because the latter is more limited in time. There are other “specializations” of installations, such as the Land Art when there are used in “building” only natural elements, generally belonging to the mineral kingdom. Installation of this type is not designed for a museum but for the natural space, with political, social, metaphorical or onirical messages.

A particular chapter of the installations is the *kinetic art*. Although established after 1960, it existed, as an attempt to force the artistic message, even since Leonardo da Vinci era. Closer to our times, even Brâncuși built, practically, an installation, when placing *Pasărea în văzduh* (*Bird in the Sky*) on a potter’s wheel that was spinning. The peak of expression was reached by the

kinetic installations (sculptures) of the Swiss artist Jean Tinguely in the '60s. His incredible machines, which functioned without producing anything, proposed a modern and terrifying version of *chaos*, as their name was in fact. Some of the artist's installations were self-destructive, after a while they started to fall apart or the destruction occurred through the intervention of the public (there was a push button fixed in the work that, when pushed, it led to the detachment of inner parts of the work), thus including the fourth dimension - time. The recent tendency that attributes relational features to art was analyzed by many art theorists, among which the French analyst Nicolas Bourriaud. To some extent, this aesthetic theory (Relational Aesthetics), reminds of Joseph Beuys's artistic thinking that stated, at the end of the '70s, that everybody can be an artist if they are doing *social arts*. His actions (performances, installations, drawings and paintings) defined the artistic space not only as a place of exhibition and representation of the artwork but as a space of human communication. Unlike the relational aesthetics of Bourriaud, the aesthetic thinking of Beuys, presents art and the (implicit) art space as a part of a potential process of spiritual evolution. The human being and the society are elements organically integrated in the world we live in and the entire universe, and the meaning of art is to discover laws and harmonious relationship that exists between all the components of the cosmic existence. The relational aesthetics are concerned with the social issues and the exclusive problem of communication between people, as this would be a solution to the awakening of the artistic conscience, ethical and moral of humanity, regarding the solving of major issues that are weighing on the contemporary post industrial society.

Nicolas Bourriaud stated: "Artistic activity is a game, whose forms, patterns and functions develop and evolve according to periods and social contexts: it is not an immutable essence. (...) In order to invent more conceptual tools and more valid viewpoints, it behoves us to understand the changes nowadays occurring in the social arena and grasp what has already changed and what is still changing."²⁰ This direction of contemporary art, theorized mostly in the Western Europe, has a materialist vision of art and existence in general and it is a continuance of the Occidental Marxist thought. The traditional condition of the artist and the artwork is neglected or even contested and this is what it brings new. In the field of relational aesthetics acted the "conceptual artists" who did not had a solid instruction in the field of visual arts. Thus, the artistic space didn't have to meet specific qualities to be an architectural work, an art gallery, a park or a public square in which the works of art were to be placed.

The artistic space has become, according to this aesthetic theory, a place where people and ideas gather together, a space where different objects are stored and to which a new function was assigned, a chaotic antique-shop that may remember of a bazaar or a flea market. Most of the times, the rules and criteria for ordering and presentation of such spaces are thought not by artists

²⁰ Nicolas Bourriaud- *Estetica relațională*, Editura Idea Design & Print, Cluj 2007, pag.11

but by the curators of the exhibitions, militants of the new aesthetic. Obviously, in these “revolutionary” circumstances are possible the most absurd and unpredictable methods to fraud the historical conception about art and its function. In the same way, the art space created by the relational aesthetics, and other similar trends, comprised the unexpected forms of kitsch. Under the cover of sophisticated “statements” and artistic programs, very refined forms of kitsch that emerged in large Western urban communities have entered the art galleries and festivals, contaminating the planetary artistic consciousness. In other words, to be modern is synonymous with the dismissal of the necessary natural knowledge needed for artistic mastery in an art field and the acceptance of superficial, grotesque and empty of content and aesthetic value forms, emerged, disseminated and maintained through the laws of the consumption society. Obviously, there are exceptions to this state, which are designed to confirm the rule. By creating unusual spatial situations is one of the directions in which the modern thought on three-dimensionality has developed.

The abolition of basic laws of physics (gravity, laws of optics, etc.) allowed the manifestation of unusual spatial perceptions: Marina Abramovic together with Ulay held a performance with sculptural attributes in which the visitor was suspended horizontally near the ceiling in order for him to watch a documentary projected on the floor (*Documentary for Life*). In this case, the viewer’s focus was distracted from viewing the video display to the unnatural position in which his body was positioned in space. Another important area of *installation art* where space is a fundamental element is video art. Whether it is about creating a virtual space through Internet (Lawrence Weiner- *Home port*), whether used as holograms, illusory space as an extension of the space in which we live, it is a general concept widespread and accepted. Most of the times, the video installation is presented in autonomous spaces (rooms built inside the gallery or exhibition space) without external light sources and which become an integral part of the video installation. Frequently, the empty and dark space of the rooms or in which the installations are installed is outlined by an appropriate digital sound, given the fact that the relationship between space and sound is a constant concern of the artists and architects since the amphitheatres of the ancient Greek.

Another specific feature of the contemporary art is the use, in artistic purposes, of the external space of the museums and art galleries. The public space enables the interaction between the artwork and a very large and heterogeneous public. Under a principle of democracy that governs the modern art-world, the artists address to all the social categories of age, without any discriminatory principle. The public space was, in fact, since ever used for the placement of artworks, sculptures, paintings, mosaics and installations with sculptural aesthetic features; this were either ordered or on certain theme, or were commissioned for a commemorative or environmental purpose. Currently, the art-works exhibited in the public spaces have a strong relationship with the

geographical or architectural particularities of the site and cause a long series of connotations related to the most unusual aspects or events. The sculptural art projects or those belonging to the mural art, with larger sizes, are hosted in the most vital centres of the urban communities. In the most important European capitals or in the Eastern ones, the urban space is the result of the intersection between the different sectors of architecture corresponding to different epochs and historical styles. Environmental works and the sculptures from the Middle Ages and Renaissance are often coupled with stainless steel sculptures, synthetic resins or diverse synthetic materials. In the same way, the architectural elements of the previous millennia are joined or integrated to the architectural and minimalist rectangular structures of steel and glass, differently to the Euro-Asian space in the two modern eras.

We can see, through this brief summary of styles and the traditional and contemporary visual media, the way in which the plastic space has surpassed the strict two or three dimensional frames. It became a space - medium able to provide the viewer with multiple and complex experiences, transmitted through countless channels of expression, often loaded with poetic or philosophical valences particular to the contemporary line of thought. Rosalinda Krauss in the essay "Sculpture in the Expanded Field" states that due to the imperative need for acceptance and development of the new medium of artistic expression, these became a consequence of the general conditions particular to the existence nowadays.

3. „GOD AS GEOMETER”- PROIECȚII ALE GEOMETRIEI ANTICE ÎN ARTA MEDIEVALĂ EUROPEANĂ "GOD AS GEOMETER"-PROJECTIONS OF ANCIENT GEOMETRY IN EUROPEAN MEDIEVAL ART

Cristian Ungureanu, Lecturer PhD,
“George Enescu” University of Arts from Iași of Romania

Rezumat: *Redescoperirea și punerea în valoare a normelor, canoanelor sau tehnicilor constructive ale spațiilor picturale folosite de către maeștrii perioadelor tradiționale ale artei, ar putea fi o alternativă viabilă la criza de identitate care definește arta contemporană. Miniatura gotică din sec. al XII-lea, cunoscută sub denumirea de “God as Geometer”, prezintă indubitabile calități artistice specifice genului miniaturilor, calități ce amplifică sensul simbolic al imaginii. Însă, centrul de interes al eseului nostru este acela de a dezvălui structura geometrică internă folosită de călugărul francez pentru realizarea și încărcarea simbolică a picturii sale, schemă ce gravitează și se dezvoltă în jurul celor două cercuri marcate clar la nivelul aureolei personajului și a universului creat de acesta prin intermediul compasului. Rapoartele numerice precise, obținute prin expansiunea acestor doua cercuri, dezvăluie locul și semnificația tuturor elementelor componente ale miniaturii analizate.*

Cuvinte cheie: *miniatură, arta gotică, geometrie, schemă, compoziție, simbol, aureolă, univers.*

Însetat și curios ca orice artist care nu adoarme imediat după ce s-a stins lumina, am început să „beau apă după alții” - vorba unui prieten. În cazul de față (și nu numai), nici măcar nu știm cum îl chema pe călugărul francez care s-a apucat să facă ilustrații la o Biblie, *convins* fiind că Dumnezeu a făcut Universul și nenumăratele Sale legi pe baza unor rapoarte numerice între cercuri și sfere. E foarte probabil că monahul medieval auzea și muzica sferelor în timp ce-și încadra cercurile în pătrate (care se apropie atât de mult de cercuri, ca lungime și suprafață, încât îți vine să crezi că ar fi egale între ele, dacă n-ar fi la mijloc iraționalitatea lui π).

Asta ca să-mi aduc aminte de personajul din filmul „Waking life”, pe care-l interesa „... not just Eternity, but Infinity”, ca și pe astro-fizicianul contemporan Stephen Hawkins, ce zicea că vom afla „gândirea” lui Dumnezeu atunci când se va obține teoria unificată a celor șase mari legi care guvernează borcanul nostru cu stele...Și asta până în momentul de față (o fi în față sau mai în spate? - că Gino de Dominicis zicea prin '60 cum că el e mai vechi decât un artist egiptean și că preferă arta prediluviana!). Pentru că, dacă ne ducem cu vreo 50 de ani în față, parcă văd c-or fi, de fapt, vreo șaisprezece legi cele care ne fac atât de imperfecti și frumoși în dilatarea noastră provocată de *dor*...Ne e atât de dor să ne întoarcem *acasă!* Și de-aia tropăim ca apucații pe planeta asta, sigur cea mai calmă și mai răbdătoare ființă care a fost văzută vreodată.

Ca și prietenul lui fizician și contemporan cu noi, călugărul francez și necunoscut nouă era interesat de gândirea lui Dumnezeu și a marcat-o, simplu, printr-un cerc în jurul capului Unicului Personaj (ce aduce mai degrabă cu Hristos decât cu Bătrânul cu barbă și plete albe) - dar asta e o apă prea tare, de

care mi-e *dor*.. dar nu știu dacă pot s-o beau. În cercul de jos (exact o dată și jumătate mai mare decât cercul „gândirii”) e Universul nostru (de parcă s-ar fi uitat călugărul la Juan Miro, când a desenat Universul), iar dacă le inducem o mișcare de expansiune până se dublează fiecare, vom descoperi că sunt perfect tangente în punctul imobil și fără de atribute în care Dumnezeu ține în mână compasul, punct care se proiectează și „la noi”, în *mijlocul* Universului, mijloc care ne tot zăpăcește de cap (de capul nostru!!), de când am văzut cu ochii noștri prin telescopul Hubble că mijlocul e peste tot, în fiecare punct... Ca să nu mai spunem că și în mijlocul „cercului gândirii” lui Dumnezeu există un punct, care e „și mai imobil”, dacă-mi permite prietenul meu, care încă nu e de acord cu băutul de apă...



God as Geometer, miniatură gotică franceză, Biblia Moralisée, sec. XII

Iar dacă mai dublăm o dată cercurile, o să ne revenim din mirare și o să vedem că Universul mare (cu *roz* – acolo viața trebuie că o să fie *doar* așa) e tangent la cercul mic și albastru, al „gândirii” lui Dumnezeu de la Începuturi. Ca și cum cercul mic l-ar învârti pe Universul mare și roz, într-o viziune pe care eu nu m-aș hazarda s-o consider doar mecanicistă... Pentru că, dacă îl coborâm pe cercul mic, al „gândirii” lui Dumnezeu, de patru ori cu câte o rază, o să obținem un *arbore sefirotic* ce intră bineșor, cu cercul lui inferior, în teritoriul Universului nostru. Ce caută arborele sefirotic din inima *Kabbalei* în ilustrația

călugărului francez? Cu siguranță aflase și el, vorba lui Petre Țuțea, că Iisus S-a născut exact în Palestina! Continuând dublarea cercurilor, vom avea o ultimă tangentă a seriei, în care cercul extins al aureolei este tangent la cercul median (verde) al expansiunii Universului.

„Oglindim” arborele sefirotic albastru după o axă orizontală (tot albastră, pe care toate doctrinele cosmologice o numesc „suprafața apelor”, de parcă s-ar fi vorbit între ele!!) și obținem un arbore (*răsturnat*) de patru cercuri marcate cu negru (amestec material al tuturor culorilor), care se termină tangent la Universul verde, după prima expansiune. Cumva *funny*, dar foarte *serios*, e și faptul că Dumnezeu Și-a suflecat și mâneca stângă până la suprafața apelor, ca să nu-Și ude cu apa noastră veșmintele superioare, în indicibila și minunata Sa acțiune, despre care ne vorbește călugărul anonim, dar și astrofizicianul Stephen Hawkins.

Abstract : *The rediscovery and enhancement of the standards, canons or constructive techniques of the pictorial space used by the masters of the traditional periods in art history, could be a viable alternative to the identity crisis that defines the contemporary art. The Gothic miniature of the XIIth century, known under the name of “God as Geometer”, displays the undeniable artistic qualities specific to the miniature genre, qualities that enhance the symbolic meaning of the image. However, the aim of our essay is to reveal the internal geometric structure used by the French monk in the making and symbolical loading of his painting, a scheme that gravitates and develops around the two circles clearly marked at the halo of the character and of the universe created by him through the compass. Precise numerical ratio obtained through the expansion of these two circles reveals the place and significance of all the elements of the miniature we analyzed.*

Key words: *miniature, Gothic art, geometry, scheme, composition, symbol, halo, universe.*

Thirsty and curious as is any artist who doesn't fall asleep shortly after the light is *closed*, I started to “drink water after others” – as a friend says. In this case (and not only) we don't even know the name of the French monk who began to make illustrations to a Bible, *convinced* that God created the Universe and its numerous laws on the basis of the numerical ratio between circles and spheres. It is very possible that the medieval monk also heard the music of the spheres while he was trying to enclose the circles into squares (which resemble so much to the circles as length and size that you almost believe they are equal to each other, if it hadn't been for the irrationality of π).

This remembered me about the character from the movie “Waking Life”, who was concerned with “...not just Eternity, but Infinity”, as well as of the contemporary astrophysicist Stephen Hawkins who said that we are going to discover the “thinking” of God when the unified theory of the six main laws that govern our jar with stars will be discovered...And this until now (is it in the front or further behind?- Gino de Dominicis stated in the '60s that he is older than the Egyptian artist and that he prefers the pre-diluvian art!). Since if we go with 50 years forward, I might see that, in fact, there are about sixteen laws which make us so imperfect and beautiful in our growth caused by *longing*...We

are longing to turn back *home*! That's why we tramp as frantic on this planet, which is certainly the calmest and most patient creature that was ever seen.

As his physician friend, contemporary with us, the French monk who's unknown to us was interested in the "thinking" of God and he marked it simply by using a circle around the head of the Single Character (who reminds more of Christ rather than the Old man with bear and long white hair) - but this is a too strong water, which I *miss* .. but I do not know if I can have a drink of it. In the circle below (just one and a half bigger than the circle of "thinking") is our Universe (as if the monk looked at Juan Miro when he drew the Universe), and if we induce them a movement of expansion until each of them doubles, we find that they are perfectly tangent into a immobile point and without attributes in which God is holding a compass, a point which is also projected to "us", in the *middle* of the Universe, a middle that makes us lose our heads woe is me, since we saw with our own eyes through the Hubble telescope that the middle is everywhere, in every point ...Not to say that in the middle of God's "circle of thought" there is a point that is an "even more immobile", if my friend allows me, even if he's not yet consenting with drinking the water...



God as Geometer, miniatură gotică franceză, Biblia Moralisée, sec. XII

And if we double the circles once again, we will resile from wonder and see the big Universe (in pink – where life should be *only* this way) is tangent to the small circle and blue, of God’s “thinking” from the Beginning. It is as if the small circle would spin the large and pink Universe, in a vision that I wouldn’t venture in considering it only mechanistic...Since if we descend on the small circle, the one of God’s “thinking”, four times with a beam, we obtain a *Sephirotic tree* that enters slowly, with his inner circle, into the territory of our Universe. What is the *Sephirotic tree*, of the heart of Kabala, doing in the illustrations of the French monk? Without doubt he found out what Petre Țuțea said that Jesus was born exactly in Palestine! Continuing doubling the circles, we’ll have a last tangent of the series, in which the extended circle of the halo is tangent to the median (green) circle of the expansion of the Universe.

“Mirroring” the Sephirotic blue tree after a horizontal axis (also blue, that all the cosmological doctrines named “the surface of the waters”, as if they were speaking to each other!!) we obtain a (*reversed*) tree with four circles marked with black (a material mixture of all the colours), which ends tangent to the green Universe, after the first expansion. Somehow *funny*, but very *serious*, is the fact that God has rolled up also His sleeve to the surface of water as not to soak with our water His holy garments, in His indincible and magnificent action, whereof both the anonymous monk and the astrophysicist Stephen Hawkins are talking about.

4. MATEI VIȘNIEC - APETENȚA PENTRU DRAMATIC MATEI VIȘNIEC -- APPETENCE FOR THE DRAMATIC

Octavian Jighirgiu, Lecturer PhD,
“George Enescu” University of Arts from Iași of Romania

Rezumat: *Carierea artistică a lui Vișniec a debutat, în valul optzeciștilor, concomitent în poezie și în literatura dramatică. Poezia sa li s-a părut reprezentanților de la cenzura comunistă mai puțin periculoasă ideologic decât dramaturgia, așa încât studentul la Filosofie, de la Universitatea bucureșteană, s-a lansat oficial ca poet. Luată separat, poezia sa dovedește apetență pentru dramatic, gen în care autorul avea să se manifeste plenar mai apoi. Acest tip de expresie era pe atunci și o modalitate de evacuare, prin scris, a efectelor pe care un regim totalitar le declanșa în mediul intelectualilor ce înțelegeau perfect mecanismele ascunse în spatele ideologicului. Nicăieri în altă zonă a scrisului decât în aceea a dramaturgiei Vișniec nu își va putea găsi, mai apoi, mijloace de expresie mai adecvate felului său de a gândi. Teatrul îi va oferi libertatea la care a râvnit dintotdeauna și în absența căreia creația nu poate fi autentică. Apetența pentru dramatic a devenit trăsătură definitorie a creației lui Matei Vișniec.*

Cuvinte cheie: *poezie , literatura dramatică, cenzura comunistă, apetență pentru dramatic.*

Carierea artistică a lui Vișniec a debutat, în valul optzeciștilor, concomitent în poezie și în literatura dramatică. Poezia sa li s-a părut reprezentanților de la cenzura comunistă mai puțin periculoasă ideologic, așa încât studentul la Filosofie, de la Universitatea bucureșteană, s-a lansat oficial ca poet. Cel de-al treilea său volum de versuri, *Înțeleptul la ora de ceai*, a luat importantul Premiu al Uniunii Scriitorilor pentru Cea mai Bună Carte de Poezie (1984). „Puțini poeți de azi reușesc să restaureze, ca Matei Vișniec, autoritatea originală a cuvintelor.”²¹ aprecia Alex. Ștefănescu. Vișniec frecventa Cenaclul de Luni, și, deși scrisese câteva piese de teatru de bună calitate, ele circulau doar în samizdat și nu fuseseră reprezentate scenic. În creația sa poetică se întrevădeau germeii celeilalte pasiuni, teatrul, căci poezia sa este caracterizată de câteva calități foarte apropiate de specificul teatral. „...primul Vișniec – poetul și prozatorul – s-a supus Cezarului, dramaturgul culegând laurii, florile, artificiile, succesul. Dar poezia și proza sa sunt cu atât mai interesante, azi, cu cât ele ar putea părea spații literare conexe; și apoi, cine și-ar putea reprima pornirea de a identifica «structuri dramatice» în poezia din, să zicem, *Poeme ulterioare* (2000) sau în romanul *Cafeneaua Pas-Parol* (1992)”²², observă pertinent criticul literar Ioan Holban. Poemele lui Vișniec sunt niște mini-scenarii, cu o structură de tip dramatic și având calitatea vizualului: „E groaznic, toate cuvintele scrise până acum / mi s-au desprins de pe fața albă a foii / și au început să plutească prin încăperea / să mi se înalțe la cer”²³. O calitate indispensabilă teatralității, care poate fi definită, dintr-un punct de vedere, ca „scriere în trei dimensiuni”. După

²¹ Alex. Ștefănescu, *Matei Vișniec la o nouă lectură*, postfață la *Orașul cu un singur locuitor*, Pitești, Editura Paralela 45, 2004, p. 229.

²² *Istoria literaturii române contemporane. Poezia*, vol. I, Iași, Tipo Moldova, 2006, p. 166.

²³ Matei Vișniec, *Câteva lămuriri. Întâlniri de o secundă*, în volumul *Orașul cu un singur locuitor*, ed. cit., p. 36.

cum, la fel de bine, se simt în scrierile sale dramatice reflexele unui anumit lirism, bine temperat, o ritmicitate și o muzicalitate de tip poetic. Interinfluența liric-dramatic a fost remarcată de exegeți, deopotrivă de cei din spațiul literaturii și de cei din zona artei teatrale. Unul provenind din prima categorie, Mircea A. Diaconu, sublinia: „Altfel, nici vorbă că poezia sa dovedește apetență pentru dramatic – și nu e vorba doar despre existența unor personaje în dialog ori a scenariilor cu valoare parabolică, ci și de un flux imaginar provocat de anume tensiuni – la fel cum în teatru pulsează replica abstract-metaforică. Dincolo de replică, se află neliniști de factură lirică: în miezul pieselor nu e tentația reprezentării, ci întrebarea privind sensul ființei și esența ei”²⁴.

Necesitatea de a scrie literatură dramatică era inițial și o modalitate de evacuare, prin scris, a efectelor pe care un regim totalitar le declanșa în mediul intelectualilor ce înțelegeau perfect mecanismele ascunse în spatele ideologicului. Acest dualism de expresie estetică nu a afectat niciuna dintre formule, doar că una dintre ele, aceea a teatrului, era privită de autorități cu mai multă suspiciune. O suspiciune pe deplin motivată de caracterul tot mai subversiv al teatrului nostru în deceniul opt al secolului trecut. În conjunctura dată, exercițiul dramatic căpăta conturul unui protest autentic, dar care rămânea „de sertar”. Temele alese, pluralitatea de înțelesuri, parabola, caracterul filosofic al unora dintre texte nu prea erau pe placul activiștilor comuniști. Iar pentru a fi pusă în scenă, dramaturgia lui Vișniec²⁵ a trebuit să mai aștepte. Poezia, oricât de încărcată ar fi fost de conținuturi critice la adresa regimului, nu reușea să exprime, potrivit lui Matei Vișniec, suflul acelei dorințe de libertate care să declanșeze un ecou cu proporții de masă. Adresabilitatea ei e mai ales individuală, iar popularitatea sa ca gen s-a mai estompat.

Nevoia autorului de a-și exprima liber opiniile s-a grefat perfect pe simțul special al dialogului pe care-l deținea nativ și pe care l-a șlefuit prin exercițiu. În literatura sa dramatică, acest „joc de-a replica” a cristalizat un sistem autentic de expresie, ce a cunoscut treptat, firesc, mutații generate pe de o parte de marea schimbare care a survenit în viața autorului, emigrarea, pe de altă parte de evoluția preocupărilor sale estetice. Important însă este să subliniem că textele scrise în țară, traduse în franceză, deși rezultatele unei experiențe totalitare, au avut ceva semnificativ de spus și spectatorului occidental. Înțeleptul Matei Vișniec avea deja simțul situațiilor dramatice cu rază de valabilitate generală, ce transgresau specificitățile sociale și naționale. Omul din textele pentru teatru ale lui Vișniec poate locui la fel de bine la București, la Paris, dar și la Bonn, New York, Istanbul. Pentru că e omul contemporan, cu tot bagajul lui de neliniști și de probleme.

²⁴ Matei Vișniec, *funcționar al destinului*, „Contrafort”, 2004, nr 12(122), decembrie, p. 9.

²⁵ Conform propriilor spuse, până la plecarea din țară, Vișniec scrisese deja zece texte pentru teatru. În țară, în 1984, la Cenaclul din Tei i se citise piesa *Caii la fereastră*, pe care Nicolae Scarlat a încercat să o aducă și la rampă, dar spectacolul n-a ajuns la premieră, fiind interzis. Cel care a tradus prima piesă în franceză, *Buzunarul cu pâine* (1987), a fost Virgil Tănase, iar actorul Chrystian Auger a pus-o în scenă.

Despre nevoia de teatru a lui Matei Vişniec se poate vorbi într-un dublu sens. Preţuitor al literaturii absurdului, Vişniec a simţit că nicăieri în altă zonă a scrisului decât în aceea a dramaturgiei nu îşi va putea găsi mijloace de expresie atât de adecvate felului său de a gândi. Cu dinamismul ce o caracterizează, formula teatrală potenţează realul pe care îl oglindeşte, un real cu pecete tragică. Acest tragism exprimă profilul vremurilor pe care le trăim. Un profil marcat de individualism, de atomizare, de criza de identitate, de lipsa de comunicare. În centru, pândit de aneantizare, eroul dezeroizat al acestui tip de teatru: omul contemporan. Nici nu se putea altfel. Formaţia filosofică a lui Vişniec i-a facilitat acestuia o viziune de ansamblu asupra existenţei, pe elementele ei definitorii. Metafizica e uşor de detectat în secvenţele dramatice; nimic ermetic, nimic încifrat, totul la îndemâna unei decriptări realizabile pe calea tipică artei: emoţia.

Al doilea sens al necesităţii poetului de a trece de la vers la dialog este dat de apetitul marcat pentru imagine, pentru vizualizarea discursului. Vişniec este recunoscut pentru descrierile inserate în dialoguri, precum şi pentru cele din didascalii. O imaginaţie de acest tip cerea o reprezentare spaţială pe măsură, un spaţiu dramatic cu toate caracteristicile lui, în care componenta plastică are un loc principal. Atunci când scrie, dramaturgul are în vedere transpunerea scenică, plasarea într-un anumit cadru scenografic, aşa cum ţine seama şi de „parteneriatul” cu regizorul şi cu actorul. Descoperim aici ceea ce se poate numi „oximoronul Vişniec”: egoist, dar în acelaşi timp generos. Egoist, autorul nu renunţă la paternitatea unui format artistic care, chiar în eventualitatea unui eşec al transunerii, va străluci în continuare ca material dramatic, până la o ulterioară reprezentare. Generos, îşi oferă cu largheţe plâsmuirile spre reinterpretare scenică, îngăduind, într-o provocare ludică, jonglarea cu textul, modificarea acestuia. Titlul însă, îşi păstrează sacralitatea: „Regizorul poate renunţa la unele personaje. Regizorul poate compune personaje noi. Regizorul poate înlocui orice replică şi poate renunţa la orice replică. Regizorul poate renunţa la spiritul piesei, întrucât acesta se află în litera ei. Regizorul poate renunţa la litera piesei. Regizorul poate scrie altă piesă. Regizorul poate modifica orice, oricât, oricum, în afară de titlul piesei. TITLUL PIESEI ESTE SACRU”.²⁶ Libertatea la care a râvnit dintotdeauna şi în absenţa căreia creaţia nu poate fi autentică, a devenit trăsătură definitorie a propriei creaţii.

Abstract: *Visniec's artistic career began in the eighties wave, while in poetry and dramatic literature. The poetry appeared to have been less dangerous ideological for communist censors than drama, so philosophy student from Bucharest University, was officially launched as a poet. Taken separately, poetry proves appetite for dramatic, like the author would later manifest itself fully. This kind of expression was then a way of discharge, in writing, the effects of a totalitarian regime in the environment trigger them intellectuals who understood perfectly the mechanisms hidden behind ideological form. Nowhere in another area of writing than that of the drama, Visniec will not be able to find, later, more appropriate means to*

²⁶ Matei Vişniec, *Bine, mamă, da' ăştia povestesc în actu' doi ce se-ntâmplă-n actu'-ntâi*, în volumul *Groapa din tavan*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 2007, p. 180.

expression of his thinking way. Theatre will give him hope freedom and without which creation can not be true. Appetite for dramatic creation has become the defining feature of Matei Visniec.

Key words: *poetry, dramatic literature, communist censors , appetite for dramatic creation.*

Visniec made his artistic debut in the context of the 1980s Romanian literary movement, approaching poetry and dramatic literature at the same time. The communist censors found his poetry less ideologically dangerous, so that the Philosophy student at the University of Bucharest made his official debut as a poet. His third volume of poetry, *Inteleptul la ora de ceai*, was awarded the important prize of the Writers' Union for the Best Poetry Volume (1984). According to Alex Stefanescu, "few contemporary poets succeed in their attempt to restore the original authority of words, the way Matei Visniec does"²⁷. Visniec was a regular of the Monday Cenacle and, even though he had written a couple of good quality dramatic works, they would circulate exclusively in samizdat and weren't represented in performance. Due to specific dramatic features, his poetic creations disclosed the germs of his other passion, dramaturgy. As the literary critic, Ioan Holban pertinently observes, "...the first Visniec – the poet and the prose writer - rendered unto Caesar, but he gathered the laurels of victory and became successful as a playwright. Meanwhile, his poetry and prose are more interesting nowadays as they might seem adjacent literary spaces; and besides, no one could repress the desire to identify «dramatic structures» in his poetic work from, let's say, *Poeme ulterioare* (2000) or in his novel *Cafeneaua Pas-Parol* (1992)"²⁸. Visniec's poems are basically mini-scripts, centered on a dramatic structure and displaying visual qualities: "It is terrible, all the words I've written so far/ broke away from the white page/and started floating across the room/ and rise to the sky"²⁹. That is a mandatory quality for theatricality, from the perspective of a "three dimensions writing". His dramatic writings similarly show signs of a certain well-tempered lyricism, as well as a poetic rhythmicity and musicality. Both literary and theatre critics have emphasized the interinfluence of poetry and dramaturgy. Mircea A. Diaconu, a theatre critic, underlined: "Otherwise, his poetry shows no appetite for the dramatic – and it's not only about the existence of characters in dialogue or parabolic scripts, but also about an imaginary flow created by certain tensions – the same way the abstract-metaphorical line pulsates in theatre. Beyond the reply, there are anxious characters of a lyrical nature: at the centre of the plays, stands the question regarding the meaning and the essence of the being and not the temptation of performance"³⁰.

²⁷ Stefanescu, Alex., *Matei Visniec la o noua lectura*, afterword to *Oraşul cu un singur locuitor*, Piteşti, Paralela 45 Editions, 2004, pp. 229

²⁸ Holban, Ioan, *Istoria literaturii romane contemporane*, tome I, Iasi, Moldova Printing House, 2006, pp. 166

²⁹ Visniec, Matei, *Câteva lămuriri. Întâlniri de o secundă*, in *Oraşul cu un singur locuitor*, Paralela 45 Editions, pp. 36.

³⁰ Diaconu, A. Mircea, *Matei Visniec, functionar al destinului*, in „Contrafort”, no. 12(122), December, 2004, pp. 9.

At first, the urge to write dramatic literature was equally a way to clear away, by writing, the effects that a totalitarian regime had unleashed among intellectuals, who could perfectly understand the mechanisms hidden behind ideology. This duality of aesthetic expression affected none of the formulas, except that one of them, the dramatic one, was regarded with more suspicion by the authorities. This suspicion was fully motivated by the more and more subversive character of the theatre of the 1980s. Under the given circumstances, the dramatic exercise acquired the form of an authentic protest, which remained nevertheless hidden. The communist activists disliked the approached themes, the plurality of meanings, the parable and the philosophical character of some texts. Therefore, Visniec's³¹ dramaturgy had to wait a while until it was staged. In his opinion, no matter how critical poetry was towards the regime, it did not succeed to express the force of that desire of freedom, so that it would trigger a mass echo. Its addressability is rather individual, and its popularity as a genre slowly faded. The author's need to freely express his opinions was perfectly grafted onto his special native sense of dialogue, which he refined through exercise. In his dramatic literature, this "game of lines" resulted in the crystallization of an authentic system of expression, which progressively faced various mutations. On the one side, it was determined by the major change in the author's life, emigration, and on the other side, by the evolution of his aesthetic preoccupations. We must underline the fact that, even though the texts written in Romania and translated into French, are the result of a totalitarian experience, they also had a significant impact on the occidental spectator. The wise Matei Visniec already had the sense of universally valid dramatic situations, transgressing social and national specificities. The man from Visniec's dramatic plays can live in Bucharest, Paris as well as in Bonn, New York, Istanbul, because he is the contemporary man, with all his luggage of anxieties and issues.

We can approach Matei Visniec's need for theatre from two perspectives. Passionate about the literature of the absurd, Visniec found in dramaturgy ways of expression most suited to his manner of thinking. Through its characteristic dynamism, the theatrical formula enhances the reality it mirrors, a reality with a tragic touch. This tragic character conveys the profile of the times we're living in, a profile marked by individualism, fragmentation, identity crisis and lack of communication. In the middle we discover the hero of this kind of theatre, who lost his quality of hero: the contemporary man. It couldn't have been any other way. Visniec's philosophical formation helped him build a global vision on existence, based on its defining elements. We can easily detect metaphysics

³¹ According to his own statements, until the day he left Romania, Visniec had already written around ten plays. In 1984, while still in Romania, his play *Căii la fereastră* was read at the Cenacle from the linden and Nicolae Scarlat attempted to stage it, but the performance never saw the day of the premiere, because it was forbidden. Virgil Tanase was the first to translate a play into French, *Buzunarul cu pâine* (1987), and the actor Chrystian Auger staged it.

inside the dramatic sequences; there is nothing hermetic, nothing cryptic, everything is easy to decrypt through art's specific way: emotion.

The second reason why the poet feels the urge to go from verse to dialogue is his appetite for image, for visualising the discourse. The descriptions integrated within dialogues as well as the scenic directions are a trademark of Visniec's dramaturgy. Such an imagination required an adequate spatial representation, a dramatic space with all of its characteristics, where plastic composition is essential.

While creating, the playwright takes into consideration the scenic transposition, the scenographic setting as well as the "partnership" with the director and the actor. This is where the concept of "Visniec's oxymoron" intervenes: selfish but generous at the same time. Selfishly, the author does not give up on the paternity of an artistic project which, even in the case of a failure of transposition, will keep on shining as a dramatic material until its next performance. Generously, he offers his fantasies for scenic reinterpretation, allowing a ludic juggle with the text and its modification. Nevertheless, the title remains sacred: "The director can give up on certain characters. The director can create new characters. The director can replace or eliminate no matter what line. The director can disclaim the spirit of the play, because we can rediscover it in its meaning. The director can change the meaning of the play. The director can change anything, however, anyhow, except for the title of the play. THE TITLE OF THE PLAY IS SACRED"³². The freedom he had always craved for and in whose absence, creation cannot be authentic, became a defining characteristic of his own creation.

³² Matei Visniec, *Bine, mamă, da' ăștia povestesc în actu' doi ce se-ntâmplă-n actu'-ntâi*, in *Groapa din tavan*, Bucharest, Cartea Româneasca Editions, 2007, pp. 180.

5. EDUCAȚIA – DINCOLO DE GRANIȚELE ȘCOLII EDUCATION BEYOND THE BOUNDARIES OF SCHOOL

Laura Bilic, Assistant Doctoral Candidate,
“George Enescu” University of Arts from Iași of Romania

Rezumat: *Teatrul a renunțat azi la exclusivități, tocmai pentru a putea transmite mesajul creatorilor săi, unui public cât mai numeros – se joacă oriunde, oricând și orice transmite un mesaj imperios în special tinerilor, deoarece ei sunt cei care simt nevoia de a participa la construirea unei lumi mai bune. Autorii de spectacole nu încercă să reinventeze teatrul, nu vor să creeze capodopere, ci doresc doar să aibă o atitudine civică. Scopul lor este unul mult mai mare/măreț decât acela de a schimba spectacolul dramatic și percepția asupra teatrului, ei vor să schimbe lumea. Educația prin teatru este implementată de multă vreme în țările occidentale, scopul fiind descoperirea a sinelui interior, precum și dezvoltarea capacității de observare/analizare a lumii și societății. Pentru că teatrul este în primul rând o artă a dialogului, el dezvoltă abilitățile de comunicare interumană, dar și atenția față de partener, astfel că tinerii vor deprinde știința dialogului, a colaborării cu oamenii din jur, vor învăța să fie sociabili. Dar educația prin teatru nu se efectuează numai în cadrul programelor școlare. Educația presupune și informarea, în încercarea de responsabilizare a receptorilor.*

Unul dintre cei mai de însemnătate dramaturgi, care au înțeles rolul important al teatrului în schimbarea socială, în motivarea oamenilor de a se implica în rezolvarea problemelor și neajunsurile lumii contemporane, este Augusto Boal, scriitor și om politic brazilian. El a dezvoltat formenoi de teatru, cum ar fi teatrul invizibil, teatrul forum, teatrul statuie, teatrul ziar, teatrul legislativ, teatrul oprimaților – toate acestea fiind forme de teatru activ, care implică spectatorul și îl îndeamnă la acțiuni civice. Se demonstrează astfel indivizilor unei comunități că pot aduce schimbarea dacă se implică, că depinde de ei să construiască o lume mai bună. Arta și educația prin artă au o contribuție esențială în procesul evoluției individuale în contextul dezvoltării sociale. În zilele noastre teatrul devin din ce în ce mai mult unul cu implicații sociale – chiar și în reprezentarea convențională a unui spectacol se simte nevoia artistului regizor sau dramaturg de reclădire a conștiinței civice. Piesele a căror subiecte sunt preluate din realitatea imediată mizează mai puțin pe spectaculos, pe imaginativ și mai mult pe veridicitate și pe forța de impact a adevărului pe care îl conțin.

Teatrul, prin artiștii săi și prin proiectele inițiate de aceștia nu este folosit exclusiv pentru educarea tinerilor și mai puțin tinerilor, ci și pentru Reeducarea/reabilitarea celor care și-au pierdut drepturile personale în urma unor acte condamnate de lege. Astfel a luat naștere proiectul „EXIT” care și-a propus să combată stereotipurile uzuale despre deținuți existenți în societatea românească. Acțiunea socială și teatrul și-au dat întâlnire în contemporaneitate. Dramaturgia și spectacologia devin unealte în schimbarea societății și a mentalităților, o direcție pentru transformarea individuală, dar și un mod activ, eficient de educare a tinerilor
Cuvinte cheie: *implicare, social, responsabilizare, atitudine, activ.*

„Fii social! Fii implicat! Schimbă! Fii activ!” – toate acestea sunt imperative ale vieții și lumii moderne. Artistul anilor 2000 a coborât din turnul de fildeș al creației și se implică activ, cu toată pasiunea sufletului său creator, în îndreptarea tarelor societății contemporane. Teatrul a renunțat azi la exclusivități, tocmai pentru a putea transmite mesajul creatorilor săi, unui public cât mai numeros – se joacă oriunde, oricând și orice transmite un mesaj imperios în special tinerilor, deoarece ei sunt cei care simt nevoia de a schimba

moștenirea lăsată de generațiile trecute și de a participa la construirea unei lumi mai bune (iar dacă folosirea termenului „bun” este prea categorică, a se citi „mai pe înțelesul și fondul lor sufletesc”).

Creatorii și cei cărora li se adresează creațiile timpurilor prezente, nu se mai regăsesc în texte vechi și situații imaginate, ei își doresc pe scenă realitatea (sau în realitate „scena”), un adevăr palpabil pe care să îl înțeleagă și în care să se regăsească fără eforturi. Autorii de spectacole nu încercă să reinventeze teatrul, nu vor să creeze capodopere, ci doresc doar să aibă o atitudine civică. Scopul lor este unul mult mai mare/măreț decât acela de a schimba spectacolul dramatic și percepția asupra teatrului, ei vor să schimbe lumea – „în aceste spectacole nu este vorba despre o transcedere estetică a limitelor convenției teatrale, ci de o modalitate tranșantă de exprimare a unei atitudini etice, o atitudine declarată față de lumea în care trăim *noi, acum, aici*. Până aici merge reinventarea funcției teatrului.”³³

Noile piese scrise și reprezentate au adus inovații nu numai în regie, în alegerea spațiului de joc, în arta eclerajului, ci și în arta actorului, deoarece s-a renunțat la obligația de interpretare a rolurilor exclusiv de către actori, iar când totuși aceștia sunt folosiți, sunt aproape desființate personajele – multe piese sunt scrise special pentru anumiți actori, cu elemente din biografia personală, fiind păstrate numele, datele fizice și chiar anumite amintiri individuale din viața actorilor. Prin urmare, actorii nu mai interpretează, nu mai „joacă”, ci doar se prezintă pe ei cu propriile sentimente, gânduri, întâmplări. Actorul nu trebuie să mai sondeze personalități și individualități străine, ci trebuie să coboare în propriul suflet, făcând o analiză a forului interior individual. Și aici este punctul de întâlnire a teatrului cu educația – tinerii trebuie să se confrunte cu propriul „eu”, să se cunoască pe ei înșiși, pentru ca mai târziu să poată înfrunta lumea, viața, să aibă capacitatea de a lua deciziile potrivite pentru fiecare dintre ei.

Educația prin teatru este implementată de multă vreme în țările occidentale, în Anglia teatrul fiind chiar inclus în programa școlară obligatorie, scopul fiind tocmai această descoperire a sinelui interior, precum și dezvoltarea capacității de observare/analizare a lumii și societății. Pentru că teatrul este în primul rând o artă a dialogului, el dezvoltă abilitățile de comunicare interumană, dar și atenția față de partener, astfel că tinerii vor deprinde știința dialogului, a colaborării cu oamenii din jur, vor învăța să fie sociabili.

Dar educația prin teatru nu se efectuează numai în cadrul programelor școlare. Educația presupune și informarea, în încercarea de responsabilizare a receptorilor.

Unul dintre cei mai de însemnătate dramaturgi, care au înțeles rolul important al teatrului în schimbarea socială, în motivarea oamenilor de a se implica în rezolvarea problemelor și neajunsurile lumii contemporane, este Augusto Boal, scriitor și om politic brazilian.

³³ Popovici, Iulia, 2008, *Un teatru la marginea drumului*, Edit. Cartea Românească, București

O formă de teatru cu un mare impact social este „teatrul invizibil” – se alege un subiect controversat (de exemplu discriminarea de orice tip, violența, etc.) și se construiește o mică piesă, care are la bază un text scris, modificat în funcție de circumstanțe, pentru a se adapta intervențiilor spectatorilor. Când spectacolul va fi gata, va fi jucat într-un loc public, în comunitate, pentru spectatori/participanți care nu știu ca iau parte la un spectacol. Prin urmare, „spectatorul” involuntar se confruntă și își conștientizează propria implicare, putere de intervenție, sau dimpotrivă, indiferența umană și socială.

În teatrul invizibil spectatorul se transformă în protagonist al acțiunii fără să fie conștient de asta – este personaj în realitatea pe care o vede, dar Augusto Boal consideră că „este indispensabil să se meargă mai departe, să se procedeze de așa manieră ca spectatorul să participe la o acțiune dramatică, dar în deplină cunoștință de cauză.”³⁴ Răspândită din ce în ce mai mult în lume, această formă de teatru este folosită atât de artiști, cât și de ONG-uri sau alte instituții ce doresc să-și promoveze mesajele de schimbare socială. Într-o primă parte a teatrului forum, se prezintă spectacolul ca și cum ar fi unul convențional, în care protagonistul propune soluții pentru rezolvarea conflictului, soluții care trebuie să conțină cel puțin o eroare politică sau socială, ce vor fi analizate ulterior în „forum”. În cea de a doua parte spectatorul va înlocui Protagonistul, propunând o nouă soluție pentru rezolvarea situației înfățișate, în așa fel încât, „meciul este: Spectator – care încercă să găsească o soluție nouă, care încercă să schimbe lumea – contra Actorii – care încercă să-l reprime, care încercă să-l oblige să accepte lumea așa cum este.”³⁵ Astfel se demonstrează spectatorilor implicați că pot lua atitudine, că pot schimba ceva dacă acționează.

Una dintre asociațiile care au un cuvânt important de spus în implicarea socială este A.R.T Fusion, care a luat naștere în 2005 și ale cărei coordonate sunt: Atitudine, Realitate, Tineri. Scopul declarat al asociației constă în „implicarea în soluționarea problemelor sociale ale comunității folosind metode ale artei participative și metode de educație non-formală prin diverse programe și acțiuni pentru sprijinirea copiilor, studenților, tinerilor, persoanelor în vârstă, familiilor în dificultate sau în dezvoltare, tratând contexte sociale cum ar fi: activismul social, dezvoltarea comunității, educația, responsabilitatea globală și a cetățeniei active.”³⁶ Asociația a organizat și a militat, prin proiectele sale de teatru forum, împotriva discriminării pe bază de etnie, religie, HIV/SIDA, sau a opresiunilor datorate diferențelor de generație.

Cu același scop ca în teatrul forum și plecând de la aceleași principii, Augusto Boal a dezvoltat și teatrul statuie, teatrul ziar, teatrul legislativ, teatrul oprimaților – toate acestea fiind forme de teatru activ, care implică spectatorul și îl îndeamnă la acțiuni civice. Se demonstrează astfel indivizilor unei comunități

³⁴ Boal, Augusto, *Jocuri pentru actori și non-actori*, p. 17

³⁵ Boal, Augusto, op. cit., p. 20

³⁶ www.artfusion.ro

că pot aduce schimbarea dacă se implică, că depinde de ei să construiască o lume mai bună.

Arta și educația prin artă au o contribuție esențială în procesul evoluției individuale în contextul dezvoltării sociale. În zilele noastre teatrul devin din ce în ce mai mult unul cu implicații sociale – chiar și în reprezentarea convențională a unui spectacol se simte nevoia artistului regizor sau dramaturg de re-lădire a conștiinței civice. Piesele a căror subiecte sunt preluate din realitatea imediată mizează mai puțin pe spectaculos, pe imaginativ și mai mult pe veridicitate și pe forța de impact a adevărului pe care îl conțin.

În 2009 regizorul Claudiu Goga a montat pe scena Teatrului Național din Iași spectacolul *Made in Est*, de Constantin Cheianu, în care este abordată problema corupției în Republica Moldova, dar prin extensie și în România, această problemă devenind, din păcate, marca României în aceste timpuri ale secolului XXI. *Made in Est* este o combinație de teatru, muzică hip-hop și realitate zilnică, un spectacol care ilustrează în cel mai direct și realist mod, imaginea societății contemporane. Spectacolul se înscrie în direcția educării prin teatru, deoarece este o pledoarie pentru acțiune socială, este un semnal de alarmă.

Un alt spectacol ieșean care se încadrează direcției comunitare pe care a luat-o teatrul contemporan este *România! Te pup*. De Bogdan Georgescu, regia semnată David Schwartz (ambii absolvenți ai UNATC ului, secția regie teatru), ce a avut premiera la Teatrul Național „Vasile Alecsandri” în aprilie 2009. Piesa abordează teme actuale, predominante în dramaturgia zilelor noastre: degradarea continuă a calității vieții în România, care conduce inevitabil la dorința de emigrare, relațiile tensionate dintre oameni, lipsa unei comunicări minime între cetățeni și funcționarii statului, nesiguranța zilei de mâine.

Spectacolul ieșean face parte din „Tanga Project”, proiect al cărui inițiator este dramaturgul – Bogdan Georgescu, iar membri fondatori – Miruna Dinu, Vera Ion, Ioana Păun, precum și regizorul David Schwartz. tangaProject este un atelier de teatru independent creat pentru dezvoltarea și exploatarea noilor tipuri de teatralitate și dramaturgie, care își propune experimentarea mijloacelor de expresie teatrală și introducerea conceptului de „teatru comunitar”, prin ateliere și workshopuri, educație, lucru în echipă, responsabilizare socială – toate acestea re-prezentând conceptul, proaspăt introdus pe meleaguri românești, de ActivArt (Artă Implicată). Menționăm aici și alte două proiecte de artă comunitară în care s-a implicat tânărul regizor David Schwartz: „Vârsta a patra”, desfășurat la căminul de bătrâni Moses Rosen din București, obiectivul major al proiectului fiind schimbarea receptării asupra bătrâneții în societate și „TrenSformers” – un proiect de investigație și intervenție artistică, desfășurat în trenuri și în gări, care își propune să descopere activ diferențele regionale și să provoace mecanismele percepției sociale.

Spectacolul *Tv for dummies. Un spectacol pentru 100 de telecomenzi*, în regia Ioanei Păun, pe un text de Mona Bozdog și Mihaela Michailov, ce a avut premiera anul acesta la Teatrul Național din Iași, sala Uzina cu Teatru, tratează

deasemenea o problemă fierbinte a actualității, încercând să arate spectatorilor, și prin aceasta să tragă un semnal de alarmă, cât de periculoasă este manipularea practică de televiziune. În secolul vitezei, televiziunea pune stăpânire pe realitate, deformând-o cu orice preț pentru atingerea ratingului. Textul și spectacolul rezultat, care este unul interactiv, și-au propus să cerceteze modul în care o poveste – dispariția unui copil de 8 ani – se alterează când intervine televiziunea: “Spectacolul cercetează dinamica între public și televiziune – cine afectează pe cine? Cine conduce? Cine manipulează? Ce e mai important: informația sau impactul?”³⁷

Acțiunea tuturor acestor tineri este un foarte grăitor exemplu al dorinței, sau nevoii artiștilor contemporani de a schimba ceva, de a avea un cuvânt de spus, de a se implica în educarea, în primul rând, a tinerilor, dar și a mentalității întregii societăți.

Teatrul, prin artiștii săi și prin proiectele inițiate de aceștia nu este folosit exclusiv pentru educarea tinerilor și mai puțin tinerilor, ci și pentru Reeducarea/reabilitarea celor care și-au pierdut drepturile personale în urma unor acte condamnate de lege. În consecință, asociația A.R.T Fusion, în colaborare cu Administrația Națională a Penitenciarelor și-a propus să combată stereotipurile uzuale despre deținuți existente în societatea românească, scopul acestui proiect fiind „pozitivarea mentalității românești asupra tinerilor deținuți pentru a ușura procesul de reintegrare socială a acestora după terminarea perioadei de detenție.”³⁸ Astfel a luat naștere proiectul „EXIT”, care a implicat 109 deținuți din marile orașe ale țării, în perioada 25-26 noiembrie, având loc la Teatrul Nottara din București și Festivalul de Teatru al Deținuților.

De un spectacol aparținând acestui proiect a avut parte și Iașul în luna octombrie, când la Ateneul Tătărași s-a jucat în interpretarea deținuților-actori piesa *Tom și Jerry*, o adaptare a piesei scrisă de Rock Cleveland și în regia tânărului absolvent Florin Caracala. Regizorul a declarat presei ieșene că „Intenția nu a fost de a realiza un spectacol artistic, ci de a reuși să conturăm un echilibru psihologic în rândul deținuților, motiv pentru care alegerea unei comedii negre a reprezentat un punct de maxim interes”, adăugând în continuare, „Mi-a plăcut să lucrez cu ei, sunt implicați, au pus mult suflet în acest spectacol, deși au fapte grave. Sper ca societatea să înțeleagă că un deținut își ispășește pedeapsa în perioada în care este încarcerat și nu trebuie să o ispășească și în afara penitenciarului”³⁹.

Acțiunea socială și teatrul și-au dat întâlnire în contemporaneitate. Dramaturgia și spectacologia devin unele în schimbarea societății și a mentalităților, o direcție pentru transformarea individuală, dar și un mod activ, eficient de educare a tinerilor, propunându-și parcă „să îi atragă spre teatru pe

³⁷ www.teatrulnationaliasi.ro

³⁸ www.artfusion.ro

³⁹ Gina Popa, 25-10-2011, *O nouă producție teatrală a Penitenciarului de Maximă Siguranță Iași „Tom & Jerry”*, www.evenimentul.ro

aceaia care nu i-au călcat niciodată pragul”⁴⁰, pentru a le arăta cum se pot implica, cum pot aduce schimbarea. Un teatru ce debordează de "premiere absolute", un teatru nou, cu idei transmise cu cât mai transparent, cu atât mai bine, un teatru lipsit de subtilități, implicat social, care urlă după schimbare în toate formele sale, un teatru cu texte și spectacole care duc direct la țintă fără ocolișuri și cu siguranță un teatru la modă, un teatru care umple sălile de spectacol, un teatru ce se bucură fără dubii de succes, un teatru care a dat dovadă de mai multă creativitate decât se aștepta, a cărui adevărată valoare nu o va confirma decât timpul.

Trăim într-o societate în care ne identificăm din ce în ce mai mult cu produsele pe care le consumăm, într-o lume în care visele, dorințele și idealurile sunt impuse de televizor, de filme și reclame strălucitoare. Efectul sigur al acestui consumerism impus de Occident prin globalizare, este dezumanizarea individului, acutizarea ignoranței față de semeni și de lumea inconjurătoare. Intoxicată de televiziune și internet, societatea modernă se confruntă cu o criză mult mai acută decât cea economică, și anume una a sensurilor vieții. Nu mai există cultură tradițională, iar cea umanistă este eliminată din ce în ce mai mult de tehnică. Omul modern, dezvoltat exclusiv economic, trăiește numai pentru producție și consum, străin de cultură, lipsit de sens, conștiință și religie. Aceasta este lumea care în care s-au format tinerii artiști, tineri ce au folosit arta pentru a se putea exprima și pentru a schimba lumea în care trăiesc.

Prin urmare aceasta este direcția noului teatru – una socială, educațională și pe alocuri revoltată. Teatrul devine fresca unor timpuri dominate de schimbare și de deruta provocată de aceasta, devine vocea unei generații și, deși s-au împlinit 10 ani de la stârnirea noului val, glasul tinerii generații de artiști/formatori se aude din ce în ce mai puternic. Trăind în permanență sub presiunea prezentului tinerii găsesc în teatru singurul mod în care se pot exprima liber, în care se pot refugia în încercarea de a se redescoperi și de a-i ajuta pe ceilalți să se redescopere în ritmul deviant al vieții și societății.

Bibliografie

Boal, Augusto, *Jocuri pentru actori și non-actori*
Popovici, Iulia, 2008, *Un teatru la marginea drumului*, Edit. Cartea
Românească, București
website
www.artfusion.ro
www.evenimentul.ro
www.romlit.ro
www.teatrulnationaliasi.ro

⁴⁰ Magdalena Boiangiu, 2002, *Lor le pasă*, www.romlit.ro

Abstract: *Nowadays, theatre has given up on exclusiveness only so it can carry the message of its creators to an audience as numerous as possible - it is performed anywhere, anytime and it delivers an imperative message especially to youngsters, because they are the ones who feel the need of taking part in the making of a better world. Show creators are not trying to reinvent theatre, they don't try to create masterpieces, but instead they only wish to have a civic attitude. Their goal is much larger than that of changing the stage play and the perception of theater - they want to change the world. Education through theatre has been adopted for a long time in western countries, its goal being the discovery of the inner self, as well as the development of one's ability to observe and analyze the world and society. Because theatre is primarily an art of the dialogue, it helps the development of inter-human communication, and also attention towards one's partner, thus youngsters shall learn the science of dialogue, of collaboration with the surrounding people and learn to be sociable. Education through theatre is not accomplished only through school programmes. Education also implies the information of people, while trying to make the receivers more responsible.*

One of the most significant playwrights who understood the importance of the role that theatre plays within the social shift and the motivation of the people to get involved in solving the problems and deficiencies of the contemporary world is Brazilian author and politician Augusto Boal. He developed new forms of theatre, such as Invisible Theatre, Forum Theatre, Statue Theatre, Newspaper Theatre, Legislative Theatre and Theatre of the Oppressed - all of these are forms of active theatre, which involve spectators and prompts them toward civic actions. It is thus pointed out to the individuals of a community that they are able to bring change if they get involved and also that creating a better world depends on them. Art and education through art have an essential contribution to the process of individual evolution in the context of social development. Nowadays, theatre is having more and more social overtones - even in the conventional presentation of a show one can sense the need of either the director or the playwright of rebuilding the civic conscience. Theatre plays whose subjects are taken from the immediate reality rely less on the spectacular, on the imaginative and more on the veracity and the force of impact that their truth holds.

Theatre, through its artists and the projects they undertake is not used exclusively for the education of young - and not so young - people, but also for the reeducation and rehabilitation of those who have lost their personal rights as consequence of breaking the law. Thus was born project "EXIT" who aims at fighting the stereotypical opinions about convicts in the Romanian society. Social action and theatre meet in contemporaneity. Dramaturgy and spectacology now become tools for changing society and shifting mentalities, a path for individual transformation and also an active and efficient way of educating the young.

Key words: *implication, social, responsible, attitude, active.*

“Be social! Be involved! Make change! Be active!” - all of these are exigences of the modern life and modern world. The artist of the 2000s has descended from the ivory tower of creation and is getting actively involved, with all the passion of his creative spirit, towards correcting the faults of contemporary society. Nowadays, theatre has given up on exclusiveness only so it can carry the message of its creators to an audience as numerous as possible - it is performed anywhere, anytime and it delivers an imperative message especially to the young, because they are the ones who feel the need of changing the legacy left to them by past generations and the need of taking part in the

making of a better world (and if the use of the term “better” is too absolute, read as “more understandable and spiritually compatible”).

Creators and those at whom the creations of current times are aimed do not find themselves anymore in old writings and imaginary situations; they wish to have reality on stage (or “the stage” in reality), a tangible truth they can understand and in which they can effortlessly find themselves. Show creators are not trying to reinvent theatre, they don’t try to create masterpieces, but instead they only wish to have a civic attitude. Their goal is much larger than that of changing the stage play and the perception of theater; they want to change the world - “these shows are not about an aesthetic transcendence of the limits of theatrical conventions, but about an incisive way of expressing civic attitude, an overt attitude towards the world in which *we* live *now* and *here*. This is how far the function of reinventing theatre goes.”⁴¹

New plays have innovated not only direction, the choice of the acting space, the art of lighting, but also the art of acting, because role interpretation is no longer done exclusively by actors, but when, however, actors are used, characters are almost annulled - many plays are written specifically for certain actors, elements of their personal biographies are used, their names and physical data maintained and even certain memories from the actors’ lives. Thus, actors no longer interpret, they no longer “act”, but rather present themselves with their own feelings, thoughts, experiences. The actor no longer has to scan through alien personalities and individualities, but rather descend into his own soul, analysing his own inner being. It is here where theatre meets education - the young need to confront their inner selves and know themselves in order to later be able to confront the world, life, and have the ability to make decisions catered for each and one of them.

Education through theatre has been adopted for a long time in western countries - in Great Britain theatre is even included in the compulsory curriculum - its goal being the discovery of the inner self, as well as the development of one’s ability to observe and analyze the world and society. Because theatre is primarily an art of the dialogue, it helps the development of inter-human communication, and also attention towards one’s partner, thus the young shall learn the science of dialogue, of collaboration with the surrounding people and learn to be sociable.

Education through theatre is not accomplished only through school curricula. Education also implies the information of people, while trying to make the receivers more responsible.

One of the most significant playwrights who understood the importance of the role that theatre plays within the social shift and the motivation of the

⁴¹ Popovici, Iulia, 2008, *Un teatru la marginea drumului*, Edit. Cartea Românească, București

people to get involved in solving the problems and deficiencies of the contemporary world is Brazilian author and politician Augusto Boal.

One of the theatre genres with a great social impact is Invisible Theatre - a controversial subject (such as discrimination, violence etc.) is chosen and a small play is built, based on a written text, which is modified depending on circumstances, in order to adapt to the interventions of the audience. Once the show is completed, it will be performed in a public place, inside the community, for spectators/participants who are unaware that they are part of it. Thus the involuntary "spectator" confronts and acknowledges his own involvement, power of intervention or, on the contrary, human and social indifference.

In the Invisible Theatre the spectator becomes a hero of the action without being aware of it - he is a character in the seen reality, but Augusto Boal believes that "it is instrumental to go further, to proceed in such a way that the spectator takes part in dramatic action, but being fully aware of it."⁴² This theatrical form, increasingly spreading throughout the world, is being used both by artists and NGOs or other institutions that wish to promote their messages of social change. In the first part of Forum Theatre the show is presented as if it were a conventional one, whereby the hero proposes solutions for solving the conflict; the solutions must contain at least one political or social error and will be later discussed in the "forum". In the second part, the spectator replaces the Hero and proposes a new solution for resolving the situation, therefore "the match is: The Spectator - who tries to find a new solution, who tries to change the world - versus The Actors - who try to repress him, who try to coerce him into accepting the world as it is."⁴³ Hence it is demonstrated to the participating spectators that they can take a stand and change something as long as they act.

One of the associations that have an important say in social involvement is A.R.T Fusion, born in 2005, and whose coordinates are: Attitude, Reality, Youth. The avowed purpose of the association is "the involvement in fixing social problems of the community by using methods of participative art and methods of non-formal education through various programs and actions for supporting children, students, the young, the elders, families in need or developing families, approaching social contexts such as: social activism, community development, education, global responsibility and active citizenship."⁴⁴ The association has organized Forum Theatre projects and took a

⁴² Boal, Augusto, *Jocuri pentru actori și non-actori*, p. 17

⁴³ Boal, Augusto, op. cit., p. 20

⁴⁴ www.artfusion.ro

stand against ethnic and religious discrimination, HIV/AIDS or oppression caused by generational gaps.

Having the same goal as Forum Theatre and based on the same principles, Augusto Boal also developed Statue Theatre, Newspaper Theatre, Legislative Theatre and Theatre of the Oppressed - all of these are forms of active theatre, which involve spectators and prompt them toward civic actions. It is thus pointed out to the individuals of a community that they are able to bring change if they get involved and also that creating a better world depends on them.

Art and education through art have an essential contribution to the process of individual evolution in the context of social development. Nowadays, theatre is having more and more social overtones - even in the conventional presentation of a show one can sense the need of either the director or the playwright of rebuilding the civic conscience. Theatre plays whose subjects are taken from the immediate reality rely less on the spectacular, on the imaginative and more on the veracity and the force of impact that their truth holds.

In 2009 director Claudiu Goga staged, at the National Theatre in Iași, the play *Made in Est*, by Constantin Cheianu, that approaches the problem of corruption in the Republic of Moldova, but also in Romania, this problem unfortunately having become the Romanian brand in the 21st century. *Made in Est* is a mixture of theatre, hip hop music and everyday reality, a show that illustrates the image of contemporary society as directly and as realistically as possible. The show walks on the path of education through theatre, since it is a plea for social action and an alarm call. Another show from Iași that matches the social direction of contemporary theatre is *România! Te pup.* by Bogdan Georgescu, directed by David Schwartz (both graduates of UNATC with a degree in theatre direction), which premiered at the National Theatre "Vasile Alecsandri" in April 2009. The play approaches present themes, often found in contemporary drama: the constant degradation of the quality of life in Romania, which inevitably leads to the wish of emigration, the tensed relationships between people, the lack of communication between citizens and public employees, the uncertainty of what tomorrow holds.

The show is part of the "Tanga Project", whose mastermind is playwright Bogdan Georgescu and whose founding members are: Miruna Dinu, Vera Ion, Ioana Păun, as well as director David Schwartz. tangaProject is an independent theatre studio that was created for the development and exploitation of new forms of theatricality and dramaturgy, whose purpose is to experiment with forms of theatrical expression and to introduce the concept of "social theatre" through workshops, education, teamwork, social responsabilization - all of these are part of the ActivArt (Involved Art) concept, recently introduced in Romania.

Two other social art projects in which young director David Schwartz was involved should be mentioned here: “Vârsta a patra”, that took place at the Moses Rosen nursing home in Bucharest, its main objective being that of changing the perception towards old age in society, and “TrenSformers” - a project of artistic investigation and intervention, which took place in trains and train stations, and whose goal was to actively discover regional differences and to provoke the mechanisms of social perception.

The show *TV for dummies. Un spectacol pentru 100 de telecomenzi*, directed by Ioana Păun, based on the play written by Mona Bozdog and Mihaela Michailov, which premiered in 2011 at Uzina cu Teatru, National Theatre in Iași, also raises a fervent issue, by signaling the danger of the manipulation practiced by television. In the century of speed, television overcomes reality, deforming it by any means necessary for reaching its target rating. The play and the interactive show try to reveal in what ways a story - the disappearance of an 8 year old - gets altered when television intervenes: “the show examines the dynamics between the public and television - who affects who? Who leads? Who manipulates? What is more important: information or impact?”⁴⁵

The actions of these young people speak for the contemporary artists’ desire or need of changing something, of having a say, of getting involved in the education of the youth, but also of the mentality of the entire society.

Theatre, through its artists and the projects they undertake is not used exclusively for the education of young - and not so young - people, but also for the reeducation and rehabilitation of those who have lost their personal rights as consequence of breaking the law. Hence A.R.T Fusion, in collaboration with the National Administration of Penitentiaries made a goal of fighting the stereotypical views on inmates of the Romanian society by “shaping the Romanian mentality about young inmates into a positive one in order to ease their process of social reintegration once they have finished serving their time.”⁴⁶ Thus was born project “EXIT”, which involved 109 inmates from major cities of the country and took place between 25-26 November 2011 at Nottara Theatre in Bucharest and at the Theatre Festival of Inmates.

One show from this project was also staged in Iași in October 2011 at Ateneul Tătărași, where inmates-actors performed the play *Tom and Jerry*, an adaptation of the play written by Rock Cleveland, and directed by the young graduate Florin Caracala. The director confessed to the local press that “the intention was not to accomplish an artistic show, but to manage to draw a sense

⁴⁵ www.teatrulnationaliasi.ro

⁴⁶ www.artfusion.ro

of psychological balance among the inmates, which is why the choice of a dark comedy represented a point of maximum interest”, further adding, “I enjoyed working with them, they are committed, they worked with heart and soul on this show, although they committed serious offences. I hope that society understands that an inmate serves his sentence while he’s imprisoned and doesn’t have to serve it outside the penitentiary, too.”⁴⁷

Social action and theatre meet in contemporaneity. Dramaturgy and spectacology now become tools for changing society and shifting mentalities, a path for individual transformation and also an active and efficient way of educating the young, seemingly aspiring to “attract those who never set foot in a theatre towards it”⁴⁸, in order to show them how they can get involved, how they can bring change. A theatre overflowing with “absolute premieres”, a new theatre, whose ideas are the more transparently delivered the better, a theatre lacking subtleties, a theatre that is socially involved, that craves for change in all of its shapes, a theatre with plays and performances that hit their target spot on and definitely a trendy theatre, a theatre that fills performance spaces, a theatre that is undoubtedly successful, whose true value shall only be confirmed by time.

We live in a society in which we increasingly identify ourselves with the products that we use, in a world in which dreams, desires and ideals are asserted by television, movies and shiny adverts. The definite effect of this kind of consumerism imposed by the West through means of globalization is the dehumanization of man, the increase of ignorance towards his fellows and the environment. Modern society, intoxicated by television and the Internet, is dealing with a crisis much more acute than the economic one: the crisis of life’s meaning. There is no more traditional culture, and humanist culture is being increasingly replaced by technology. Modern man, in his development, is exclusively economical. He lives for production and consumption, he is estranged from culture, he lacks meaning, conscience or religion. This is the world in which the young artists grew, and make use of art to be able to express themselves and change the world they live in.

Thence this is the path of the new theatre - one which is social, educational and sometimes indignant. Theatre is becoming the picture of times dominated by change and the confusion it causes, it is becoming the voice of a generation and, although the new wave has started over ten years ago, the new

⁴⁷ Gina Popa, 25-10-2011, *O nouă producție teatrală a Penitenciarului de Maximă Siguranță Iași „Tom & Jerry”*, www.evenimentul.ro

⁴⁸ Magdalena Boianjiu, 2002, *Lor le pasă*, www.romlit.ro

generation of artists/teachers can be heard louder and louder. Permanently living under the pressure of the present, the young discover that theatre is the only way in which they can express themselves freely, in which they find refuge while trying to rediscover themselves and help others do the same, in the deflective rhythm of life and society.

Bibliography

Boal, Augusto, *Jocuri pentru actori și non-actori*

Popovici, Iulia, 2008, *Un teatru la marginea drumului*, Edit. Cartea Românească, București

website

www.artfusion.ro

www.evenimentul.ro

www.romlit.ro

www.teatrulnationaliasi.ro

CAPITOLUL II

PEDAGOGIA ARTEI ÎN ABORDĂRI COMPARATIVE ART PEDAGOGY IN COMPARATIVE APPROACHES

1. FORMATIV ȘI INFORMATIV ÎN ÎNVĂȚĂMÂNTUL UNIVERSITAR INSTRUMENTAL SPECIALIZAT FORMATIVE AND INFORMATIVE IN SPECIALISED INSTRUMENTAL HIGHER EDUCATION

**Elena Ovănescu - Pîrvu, Associate Professor PhD,
“George Enescu” University of Arts from Iași of Romania**

Rezumat : *În spațiul învățământului instrumental specializat se delimitează cu pregnanță, în ultimii 20 de ani, la nivel european, două tipologii educaționale, cea formativă și cea informativă, identificate după finalitățile sistemului (cuvânt cheie - deuseu) deduse din ariile curriculare proprii culturilor europene de referință în domeniul interpretativ (cuvinte cheie - studiu comparativ). Programele de mobilități externe pentru studenți și cadre didactice au facilitat mai ales latura informativă a didacticii și interpretării instrumentale, cu implicații indirecte asupra reformulării ariei curriculare, în special a curriculumului extins și a opționalelor. Necesitatea globalizării învățământului instrumental universitar la nivel european nu exclude însă detectarea și relevarea acelor discipline semnificante propriului proiect curricular.*

Cuvinte cheie: *analiza interpretativă, competența de interpretare a imaginii muzicale, formarea pianistică, imagine artistică, imagine interpretativă, imagine muzicală.*

Transformările sociale ale anilor '90 din spațiul european, în special din cel est-european, au marcat și viața universitară, prin deschidere informațională și prin lărgirea zonei demografice de absorbție a absolvenților pe piața muncii. Aceste oportunități au relevat și diferențierile pe niveluri formative dintre culturile europene, sub aspectul învățământului universitar, ceea ce a generat necesitatea conceperii unui sistem educațional superior unitar, întrucâtva de tip fractal⁴⁹. În 1999 se semnează *Declarația de la Bologna* (adoptată de 29 de state europene, printre care și România), care vizează în esență reorganizarea învățământului superior pe trei cicluri (licență, masterat, doctorat), asigurarea calității învățământului, recunoașterea diplomelor și mobilitatea studenților și a cadrelor didactice prin programe specifice, cum ar fi Erasmus (pentru Europa).

Bazat pe un sistem de credite transferabile (ECTS), programul Bologna a fost conceput inițial pe o structură de 3 sau 4+2+3 ani, respectiv licență (3 sau 4 ani), masterat (2 ani) și doctorat (3 ani). În învățământul superior artistic muzical, și cu precădere cel interpretativ specializat, deși se păstrează organizarea pe trei cicluri, studiile de licență pot avea o durată variabilă. Pentru o analiză mai pertinentă, am recurs la cercetarea planurilor de învățământ la

⁴⁹ Fractalii sunt *forme auto-similare*, aceasta însemnând că structura întregului sistem e deseori reflectată în fiecare porțiune a sa. Termenul a fost inventat de Benoît Mandelbrot (1924-2010), matematician francez american, părinte al geometriei fractale.

specialitatea *vioară* din patru universități europene de profil (Paris, Lyon, Viena și Iași) doar pentru studiile de licență, în scopul determinării particularităților sistemelor de învățământ respective.

În învățământul specializat francez, ciclul studiilor de licență nu depășește cei trei ani prevăzuți de programul Bologna, spre deosebire de România, unde acestea se desfășoară în patru ani. Structura planurilor de învățământ cuprinde un număr variabil de grupe de discipline, iar diferențele există chiar și între **Paris și Lyon**⁵⁰:

CNSMD Paris	CNSMD Lyon	UAGE Iași
1 - Discipline principale: - instrument	1 - Discipline principale: - instrument	1 - Discipline fundamentale: - armonie - contrapunct și fugă - forme și analize muzicale - istoria muzicii - estetică muzicală
2 - Discipline complementare obligatorii: - teorie - analiză instrumentală - citire la prima vedere - muzică de cameră - orchestră - limba străină - cunoașterea contextului profesional - în trei module de câte două zile fiecare, repartizate în anii I și II: - modulul „zilele de orientare” - cercetarea în laboratorul audio-video, și conștientizarea aspectelor psiho-corporale ale profesiei de muzician - modulul „zilele profesiei” - delimitarea spațiului profesional al muzicianului și proiectarea parcursului profesional al acestuia - modulul „comunicare”- capacitatea de a se prezenta și de a-și promova imaginea	2 - Discipline asociate disciplinei principale: - orchestră - atelier XX-21 - muzică de cameră - descifraj (citire la prima vedere)	2 - Discipline de specialitate: - instrument - teorie-solfegiu-dictat - acompaniament - pregătire licență

⁵⁰ Am extras grupele de discipline în ordinea în care sunt enunțate în planurile de învățământ.

<p>3 - Discipline complementare opționale: - o disciplină la alegere (instrumente baroce, jazz, pian complementar)</p>	<p>3 - Discipline de cultură: - anul I - teorie - cor - atelier de improvizație - artă și civilizație - anii II-III - la alegere între următoarele discipline: 1 dominantă (4 semestre obligatorii) + 1 sau mai multe complementare (între 1-4 semestre): - analiză aplicată - analiză sec. XX- XXI - scriitură - etnomuzicologie - bazele științifice ale noilor tehnici - istoria muzicii - artă și civilizație - ars musica</p>	<p>3 - Discipline în domeniu: - muzică de cameră - orchestră - practică artistică</p>
<p style="text-align: center;">/</p>	<p>4 - Competențe asociate: - Anul I - limba străină - introducere în pedagogie - Anii II-III - - limba străină - aspecte practice ale profesiei - atelier de improvizație sau proiect de realizare, sau o disciplină opțională, la alegere dintre: pian complementar, cânt coral, ansamblu vocal, inițiere în dirijat de cor, pedagogie, improvizație, ilustrație muzicală, orchestrație, a doua limbă străină, sau orice disciplină de cultură care nu a fost luată ca dominantă sau complementară.</p>	<p>4 - Discipline complementare: - folclor - educație fizică - utilizarea calculatorului - limba străină</p>
<p style="text-align: center;">/</p>	<p style="text-align: center;">/</p>	<p>5 - Opționale - o disciplină din două pe an: - anul I - utilizarea programelor muzicale în practica vocală și instrumentală - prelucrarea sunetului pe calculator - anii I-II - muzică barocă</p>

		- muzică românească - anul III - sisteme multimedia - utilizarea serviciilor internet - anul IV - muzică ușoară - jazz
		6 - Facultative: - anul I - cultură și civilizație europeană - anul II - informatică - anul III - semiotică muzicală

Numărul de credite obligatoriu pentru promovare este același la toate cele trei universități (60 ECTS), dar numărul de ore și ponderea grupelor de discipline în ansamblul planurilor de învățământ diferă:

CNSMD Paris			CNSMD Lyon			UAGE Iași		
an I	1 - 2 ore 2 - 12 ore 3 - 1 oră Total -15 ore	13,33 % 80% 6,66%	an I	1 - 2 ore 2 - 6 ore 3 - 5 ore 4 - 2 ore Total - 15 ore	13,33 % 40% 33,33% 13,33%	an I	1 - 2 ore 2 - 8 ore 3 - 7 ore 4 - 4 ore 5 - 4 ore 6 - 2 ore Total - 25 ore	8% 32% 28% 16% 16% - facultativ -
an II	1 - 2 ore 2 - 12,5 ore 3 - 1 oră Total - 15,5 ore	12,90 % 80,64 % 6,46%	an II	1 - 2 ore 2 - 6 ore 3 - 4 ore 4 - 3 ore Total - 15 ore	13,33% 40% 26,66% 20%	an II	1 - 6 ore 2 - 8 ore 3 - 7 ore 4 - 2 ore 5 - 3 ore 6 - 2 ore Total - 26 ore	23,0769 % 30,7692 % 26,9230 % 7,6923% 11,53845 % - facultativ -
an III	1 - 2 ore 2 - 6 ore Total - 8 ore	25% 75%	an III	1 - 2 ore 2 - 6 ore 3 - 4 ore 4 - 3 ore Total - 15 ore	13,33% 40% 26,66% 20%	an III	1 - 8 ore 2 - 8 ore 3 - 7 ore 4 - 1 oră 5 - 2 ore 6 - 2 ore Total - 26 ore	30,7692 % 30,7692 % 26,9230 % 3,8461%

								7,6923%
								- facultativ -
						an IV	1 - 2 ore 2 - 7 ore 3 - 7 ore 4 - 3 ore 5 - 3 ore Total - 22 ore	9,0909% 31,8181 % 31,7171 % 13,6363 % 13,6363 %

Se poate observa din tabelele de mai sus că învățământul superior francez, în special la **Paris**, prezintă o dominantă net *formativă*, întrucât toate disciplinele converg spre aspectul practic instrumental, iar numărul restrâns de ore permite studenților un spațiu larg de studiu individual. Cunoașterea instrumentală, de la Baroc la secolul XXI, diversitatea domeniilor interpretative (solistică, muzică de cameră, orchestră, jazz, muzică barocă) și cele trei module de cunoaștere a contextului de specialitate conduc către *formarea* personalității muzical-interpretative și conferă independență și responsabilitate în atitudinea profesională. De altfel, inserția absolvenților pe piața muncii este de 97%, un procent semnificativ și destul de stabil de-a lungul anilor, dintre care 64% în activitatea artistică, 18% în învățământ și 14% în studii postuniversitare. Aproximativ același procentaj general de absorbție este estimat și la **Lyon**, cu un număr sporit de absolvenți încadrați în sistemul de învățământ. Menționăm însă că aici spectrul disciplinelor de cultură și al competențelor asociate este mai larg, și include și *pedagogia*, atât în anul I, cât și ca disciplină opțională, în următorii doi ani. De asemenea, parteneriatele cu conservatoarele regionale din zonă permit efectuarea a două stagii de practică pedagogică de câte 35 de ore, sub îndrumarea unor profesori implicați în activitatea de tutorat.

La UAGE **Iași** complexitatea grupelor de discipline de studiu, numărul mult mai mare de ore de curs și diversitatea curriculară reduc considerabil timpul de studiu individual al studenților, atât sub aspect practic interpretativ, precum și al aprofundării materialului teoretic. Astfel, *informația* primează asupra aspectului formativ al studiilor de licență, urmând ca în al doilea ciclu de studii (masterat), absolvenții să fie direcționați spre *formarea* în direcția activității artistice sau didactice. De altfel, conform noii legi a învățământului, întregul modul DPPD face obiectul unei specializări unice în cadrul masteratului, obligând absolvenții la o opțiune către o specialitate sau alta (activitate artistică sau didactică), fără a le da posibilitatea unei duble specializări. Un procentaj de 50% dintre absolvenți sunt integrați în

învățământul postuniversitar (masterat, doctorat), iar absorbția absolvenților de la licență și masterat este de aproximativ 95%.

La Universitatea de muzică și artele spectacolului din **Viena** studiile de licență cuprind 12 semestre, organizate în trei etape, după cum urmează:

- prima etapă - 2 semestre
- a doua etapă - 6 semestre
- a treia etapă - 4 semestre

Prima etapă (anul I) constituie un an pregătitor, cu discipline muzicale generale predominante:

Semestrul	I	II
Vioară	2 ore	2 ore
Introducere în înțelegerea muzicii	2 ore	2 ore
Dezvoltarea auzului	1 oră	1 oră
Teoria generală a muzicii	1 oră	1 oră
Istoria muzicii	2 ore	
Istoria muzicii		2 ore
Acustică muzicală	2 ore	
Organologie		2 ore
Ansamblu vocal	2 ore	2 ore
Psihologie aplicată a muzicii		1 oră
Pian	1 oră	1 oră
Total	13 ore	14 ore

Etapa a doua (următoarele șase semestre) este centrată pe evoluția muzical-instrumentală a studentului, cu o componentă complexă a disciplinelor de studiu, dar cu număr redus de ore:

Semestrul	III	IV	V	VI	VII	VIII
Vioară	2 ore	2 ore	2 ore	2 ore	2 ore	2 ore
Dezvoltarea auzului	1 oră	1 oră	1 oră	1 oră		
Teoria compoziției	2 ore	2 ore	2 ore	2 ore	2 ore	
Forme muzicale					2 ore	2 ore
Istoria muzicii	2 ore	2 ore				
Pian	1 oră	1 oră	1 oră	1 oră	1 oră	
Corepetiție	0,5 ore	0,5 ore	0,5 ore	0,5 ore	0,5 ore	1 oră
Viola			0,5 ore	0,5 ore		

Istoria practicii interpretative (Introducere)			2 ore			
Istoria practicii interpretative				2 ore		
Muzică contemporană (Introducere)			2 ore			
Orchestra		2,5 ore	2,5 ore		2,5 ore	2,5 ore
Orchestra - violă				1,5 ore		
Repertoriul de orchestră și audiții muzicale					1 oră	
Muzică de cameră-instrumente de coarde				2 ore	2 ore	
Muzică de cameră cu pian						1 oră
Focus (discipline complementare)					2 ore	2 ore
Discipline la alegere (opționale)			2 ore	2 ore	2 ore	2 ore
Total	8,5 ore	11 ore	15,5 ore	14,5 ore	17 ore	12,5 ore

Ultima etapă (patru semestre) are număr descendent de ore, păstrând însă aceeași structură ca cea din etapa a doua:

Semestrul	IX	X	XI	XII
Vioară	2 ore	2 ore	2 ore	2 ore
Analize de formă		2 ore		
Istoria muzicii-capitole selectate			2 ore	
Pian	1 oră			
Corepetiție	1 oră	1 oră	1 oră	1 oră
Istoria practicii interpretative	1 oră			
Muzică contemporană	2 ore	1 oră		
Orchestra	2 ore	2 ore	2 ore	
Repertoriul de orchestră și audiții muzicale			1 oră	
Muzică de cameră-instrumente de coarde		1 oră		
Muzică de cameră cu pian	1 oră			
Muzică de cameră-ansambluri diverse	1 oră			
Focus (discipline complementare)	2 ore	2 ore	2 ore	
Discipline la alegere (opționale)	2 ore	2 ore	2 ore	1 oră
Total	15 ore	13 ore	12 ore	4 ore

Zona disciplinelor complementare este destinată studenților care doresc să aprofundeze un anumit domeniu, astfel încât regăsim aici discipline din multiple arii curriculare, cum ar fi orchestra (istoria muzicii-capitole selectate din repertoriul de orchestră, analize de formă din repertoriul de orchestră, audiții, repertoriul de orchestră în repetiții de orchestră, ansamblu de orchestră), muzica de cameră (istoria muzicii-capitole selectate din repertoriul cameral, analize de formă din repertoriul cameral, tehnica de lucru și tehnica de a conduce în

ansamblul cameral, muzica de cameră-ansamblu), muzica Renașterii (instrument din Renaștere, istoria practicii interpretative, ansamblu vocal din Renaștere), muzică contemporană (practici instrumentale interpretative în muzica contemporană, ansamblu de muzică contemporană, estetici și practici în muzica contemporană, instrumente electronice), învățare și predare (educația muzicală elementară, analiză didactică în muzică, didactica generală în învățământul instrumental, psihologie educațională), cercetare de sunet (acustică muzicală-acustică fiziologică și psihoacustică, acustică și tehnici instrumentale, principii științifice elementare în cercetarea sunetului, acustica practică-metode empirice de cercetare, acustica practică-analiză de sunet și procesarea semnalului), muzică populară (instrument popular, armonia în jazz, muzica populară-ansamblu), mișcarea de integrare (principii de bază în fiziologia muzicii, fiziologia aplicată a muzicii, corporalitate, medicina pentru muzicieni-cu exerciții practice), muzicologie (introducere în muzicologie, seminar de muzicologie), management muzical (managementul muzical, introducere în cultura instituțiilor de studii, principii de bază în teoria culturii), analiza schenkeriană (introducere în analiza vocii principale, analiza lui Heinrich Schenker, seminar muzicanalitic).

În ceea ce privește disciplinele opționale, acestea sunt în număr mai restrâns și vizează aspecte mai speciale ale activității interpretative, cum ar fi practicile compoziționale (introducere în compoziție și aranjamente muzicale), introducere în istoria culturii (din capitolul istoria muzicii), tehnica muzicală (proiect artistic sau științific), introducere în managementul muzicii, tema specifică „Respirație integrativă, voce și formarea mișcării” (postura și mișcarea, tehnici de concentrare, respirație-voce-mișcare, tehnici de relaxare funcționale: corpul meu ca un instrument - relaxare, sunet și voce).

Se remarcă de aici complexitatea ariei curriculare și disponibilitatea sistemului de învățământ de a oferi studenților multiple opțiuni de specializare, căci, datorită numărului restrâns de ore, aceștia au posibilitatea de a aprofunda atât studiul instrumental, cât și domeniul pentru care au optat. De altfel, caracterul *formativ* al învățământului specializat din această universitate se deduce și din programul impus pentru trecerea de la etapa a doua la cea de-a treia (din anul IV în anul V):

- Bach - primele două mișcări dintr-o sonată, sau Ciaconna, sau patru mișcări de partită, două studii sau capricii, primele două mișcări dintr-un concert de Mozart (cu cadențe), două sonate (*solo* sau cu pian) din stiluri diferite, un concert mare integral (după Beethoven) și trei pasaje reprezentative din repertoriul de concert sau de operă.

Din aceste lucrări, comisia anunță, cu o săptămână înaintea examenului, o selecție de lucrări cu o durată de minimum 30 de minute.

Examenul de licență este mult mai complex și se compune din două recitaluri, primul în fața comisiei, iar al doilea un recital public. Programul

pentru primul recital (care trebuie să fie diferit față de cel prezentat anterior) cuprinde:

- O sonată sau partită de Bach - integral, un concert de Mozart integral (cu cadențe proprii), două capricii (Paganini, Ernst, Wieniawsky op. 10), două sonate din perioade diferite, o lucrare scrisă și publicată după 1950, o piesă de virtuositate, o mișcare dintr-o lucrare camerală (cu excepția lucrărilor pentru vioară și pian), un concert mare integral (după Beethoven) și unul din următoarele *solo*-uri de concert maestru: Viața de erou, Burghezul gentilom, Zarathustra, Frumoasa din pădurea adormită nr. 14, Lacul lebedelor, Missa solemnis, Scheherazada, Nevestele vesele din Windsor, Raymonda (Glazunov).

Și în acest caz, comisia este cea care optează pentru o selecție de lucrări.

Programul pentru recitalul public (cu o durată de 45 de minute) poate fi ales de candidat și include două lucrări din perioade stilistice diferite.

Traectoria *formativă* a studentului Universității din **Viena** este astfel coerentă, pornind de la examenul de admitere (un concert integral cu cadențe, o mișcare lentă și una rapidă dintr-o sonată sau partită *solo* de Bach, o sonată pentru vioară și pian, un studiu sau capriciu, citire la prima vedere). Dificultatea examenelor, în special a celui de licență, poate fi surpasată datorită timpului de studiu individual generos (instrumental și teoretic), ca urmare a numărului restrâns de ore de curs în cei șase ani universitari.

În învățământul francez timpul de școlarizare reprezintă jumătate din cel de la Viena, iar eficiența studiului individual este primordială. Capacitățile studentului în acest sens sunt testate încă de la admitere, căci lucrările impuse sunt afișate cu o lună sau două înainte de probe. Spre exemplu, la CNSMD din **Paris**, în acest an admiterea a avut loc între 20 februarie-3 martie. Studiul impus pentru prima probă și o mișcare dintr-o sonată sau partită de Bach pentru a doua probă au fost afișate pe 4 ianuarie, iar concertul (o parte) și piesa de gen (impuse în a doua probă) s-au anunțat cu șase săptămâni înainte de examen, ceea ce probează atât nivelul instrumental al candidatului, cât și capacitățile sale de asimilare, calități absolut necesare pentru a obține performanța în doar trei ani de studii de licență. Pentru examenele de an din sesiunea iunie, unele lucrări sunt impuse, anunțate fie cu șase luni înainte de sesiune (gamele și cele două mișcări de Bach din anul I), iar altele (concertul clasic și studiul din anul I, și concertul mare și pasajele de orchestră din anul II) cu șase săptămâni înainte. Examenul de licență (de diplomă), cu o durată de 30 de minute, este public și include o lucrare concertantă afișată cu 2 luni înainte de examen, un program liber de aproximativ 15 minute, și o lucrare contemporană, dintr-o listă de lucrări afișată pe 15 ianuarie.

Dacă la Viena examenele de trecere dintr-o etapă în alta sunt dificile sub aspectul volumului de material impus, la Paris și Lyon dificultatea rezidă în capacitatea studentului de asimilare rapidă a materialului.

În concluzie, atât la Viena, precum și la Paris și Lyon, volumul de material asimilat, viteza de asimilare și planurile de învățământ sunt în raport

direct cu durata studiilor și cu volumul orar săptămânal, având drept obiectiv *formarea* muzical-instrumentală a interpreților.

La UAGE Iași, examenul de admitere se compune din două probe instrumentale. Prima probă constă dintr-o gamă (sondaj din 8 game impuse), un studiu (sondaj din 6 studii impuse) și citire la prima vedere. A doua probă include un studiu impus, două mișcări dintr-o sonată sau partită de Bach (dintr-o listă impusă) și una sau două mișcări dintr-un concert mare, la alegere dintr-o listă impusă. Pe parcursul anilor, studentul are obligația de a asimila cinci lucrări (un studiu sau capriciu, două mișcări dintr-o sonată sau partită de Bach, prima sau următoarele două mișcări dintr-un concert clasic-de regulă Mozart, o lucrare de virtuozitate și un concert mare integral, sau prima parte dintr-un concert și următoarele două din alt concert), prezentate în două sesiuni. La examenul de licență sunt solicitate patru lucrări din stiluri și epoci diferite, iar absolventul are posibilitatea de a relua două din lucrările prezentate la examenele anului IV. Pe de o parte volumul mare de ore de curs nu permite studentului asimilarea și aprofundarea repertoriului, la nivel tehnic și interpretativ, iar intervalul de doar o lună dintre ultimul examen al anului IV și examenul de licență (care include și o lucrare scrisă, o analiză stilistică și interpretativă a repertoriului prezentat) este un real obstacol pentru rafinarea interpretativă ori pentru asimilarea unui repertoriu diferit.

Considerăm astfel că învățământul instrumental specializat românesc (în speță cel din Iași) are un caracter mai mult *informativ*, în timp ce obiectivul esențial este *formarea* specialiștilor muzicieni, interpreți sau profesori, pentru a fi în acord cu conceptul educațional european. Pe de altă parte, spectrul larg de discipline obligatorii are menirea de a conecta studentul cu pluralitatea de aspecte ale actului interpretativ. Se impune așadar o regândire a planurilor de învățământ, a programelor analitice și a volumului orar, pentru a le raporta la cantitatea materialului, a vitezei și calității asimilării acestuia de către student. Obiectivul educațional trebuie determinat mai clar, pentru a oferi studentului posibilitatea de a se *forma*, încă din timpul studiilor de licență, într-o direcție sau alta - artistică sau didactică.

Abstract : *In the specialized instrumental education's area, during the last 20 years in Europe, two educational typologies, one formative and other informative, identified by the finalities of the system (keyword-outlet) and deducted from the curricular areas of to the European cultures in the field of the performance (keyword-comparative study) had been particularly identified. The external moving programmes for students and professors facilitated mainly the informative aspect of the instrumental didactics and performance, having indirect impacts on the curricular areas redrafting, especially on the extended curriculum and the optional courses. The necessity of instrumental university education's globalization did not exclude the detection and the revealing of the disciplines considered important for the own curricular project.*

Key words: *interpretative analyses, competence of interpreting musical image, piano formation, artistic image, interpretative image, musical image.*

The social transformation of the 90s from European area, particularly from Eastern European, marked also the university life by open area demographic information and by broadening the absorption of graduates into the labour market. These opportunities have revealed differences in the formative levels of European cultures in terms of higher education, which generated the need to design a single higher education system, somewhat fractal⁵¹. In 1999 it is signed the Bologna Declaration (adopted by 29 European countries, including Romania), which essentially aims reorganization of higher education in three cycles (bachelor, master, doctorate), quality assurance of the education, recognition of degrees / diploma and the mobility of the students and teachers through specific programs such as Erasmus (for Europe).

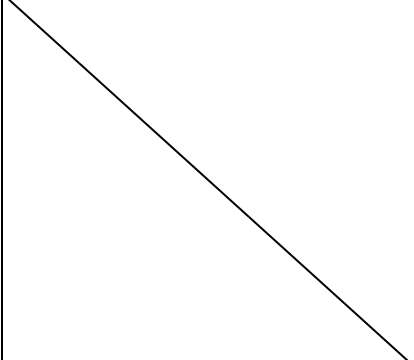
Based on a system of transferable credits (ECTS), Bologna program was originally designed for a structure of 3 or 4 +2+3 years, respectively license (3 or 4 years), Master (2 years) and PhD (3 years). In musical artistic higher education, and especially in the specialized performing one, although it keeps the organization on three cycles, undergraduate studies can be of varying duration. For a more relevant analyse, I resorted to research the curricula at violin specialty profile of four European universities (Paris, Lyon, Vienna and Iasi) only for undergraduate studies, to determine the features of those education systems.

In the French special education, bachelor cycle not exceeding three years as the Bologna program, unlike Romania, where they are carried out in four years. Curriculum structure contains a variable number of groups of subjects, and differences exist even between **Paris** and **Lyon**⁵²:

CNSMD Paris	CNSMD Lyon	UAGE Iasi
1 – Main disciplines: - instrument	1 - Main disciplines: - instrument	1 - Fundamental disciplines: - harmony - counterpoint and fugue - forms and musical analysis - music history - music aesthetics
2 - Compulsory complementary disciplines: - theory - instrumental analyze - reading at a glance (first view reading) - chamber music	2 - Disciplines associated to main disciplines: - orchestra - workshop XX-21 - chamber music - decipher (first view reading)	2 - Disciplines of specialty: - instrument - theory- solfeggio - dictat - accompaniment - graduation work preparation

⁵¹ Fractals are *self-similar shapes*, meaning that the entire system structure is often reflected in every portion of it. The term was coined by Benoît Mandelbrot (1924-2910), French American mathematician, the father of fractal geometry.

⁵² We have extracted groups of subjects in the order they are listed in the curricula.

<ul style="list-style-type: none"> - orchestra - foreign language - knowledge of professional context - in three modules of two days each, distributed in years I and II: <ul style="list-style-type: none"> - module „orientation day” - research in audio-video laboratory and psycho-body awareness of the musician profession - module „profession days” - delimitation of the professional area of musician and designing the professional career of it - module „communication” - ability to display/present and promote their image 		
<p>3 - Complementary optional disciplines:</p> <ul style="list-style-type: none"> - an elective discipline (baroque instruments, jazz, complementary piano) 	<p>3 - Culture disciplines:</p> <ul style="list-style-type: none"> - year I - theory <ul style="list-style-type: none"> - coir - improvisation workshop - art and civilization - years II-III – a choice between the following disciplines: 1 dominant (4 semesters compulsory) + 1 or more optional (between 1-4 semesters): <ul style="list-style-type: none"> - applied analyze - analyze sec. XX- XXI - writing - ethnomusicology - scientific basis of new techniques - music history - art and civilization - ars musica 	<p>3 - Disciplines in the field:</p> <ul style="list-style-type: none"> - chamber music - orchestra - artistic practice/ practicum
	<p>4 - Associated skills:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Year I - foreign language <ul style="list-style-type: none"> - introduction in pedagogy - Years II-III - <ul style="list-style-type: none"> - foreign language - practical aspects of profession - improvisation workshop or development 	<p>4 - Complementary Disciplines:</p> <ul style="list-style-type: none"> - folklore - sport - PC - foreign language

	project, or an optional discipline to chose between: complementary piano, choral singing, vocal ensemble, initiation of choir conducting, pedagogy, improvisation, musical illustration, orchestration, a second foreign language, or any culture discipline was not taken as dominant or complementary .	
		5 - Optionals – one discipline from two on year: - year I – using the music programs in vocal and instrumental practice/practicum - computer sound processing - years I-II – baroque music - Romanian music - year III - multimedia systems - use of internet services - year IV – pop music - jazz
		6 - Optional: - year I – European culture and civilization - year II - informatics - year III – musical semiotics

The number of credits required for promotion is the same at all three universities (60 ECTS), but the number of hours and groups of disciplines share is different in the whole curricula:

CNSMD Paris			CNSMD Lyon			UAGE Iași		
year I	1 - 2 hours	13,33 %	year I	1 - 2 hours	13,33 %	year I	1 - 2 hours	8%
	2 - 12 hours	80%		2 - 6 hours	40%		2 - 8 hours	32%
	3 - 1 hour	6,66%		3 - 5 hours	33,33%		3 - 7 hours	28%
				4 - 2 hours	13,33%		4 - 4 hours	16%
							5 - 4 hours	16%
							6 - 2 hours	- optional

				Total - 15 hours			Total - 25 hours	-
year II	1 - 2 hours 2 - 12,5 hours 3 - 1 hour Total - 15,5 ore	12,90 % 80,64 % 6,46%	year II	1 - 2 hours 2 - 6 hours 3 - 4 hours 4 - 3 hours Total - 15 hours	13,33% 40% 26,66% 20%	year II	1 - 6 hours 2 - 8 hours 3 - 7 hours 4 - 2 hours 5 - 3 hours 6 - 2 hours Total - 26 hours	23,0769% 30,7692% 26,9230% 7,6923% 11,53845 % - optional -
year III	1 - 2 hours 2 - 6 hours Total - 8 hours	25% 75%	year III	1 - 2 hours 2 - 6 hours 3 - 4 hours 4 - 3 hours Total - 15 hours	13,33% 40% 26,66% 20%	year III	1 - 8 hours 2 - 8 hours 3 - 7 hours 4 - 1 oră 5 - 2 hours 6 - 2 hours Total - 26 hours	30,7692% 30,7692% 26,9230% 3,8461% 7,6923% - optional -
						year IV	1 - 2 hours 2 - 7 hours 3 - 7 hours 4 - 3 hours 5 - 3 hours Total - 22 hours	9,0909% 31,8181% 31,7171% 13,6363% 13,6363%

It can be seen from the above tables that French higher education, particularly in **Paris**, shows a net *formative* dominant, as all disciplines converge to the practical instrumental aspect, and the limited number of hours allows students a great deal of individual study time. Instrumental knowledge, from Baroque to twenty-first century, diversity of performing domains (solo, chamber music, orchestra, jazz, baroque) and the three modules of knowledge of the specialized context are leading to *formation* of the musical-interpretive personality and provides independence and responsibility in the professional attitude. Moreover, insertion of graduates into the labor market is 97%, a significant and fairly stable over the years percent, of which 64% in artistic activity, 18% in education and 14% in postgraduate studies. Approximately the same percentage of absorption is generally estimated at **Lyon**, with an increasing number of graduates employed in education. We mention that here the spectrum of culture disciplines and associated skills is broader, and includes *pedagogy*, both in the first year and as an optional subject in the next two years. Also, partnerships with regional conservatories in the area allow performing two teaching internships every 35 hours, under the guidance of teachers involved in mentoring activities.

At "George Enescu" University of Arts (GEUA) **Iasi** the complexity of study disciplines groups, greater number of classes and curriculum diversity significantly reduces the individual time-study of the students, both on a practical interpretation and deepening the theoretical material aspect. Thus, the *information* overrides the formative aspect of undergraduate studies, and in the second cycle of education (MA), graduates should be directed to *training/formation* in the artistic or educational work. Moreover, under the new law of education, all the module DTE is subject to unique specializations in the Master, forcing graduates to an option to a specialisation or another (artistic activity or teaching), without giving them the possibility of double majors. A percentage of 50% of graduates are integrated into postgraduate (MA, PhD), and absorption from bachelor and master graduates is approximately 95%.

At the University of Music and Performing Arts in **Vienna** undergraduate studies include 12 semesters, organized in three stages as follows:

- First stage - 2 semesters
- Second stage - 6 semesters
- Third stage - 4 semesters

First stage (first year) is a preparatory year, general musical disciplines prevailing:

Semester	I	II
Violin	2 hours	2 hours
Introduction to Music Comprehension	2 hours	2 hours
Aural training	1 hour	1 hour
Review of General Music Theory	1 hour	1 hour
Music History	2 hours	
Music History		2 hours
Musical Acoustics	2 hours	
Organology		2 hours
Vocal Ensemble	2 hours	2 hours
Applied Music Psychology		1 hour
Piano	1 hour	1 hour
Total	13 hours	14 hours

Stage two (the next six semesters) focuses on the musical-instrumental development of student, with a complex composition of the disciplines, but with reduced number of hours:

Semester	III	IV	V	VI	VII	VIII
Violin	2 hours	2 hours	2 hours	2 hours	2 hours	2 hours
Aural Training	1 hour	1 hour	1 hour	1 hour		
Composition Theory	2 hours	2 hours	2 hours	2 hours	2 hours	

Musical Forms					2 hours	2 hours
Music History	2 hours	2 hours				
Piano	1 hour	1 hour	1 hour	1 hour	1 hour	
Accompaniment	0,5 hours	0,5 hours	0,5 hours	0,5 hours	0,5 hours	1 hour
Viola			0,5 hours	0,5 hours		
Historical Performance Practices (Introduction)			2 hours			
Historical Performance Practices				2 hours		
Contemporary Music (Introduction)			2 hours			
Orchestra		2,5 hours	2,5 hours		2,5 hours	2,5 hours
Orchestra - viola				1,5 hours		
Orchestra Repertoire and Audition Training Violin					1 hour	
String Chamber Music				2 hours	2 hours	
Piano Chamber Music						1 hour
Focus (complementary disciplines)					2 hours	2 hours
Electives (optional)			2 hours	2 hours	2 hours	2 hours
Total	8,5 hours	11 hours	15,5 hours	14,5 hours	17 hours	12,5 hours

The last stage (four semesters) has a descending number of hours, while retaining the same structure as the second stage:

Semester	IX	X	XI	XII
Violin	2 hours	2 hours	2 hours	2 hours
Form Analysis		2 hours		
Music History, Selected Chapters			2 hours	
Piano	1 hour			
Accompaniment	1 hour	1 hour	1 hour	1 hour
Historical Performance Practices	1 hour			
Contemporary Music	2 hours	1 hour		
Orchestra	2 hours	2 hours	2 hours	
Orchestra Repertoire and Audition Training Violin			1 hour	
String Chamber Music		1 hour		
Piano Chamber Music	1 hour			
Chamber Music for Various Ensembles	1 hour			
Focus (complementary disciplines)	2 hours	2 hours	2 hours	

Electives (optional)	2 hours	2 hours	2 hours	1 hour
Total	15 hours	13 hours	12 hours	4 hours

The complementary disciplines area is for students wishing to further deepening a field, so that we find here disciplines from multiple curricular areas such as orchestra (music history - selected chapters from the orchestra repertoire, form analyzes from orchestral repertoire, auditions, orchestra repertoire in orchestra rehearsals, ensemble of orchestra), chamber music (music history - selected chapters from chamber repertoire, form analyzes of the chamber repertoire, work technique and conducting the whole chamber-ensemble technique, chamber music-ensemble), Renaissance music (instrument from Renaissance, the history of interpretive practice, the Renaissance vocal ensemble), contemporary music (instrumental interpretative practices in contemporary music, contemporary music ensemble, aesthetics and practice in contemporary music, electronic instruments), learning and teaching (elementary music education, teaching analysis in music, general didactics in instrumental teaching, educational psychology), sound research (musical acoustics - physiological acoustics and psychoacoustics, acoustic and instrumental techniques, basic scientific principles in sound research, acoustic research practice- empirical methods, practical acoustic - sound-analysis and signal processing), folk music (folk instrument, harmony in jazz, folk-music ensemble), movement of integration (basic principles in music physiology, music applied physiology, physicality, medicine for musicians - with practical exercises), musicology (introduction to musicology, seminar of musicology), music management (music management, introduction to cultural institutions of education, basic principles in the theory of culture), Schenker analysis (introduction to the main voice analysis, analysis of Heinrich Schenker, music-analytic seminar).

Regarding elective disciplines, they are more limited as number and focused on issues more specific of interpretative activity, such as compositional practices (introduction to composition and musical arrangements), introduction to cultural history (from history of music Chapter), music technique (artistic or scientific project), introduction to music management, specific topic "integrative breathing, voice and movement training" (posture and movement, concentration techniques, breathing-voice-movement, functional relaxation techniques: my body as an instrument - relaxation, sound and voice).

From here we notice the complexity of curricular area and availability of education to provide students multiple options for specialization, since, due to the limited number of hours, they are able to deepen both the instrumental study and the chosen field. Moreover, the *formative* nature of specialized education in this university is deducted also from the schedule required for the transition from stage two to the third (from the IV year in V):

- Bach - the first two movements of a sonata, or Ciaconna, or four movements of partita, two studies/etudes or caprices, the first two movements from a Mozart concerto (with cadence), two sonatas (*solo* or with piano) in different styles, a complete major concert (after Beethoven) and three representative passages from the concert or opera repertoire.

From these works, the Commission announces a week before the exam, a selection of works with a minimum of 30 minutes.

The license exam is much more complex and consists of two recitals, the first in front of the committee and the second a public recital. The program for the first concert (which must be different from the one shown above) includes:

- A sonata or partita by Bach - complete, a complete concert of Mozart (with its cadences), two caprices (Paganini, Ernst, Wieniawsky op. 10), two sonatas from different periods, a work written and published after 1950, a piece of virtuosity, a movement from a chamber work (except works for violin and piano), a complete major concert (after Beethoven) and one of the following *solos* of concert master: Life of hero, The Gentleman Bourgeois, Zarathustra, Sleeping beauty No. 14, Swan Lake, Missa Solemnis, Scheherazade, The Merry Wives of Windsor, Raymonda (Glazunov).

In this case too, the Commission is the one to opting for a selection of works. The public recital program (lasting 45 minutes) can be chosen by the candidate, including two works from different stylistic periods.

The *formative* trajectory of the University of Vienna student is in this way consistent, starting with the entrance examination (a full concert with cadences, a slow and a fast movement from a Bach sonata or *solo* partita, a sonata for violin and piano, a study or caprice, first view reading). The difficulty of exams, especially the license, may be surpassed due to the generous individual time of study (instrumental and theory), due to the limited number of classes in the six academic years.

In French education the school time is half of that of Vienna, and the efficiency of individual study is primary. Students' abilities in this respect are tested since admission, because the works required are shown by a month or two before the test. For example, the CNSMD in **Paris** this year admission occurred from February 20 to March 3. The study set for first test and a movement from a sonata or partita by Bach for the second test were posted on January 4, and the concert (part) and gender play (imposed in the second sample) were announced six weeks before the exam, which proves both the candidate's instrumental level and his assimilation capacities, qualities absolutely necessary to achieve performance in just three years of undergraduate study. For the year exams in June session, some works are required, announced six months before the session (scales and two movements of Bach in the first year) and others (classic concert and the study from the first year, the major concert and orchestra passages from the second year) six weeks before. License examination (graduation), lasting 30 minutes, is public and includes a concerting work displayed/posted with two

months before the exam, a free program for about 15 minutes, and a contemporary work from a list of works posted on January 15.

If in Vienna the passing exams from a stage to another are difficult in the respect of material required volume, in Paris and Lyon difficulty lies in the ability of students to quickly assimilate the material.

In conclusion, both in Vienna and Paris and Lyon, the volume of material treated, the rate of assimilation and curricula are directly related to studies duration and weekly volume of time, aiming the musical - instrumental *formation* of interpreters.

At GEUA **Iasi** entrance examination consists of two instrumental tests. The first test consists of a musical scale (probing from 8 required scales), a study (probing from six required studies) and first view reading. The second test includes a required study, two movements from a sonata or partita by Bach (from a list of required) and one or two movements from a big concert of your choice from a required list. Over the years, the student is required to assimilate five works (one study or caprice, two movements from a sonata or partita by Bach, first or following two movements of a classic concert – usually Mozart, a work of virtuosity and an entire big concert, or the first part of a concert and the next two in another concert), in two sessions. At license examination are required four works of different styles and eras, and the graduate has the possibility to resume two of the works presented at fourth year exams. On one hand the large amount of classes does not allow the student the assimilation and deepening of the repertoire, at technical and interpretive level, and only one month interval between the last exam and examinations of fourth year (which includes a written paper, a stylistic and interpretative analysis of the presented repertoire) is a real obstacle to interpretative refining or to assimilate a different repertoire.

We consider therefore that the specialized instrumental Romanian education (particularly the one in Iasi) has more an *informative* character, while the main purpose is the formation of musicians-specialists, performers or teachers, to be consistent with the European education concept. On the other hand, the wide range of compulsory subjects is meant to connect student with a plurality of aspects of interpretive act. It therefore requires a rethinking of curricula, syllabuses and hourly volume, report them to the amount of material, speed and quality of its assimilation by the student. Educational objective must be clearly determined to give the student the opportunity to *form*, while still a bachelor, in one direction or another - artistic or didactic.

2. SURSE MULTIPLE ALE MOTIVAȚIEI ÎN DEMERSUL STUDIERII UNUI INSTRUMENT

MULTIPLE SOURCES OF MOTIVATION FOR LEARNING TO PLAY A MUSICAL INSTRUMENT

Ioana Stănescu, lecturer PhD,
“George Enescu” University of Arts from Iași of Romania

Rezumat: *Deși foarte mulți copii încep să învețe un instrument, doar puțini dintre ei ating un nivel satisfăcător de îndemânare, deoarece această activitate presupune foarte mult efort. De-a lungul etapelor de început, un tânăr muzician trebuie să execute studiul necesar pentru dezvoltarea abilităților, studiu ce trebuie să fie însoțit de motivație. Această motivație necesită sprijinul și supravegherea părinților, precum și încurajarea profesorilor. În mod suplimentar, motivația unui tânăr muzician este puternic influențată de structura socială. Experiențele din copilărie pot influența tinerii muzicieni, care învață să cânte la un instrument, prin evenimente muzicale excepționale care le mențin motivația pentru studiu și le captează pentru totdeauna interesul pentru muzică. Cercetările au arătat că tinerii muzicieni care dovedesc cea mai puternică încredere de sine în abilitățile lor sunt aceiași tineri care ating, deopotrivă, și cea mai bună performanță.*

Cuvinte cheie: motivație, părinți, profesori, prieteni, mediu social, încredere de sine.

Deși foarte mulți copii încep să învețe un instrument, doar puțini dintre ei ating un nivel satisfăcător de îndemânare, deoarece această activitate presupune foarte mult efort. De-a lungul etapelor de început, un tânăr muzician trebuie să execute studiul necesar pentru dezvoltarea abilităților, studiu ce trebuie să fie însoțit de motivație. O mai bună înțelegere a motivației poate determina aflarea metodelor de menținere a efortului necesar în activitățile de învățare, deoarece percepția de sine a propriilor abilități, precum și intenția studenților pentru obținerea succesului sunt indicatori importanți în contextul evoluției.

Experiențele muzicale plăcute trăite încă de timpuriu pot influența decizia tinerilor de a deveni muzicieni. De asemenea, cercetările sugerează că dezvoltarea studenților muzicieni poate fi ajutată în mare măsură când aceștia studiază piese muzicale și un repertoriu pe care îl agreează. În acest caz, aceștia manifestă mai multă atenție și utilizează o mai mare varietate de strategii pentru a-și îmbunătăți performanțele.

Această motivație necesită sprijinul și supravegherea părinților, precum și încurajarea profesorilor. Astfel, încurajarea unui părinte este o răsplată importantă pentru copii, o sursă principală de motivație în etapele de început când aceștia își dezvoltă abilitățile muzicale. De asemenea, susținerea părinților este o condiție esențială pentru continuarea implicării copiilor în demersul muzical.

În același timp, profesorii, în special profesorii de instrument din perioada de inițiere, au un efect semnificativ de motivare pentru tinerii muzicieni. S-a dovedit că tinerii care ating un nivel înalt de performanță, s-au bucurat de un profesor de instrument foarte prietenos și încurajator în perioada de început. De asemenea, profesorii din perioada ulterioară au o mare influență în dezvoltarea

sistemului de încredere a tânărului muzician atunci când capătă valoare în demersul de implicare muzicală. Profesorii sunt responsabili de a-și învăța studenții *cum* să studieze și de a construi încrederea de sine a acestora, iar acestea sunt cele mai importante caracteristici ale unui profesor bun.

Cercetările au arătat că tinerii muzicieni care dovedesc cea mai puternică încredere de sine în abilitățile lor sunt aceiași tineri care ating, deopotrivă, și cea mai bună performanță.

Pe de altă parte, motivația unui tânăr muzician este puternic influențată de structura socială, deopotrivă. Experiențele din copilărie pot influența tinerii muzicieni, care învață să cânte la un instrument, prin evenimente muzicale excepționale care le menține motivația pentru studiu și le captează pentru totdeauna interesul pentru muzică.

Performanța în public poate fi un factor de motivare și o experiență foarte puternică pentru interpreți datorită prezenței unei audiențe-live care poate inspira muzicienii la o sensibilitate sporită și la realizarea unei mai mari performanțe.

Pentru tinerii muzicieni, prietenii cu semenii (mediul) devin din ce în ce mai importante în perioada adolescenței. Astfel, presiunea socială poate eclipsa influența exercitată de către părinți sau profesori sau poate ajuta în susținerea interesului tinerilor pentru muzică. Prin urmare, un mediu competitiv sau o atitudine de gândire a semenilor poate determina pe unii adolescenți să renunțe la muzică sau, din contră, să continue.

Competiția nu este, în mod unanim, percepută bine. Aceasta i-ar putea motiva pe tineri să o realizeze, dar i-ar putea conduce și spre un preț mai mare pe viitor. Pe de o parte, succesele în muzică obținute de timpuriu vor încuraja copiii pentru a continua printr-o implicare și mai mare în muzică, dar eșecurile pot, deopotrivă, să le aducă descurajare. Pe de altă parte, condițiile competitive pot determina tinerii să devină focusați pe intenția de a depăși alte persoane, fapt care le risipește timpul și le distrage atenția de la dezvoltarea abilităților instrumentale. Astfel, competiția este, de obicei, înțeleasă ca o activitate de depășire a altora, dar consider că scopul principal trebuie să fie intenția de autodepășire.

Pe măsură ce tinerii muzicieni se dezvoltă, ei încep să-și asimileze sursele extrinseci ale motivației. Valorile părinților, profesorilor și prietenilor devin parte din ei. În final, ei ajung să studieze muzica, în primul rând, pentru că este important pentru ei. Astfel, activitățile lor muzicale le definesc identitatea.

Atingând cele mai înalte nivele de performanță, realizarea succesului pare să necesite o combinație de mulți factori motivaționali, iar studenții iau hotărârea să continue în muzică, bazându-se pe propria convingere.

În concluzie, consider că profesorii au un rol activ și esențial prin contribuția lor în contextul unei activități muzicale pozitive în experiența cu copiii, în scopul de a-i călăuzi spre o performanță muzicală potrivită, ca viitori studenți.

Bibliografie

1. Bârsănescu, Ștefan, *Istoria pedagogiei*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1972
2. Bălan, Theodor, *Principii de pianistică*, București, Editura Muzicală, 1966
3. Dinicu, D.Gh, *Contribuții la arta interpretării muzicale*, București, Editura Muzicală, 1963
4. Pașca, Eugenia Maria, *Fiecare copil are nevoie de educația muzicală*, Iași, Editura Artes, 2009
5. Pitiș, Ana și Minei, Ioana, *Tratat de artă pianistică*, București, Editura Muzicală, 1982
6. Răducanu, Mircea Dan, *Metodica studiului și predării pianului*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1983
7. Zlate, M., (coord.), *Psihologia la răspântia mileniilor*, Iași, Editura Polirom, 2001

Abstract: *Although a great many children begin to learn an instrument, only few of them achieve a satisfying level of proficiency because this activity involves a lot of effort. During the beginning stages, a young musician needs to do the practice necessary for skills development, practice which needs to be accompanied by motivation. This motivation requires the support and supervision of parents and the encouragement of teachers. In addition, the motivation of a young musician is strongly influenced by the social structure. Childhood experiences can affect young musicians who learn to play an instrument through exceptional musical events that maintain their motivation for studying and completely capture their interest for music. The researches have shown that young musicians who prove the highest self-confidence in their abilities are also the ones who achieve the best performance.*

Key words: *motivation, parents, teachers, peers self, confidence.*

Although a great many children begin to learn how to play an instrument, only few of them achieve a satisfying level of proficiency, as this activity involves a lot of effort.

During the beginning stages of the learning process, a young musician needs to do the practice necessary for skills development, practice which needs to be accompanied by motivation. A better understanding of motivation can find ways for sustaining the needed effort in learning activities, because students' self-perceptions of ability and their expectancies for succes are great indicators of achievement.

Early pleasurable experiences with music can influence young people's decision in becoming musicians. Also, researches suggest that the development of student musicians can benefit greatly when they are working on pieces of music or repertory programme they like. In this case, they are more attentive and use a greater variety of strategies to improve their performances.

This motivation requires the support and supervision of parents and the encouragement of teachers. Thus, a parent's encouragement is an important

reward for young children, a main source of motivation in the beginning stages when they develop musical abilities. Also, parental support is a basic requirement for children to continue their musical involvement.

In the same time, teachers, especially early instrument teachers, have a significant motivating effect on young musicians. It has been shown that children who achieved a high level of performance, have enjoyed a very friendly and encouraging first instrument teacher. Also, subsequent teachers have a great influence in the young musician's developing belief system when it comes to the value of music involvement. Teachers are responsible for teaching their students *how* to practice and build musical self-efficacy and these are the most important characteristics of a good teacher.

The researches have shown that those students who expressed the highest confidence in their abilities were also the ones who received the best performance achievement.

On the other hand, the motivation of a young musician is strongly influenced by the social structure, too. Childhood experiences can affect young musicians who learn to play an instrument through exceptional musical events that maintain their motivation for studying and that completely capture their interest for music.

The public performance can be a motivating factor and a very powerful experience for performers because the presence of a live audience may inspire musicians to a heightened sensitivity and a greater performance achievement.

For young musicians, peer relationships become increasingly important during the teen age time. Thus, social pressure can eclipse the influence exerted by parents and teachers or can help sustain interest in music involvement. Hence, a competitive environment or a highly judging attitude among peers can drive some teenagers to drop out of music or to continue.

Competition is not unanimously well received every time. It may motivate them to achieve, but it can drive to a greater cost in the future. On one hand, early successes in music will encourage children to pursue greater music engagement, but failures can also bring discouragement. On the other hand, competitive conditions can cause young people to become so focused on the intention to outrun other people that it diverts their time and attention away from developing their skills. So, competition is usually understood as an activity for outrunning other people, but I consider that the principal target must be the incentive for oneself's outrun.

As young musicians develop, they begin to internalize extrinsic sources of motivation. The values of parents, teachers and peers become part of the musicians themselves. Eventually, they come to work on their music primarily because it is important to them. Thus, their musical activities define their identity.

Achieving the highest levels of performance, achieving success seems to require a combination of many motivational factors and students make decisions about continuing in music based on their own beliefs.

All in all, I consider teachers have an active and essential role in contributing to a positive musical activity and experience for children, in order to guide the appropriate musical performance for future students.

Bibliography

1. Bârsănescu, Ștefan, *Istoria pedagogiei*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1972
2. Bălan, Theodor, *Principii de pianistică*, București, Editura Muzicală, 1966
3. Dinicu, D.Gh, *Contribuții la arta interpretării muzicale*, București, Editura Muzicală, 1963
4. Pașca, Eugenia Maria, *Fiecare copil are nevoie de educația muzicală*, Iași, Editura Artes, 2009
5. Pitiș, Ana și Minei, Ioana, *Tratat de artă pianistică*, București, Editura Muzicală, 1982
6. Răducanu, Mircea Dan, *Metodica studiului și predării pianului*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1983
7. Zlate, M., (coord.), *Psihologia la răspântia mileniilor*, Iași, Editura Polirom, 2001

3. ANDREI OȚETEA – PRIMUL MANDAT DE DIRECTOR LA TEATRUL NAȚIONAL DIN IAȘI (1 IULIE 1939 – 18 IULIE 1940) ANDREI OȚETEA – THE FIRST TERM AS GENERAL MANAGER OF THE NATIONAL THEATER IAȘI (JULY 1ST 1939 – JULY 18TH 1940)

Ioana Bujoreanu , Assistant Doctoral Candidate,
“George Enescu” University of Arts from Iași of Romania

Rezumat: *Credința în profesie a tinerilor creatori va fi din ce în ce mai zdruncinată și, rând pe rând, vor părăsi scena ieșeană pentru capitală. Dispariția directorului de scenă ar putea fi motivul pentru care forța creatoare a artiștilor acestei trupe va slăbi treptat și se va risipi. Stagiunea a avut „un repertoriu bun, în ciuda tuturor dificultăților existente” și se încheie într-un mod festiv, fără a lăsa spectatorilor posibilitatea de a întrezări dificultatea financiară și tehnică sub „auspiciul” căreia s-a desfășurat. Mulți actori importanți părăsesc scena ieșeană pentru capitală, directorii de scenă se succed mult prea rapid pentru a-și impune o unitate stilistică, viața politică zguduie din rădăcini activitatea teatrală din Iași.*

Cuvinte cheie: *Teatrul Național din Iași, stagiune, director, interbelic, Andrei Oțetea*

Întrucât unei instituții publice, cum era Teatrul Național din Iași, i se impunea un număr relativ mare de premiere pe stagiune, între 18 și 24 de spectacole, „puterea de muncă a celor doi directori de scenă a fost curând depășită...”⁵³ S-a ajuns foarte repede la o situație alarmantă. Se revenise la sistemul nerelevant al *regiei colective*, adică actorilor cu experiență li se dădea posibilitatea de a monta spectacole, opțiunile lor în ceea ce privea alegerea textelor nefiind cele mai fericite. În aceste montări nu se mai regăsea o concepție, un fir integrator, o gândire coerentă care să închege spectacolul. Mai pe scurt, suntem martorii întoarcerii de la un teatru creator de direcții teatrale, spectacole *de concepție*, la spectacolele *de vedetă*, fără a mai regăsi în reprezentații o semnificativă miza.

George Ivașcu scria în ziarul „Iașul”, la 5 octombrie 1938, că de vină ar fi „tradiția înrădăcinată aici (la Iași), care atribuie actorilor marile libertăți de creație [...]”⁵⁴ Așadar se ignoră ideile importante, viziunile regizorale, teatrul *teatral* și aceasta se întâmpla nu doar din cauza numărului prea mare de premiere, pe care Teatrul Național din Iași era obligat să le scoată pe stagiune, ci mai ales a atmosferei neprielnice creației, care se instalase în trupa ieșeană. Se respingea stilul novator, instalat de Aurel.I. Maican, de Ion Sava, care solicita muncă, efort, disciplină, reluarea de mai multe ori a procesului de creație în cazul unui rezultat nesatisfăcător, puterea viziunii regizorale ce asocia fiecare reprezentație unei unități de stil.

Absența viziunii unificatoare se suprapune unei crize acute de gândire managerială, în detrimentul continuității. Putem vorbi de un număr de șase directori de scenă pe parcursul a patru stagiuni, dintre actorii frunțași care și-au

⁵³ Sandu Teleajen: *140 de ani de la primul spectacol în limba română 1816-1956*, Teatrul Național „Vasile Alecsandri” Iași, 1956, p.55.

⁵⁴ Apud Mihaela Tonitza-Iordache, *Un personaj tainic-Eliza Petrăchescu*, București, Revista *Teatrul azi*, Supliment, 2001, p.35, nota¹.

asumat rolul directorului de scenă: Aurel Ghițescu, Tudor Călin, Miluță Gheorghiu, Constantin Ramadan, Sandu Teleajen. Ca directori de instituție îi putem enumera pe profesorul Nicolae Șerban (iunie-octombrie 1937), Stelian Morcovescu-Teleajen (1937-1939), Andrei Oțetea (1939-1940), Ion Sava (august-octombrie 1940), Grigore Scorpan (septembrie 1940-februarie 1941), Aurel Ghițescu (1941), Andrei Oțetea (8 mai 1941- august 1942) și Dimitrie Iov (1942-1944). Credința în profesie a tinerilor creatori va fi din ce în ce mai zdruncinată și, rând pe rând, vor părăsi scena ieșeană pentru capitală. Dispariția directorului de scenă ar putea fi motivul pentru care forța creatoare a artiștilor acestei trupe va slăbi treptat și se va risipi.

Stagiunea 1938-1939 s-a încheiat pe 12 aprilie, având ca ultime titluri pe afiș spectacolele *Nepoftitul* de Tristan Bernard, în regia lui Miluță Gheorghiu și *O noapte furtunoasă* de I.L.Caragiale, regizată de Constantin Ramadan. Directorul Stelian Alexandru Morcovescu-Sandu Teleajen (1937-1939) a inițiat în această stagiune (1938-1939) un concurs de piese românești, ce nu a putut fi dus la capăt cu succes. „Concursul de piese originale, anunțat de direcția Teatrului Național din Iași, s-a închis, spre deznădejdea inițiatorilor, care n-au găsit, în respectabilul număr de lucrări trimise spre cercetare, măcar una singură care să întrunească unele din condițiile cerute la acest concurs”.⁵⁵

În ziua de 1 iulie 1939, a fost numit director profesorul universitar Andrei Oțetea, profesor la Universitatea din Iași, la Catedra de Istorie.⁵⁶ Acesta preda la Academia de muzică și artă dramatică „G.Enescu” din Iași cursul de Istoria teatrului. Stagiunea a început sub auspicii triste: fostul director de scenă al teatrului, George Mihail-Zamfirescu, s-a stins din viață la sanatoriul din Moroieni. A fost arborat pe frontispiciul instituției steagul negru. O altă coincidență nefericită a fost aceea că, o dată cu numirea lui Andrei Oțetea în funcția de director, Agatha Bârsescu se va pensiona și avea să îi părăsească definitiv în ziua de 21 noiembrie 1939, la 82 de ani. Cu toții îi vor purta un adânc respect celei care a fost o mare actriță. O vor comemora: foștii ei elevi, spectatorii dragi, presa locală, cea națională și cea internațională.

Pentru a aduce un număr cât mai mare de spectatori în sala de Teatrului, directorul Andrei Oțetea a hotărât să reducă prețul билетelor cu 50% pentru mai multe categorii de spectatori (elevi, funcționari, muncitori). „Să vină școlarii la teatru”⁵⁷ ar fi spus profesorul. Naționalul ieșean își deschide stagiunea 1939-1940 cu dramatizarea *Amintirilor din copilărie*, de Ion Creangă, semnată de medicul și scriitorul I.I.Mironescu, în seara de 10 octombrie. Spectacolul *Catiheții din Humulești* se joacă fără sufleur, ceea ce înseamnă că au fost destule repetiții pentru reprezentarea acestei piese.⁵⁸ Regia este semnată de Constantin

⁵⁵ Vezi Ioan Massoff, *Teatrul românesc*, vol VII, București, Editura Meridiane, 1978, p.397.

⁵⁶ Idem, p. 398.

⁵⁷ Ioan Massoff, *Teatrul românesc*, vol. VIII, București, Editura Minerva, 1981, pag.448.

⁵⁸ Otilia Cazimir, *Scrieri despre teatru*, Iași, Editura Junimea, 1978, p 46 „Toate rolurile erau perfect învățate: nu s-a auzit sufleurul”.

Ramadan⁵⁹, iar costumele au fost cumpărate din județul Baia, satul Liteni, pentru a aduce pe scenă, cu o mare acuratețe, portul oamenilor din zona Humuleștiului.⁶⁰ În rolurile principale au fost distribuiți actorii: Marioara Davidoglu (Creangă, elev la școala primară), Eugenia Protopopescu în rolul Mamei lui Creangă, Constantin Ramadan – Dascălul Iordache, Constantin Sava – Nicu Oșlobanu.

În seara premierei cu *Andromaca* de Racine, cu ocazia comemorării a 300 de ani de la moartea autorului, directorul Institutului Francez de Înalte Studii din România, Alphonse Dupront, a ținut un discurs înaintea reprezentației, subliniind importanța universală a operelor lui Racine.⁶¹ Reluând textul lui Pirandello, montat la Sala Studio a Teatrului Național din București, regizorul Ion Sava va aduce pe scenă o proaspătă viziune cu premiera *Șase personaje în căutarea unui autor*, în colaborare cu pictorul scenograf Theodor Kiriacoff. În rolurile principale îi regăsim pe Tudor Călin, Gina Sandri, din distribuție mai făceau parte Elena Chiosa, D.Hagiac, Athena Marcopol, Tanți Benescu-Munteanu, Silvia Ionașcu, Neculai Șubă, Remus Ionașcu, Constantin Sava, N.Meicu.

În seara de 14 noiembrie 1939 se dă premiera cu o piesă după textul lui Jerome K. Jerome, în traducerea Profirei Sadoveanu - *Chiriașul de la etajul III dinspre curte sau Chiriașul de la al III-lea*. Direcția de scenă este semnată de Tudor Călin. S-a distins prin interpretare Eliza Petrăchescu în rolul slujnicei Stasie. Spectacolul *Am 17 ani* de Paul Vanderberge abordează tema tulburării adolescente, o variantă mai modernă a lui Hamlet, după cum spunea Ioan Massoff. Dorind să readucă pe scenă un text siropos-sentimental, *Două orfeline* scris de D'Ennery și Cormon, Ion Sava folosește textul doar ca un pretext pentru spectacol și abordează această piesă dintr-o perspectivă novatoare. Regizorul zămișlește pentru interpretatul Constantin Ramadan un personaj nou, Picardo, a cărui intervenție aduce o notă de distanțare față de poveste, aducând cu el un ton sarcastic, intenționat melodramatic, pentru a evidenția reala prăpastie dintre cele două lumi în care au fost aruncate, de destin, cele două fete.

Regizorul Ion Sava și scenograful Theodor Kiriacoff au transpus piesa într-o cheie modernă, balansând între real și fantastic, „acțiunea fiind localizată în Spania sfârșitului Secolului de aur, între baroc și manierism,[...]”⁶². Atât în construcția elementelor de decor cât și în structura internă a personajelor imaginate putem regăsi note de ironie, umor, detașare. Prin această parodiare fină, directorul de scenă și-a dorit să aducă o critică serioasă genului, satirizând puternic sensurile acestei formule teatrale depășite. Mișcarea scenică a fost semnată de Elena Penescu-Liciu. Din distribuție făceau parte: Eliza

⁵⁹ Otilia Cazimir, *Scrieri despre teatru*, Iași, Editura Junimea, 1978, p 45: „...direcția de scenă e îngrijită până la cele mai mici amănunte...d-sa migălește fiecare replică, fiecare gest al personajelor”.

⁶⁰ Idem, p 46: „decorurile, după schițele luate dl.Kiriacoff de la fața locului, sunt încântătoare prin evocarea emoționantă a atmosferei satului [...]știe să sugereze o imagine printr-un detaliu ingenios, jucându-se cu planurile”.

⁶¹ Idem, nota de subsol.

⁶² Ioan Massoff, *Teatrul românesc*, vol VII, p.449.

Petrăchescu, Petronela Popescu, Miluță Gheorghiu – travesti în feroasa *Mama Frochard*⁶³, Anny Braesky, Aurel Munteanu, N. Veniaș, Constantin Sava, Neculai Șubă, D. Hagiac. Cu această punere în scenă modernistă, Naționalul ieșean a înregistrat în stagiunea 1941-1942, un mare succes de casă și de public, fiind semnalate 25 de reprezentații, un număr greu de egalat⁶⁴.

Următorul spectacol, *Zile fericite* de Claude-André Puget, cu Eliza Petrăchescu în rolul principal, în regia actorului Tudor Călin, va avea un mare succes. Premiera a avut loc în seara de 16 ianuarie 1940. Celelalte roluri au fost susținute de Aurel Munteanu, Silvia Ionașcu, Alfons Radvanschi și debutanta Agatha Patriciu. Următoarea premieră a fost *Craii de tobă* de Constantin Colonaș, în regia lui Constantin Ramadan, cu Aurel și Tanți Munteanu în rolurile principale. *Domnii de la poarta verde* de Paul Armont este montat de Miluță Gheorghiu. Cronicarul Valentin G. Chelaru semnalează lipsa de unitate stilistică în spectacol, faptul că prima parte este bine pusă în evidență prin moderație și finețe, însă partea a II-a a spectacolului e caracterizată de excesul de teatralism⁶⁵. Deși în distribuție sunt nume importante, Gică Popovici, Anny Braesky, dar și Remus Ionașcu, Constantin Protopopescu, agitația nemotivată și lipsa unei viziuni integratoare își face simțită grav prezența.

În seara de 19 martie 1940, va avea loc premiera cu spectacolul *Puterea întunericului* de Lev Tolstoi, în regia lui Tudor Călin, piesă în care au fost distribuiți Aurel Ghițescu - Nikita, Eliza Petrăchescu - Marina, Constantin Ramadan - Mitrici, Gică Popovici - Akim, N.Veniaș - Piotr, Elena Chiosa - Anisia, Margareta Baciu - Aculina, Florica Bulgaru - Matriona, Jenny Ionak-Argeșeanu, Agatha Patriciu. O reprezentație tragică, interpretări expresive prin cele mai firești gesturi și semnificative tăceri. Partitura Margaretei Baciu în Femeia păcătoasă, Anisia, a fost răscolitoare și veridică. „Un spectacol absolut memorabil, cu interpretări de amplitudine”⁶⁶.

Următoarele titluri ale stagiunii au fost: *Să ne despărțim* de Victorien Sardou și Emil Najac, avându-i în distribuție pe soții Aurel și Tanți Munteanu, *Strigoii* de Henrik Ibsen, directorul de scenă Tudor Călin - Oswald, Aurel Ghițescu - Pastorul Manders, Ion Lascăr - Engstrand, Silvia Ionașcu - Regina, Gina Sandri; *Mireasa din Tărăscău* de Otto Indig (2 aprilie 1940) și *6 iunie 1940* o alegorie patriotică, în trei tablouri, cu texte scrise de George Lesnea și Sandu Teleajen, direcția de scenă și decorurile fiind semnate de Theodor Kiriacoff, un spectacol în care erau aniversați cei zece ani de domnie a lui Carol al II-lea. În distribuție îi regăsim pe Constantin Cadeshi - Un arcaș muntean/Cărturarul, Aurel Ghițescu - Un membru al F.R.N. (Frontul Renașterii

⁶³ apud Sorina Bălănescu, *Surâzător comediantul trecea: Miluță Gheorghiu*, București, Fundația Culturală „Camil Petrescu”, 2005, p.85 „Interpretarea a avut și ea amprenta direcției d-lui Sava – observă George Ivașcu (în *Iașul*, din 25 decembrie 1939). – Numai într-o asemenea direcție, cu o asemenea viziune, dl. Gheorghiu putea crea un rol ca acela al cerșetorei Frochard: mustind de viață, pitoresc sugestiv”.

⁶⁴ „Almanahul teatrului românesc”, p.298.

⁶⁵ „Opinia”, 11 februarie 1940.

⁶⁶ Sorina Bălănescu, *O viață în sute de roluri: Margareta Baciu*, București, Fundația „Camil Petrescu”, 2002, p.80.

Naționale – înființat de rege), Anny Braesky - România, Eliza Petrăchescu - Muntenia, iar Petronela Popescu - Moldova. Ultima premieră a acestei stagiuni dificile a fost cea cu piesa *Scamatorii* de Victor Eftimiu.⁶⁷

Pe parcursul anului, chemați de directorul Andrei Oțetea și sub egida Cercului universitar franco-român, au conferențiat profesorul Jean Thibaudet, lector la Universitatea din Iași și Charles Singevin. Sub auspiciile Cercului Luteția va ține o conferință, urmată de lecturi din Racine și Paul Claudel, nimeni altul decât Jacques Copeau, membru important al Cartelului francez. Stagiunea a avut „un repertoriu bun, în ciuda tuturor dificultăților existente”⁶⁸ și se încheie într-un mod festiv, fără a lăsa spectatorilor posibilitatea de a întrezări dificultatea financiară și tehnică sub „auspiciul” căreia s-a desfășurat. Mulți actori importanți părăsesc scena ieșeană pentru capitală, directorii de scenă se succed mult prea rapid pentru a-și impune o unitate stilistică, viața politică zguduie din rădăcini activitatea teatrală din Iași.⁶⁹

Decretul-lege *privitor la starea juridică a locuitorilor evrei din România și Decretul-lege nr 2650, care interzicea căsătoriile între români și evreii de sânge sub sancțiunea de închisoare corecțională de la 2 la 5 ani*, au fost semnate pe 8 august 1940, dar, cu o lună înainte, au fost trimise, prin corespondență oficială, solicitări din partea Ministerului Cultelor și al Teatrelor pentru a le duce la îndeplinire: „...s-a hotărât îndepărtarea imediată a personalului evreiesc din instituțiile pendinte de acest Minister.[...] urmează să luați măsuri urgente – 13 iulie 1940. Directorul Nationalului ieșean va răspunde: „Nici un evreu nu face parte din personal”⁷⁰. În aceeași carte aflăm că demiterea profesorului Oțetea de la conducerea Teatrului Național din Iași ar fi putut fi determinată de frecventarea constantă a Centrului francez-român, de participarea activă și de stabilirea unor parteneriate directe cu instituția pe care o conducea, ignorarea activităților Institutului german de știință⁷¹, lucru neagreat de „cercurile ministeriale”.

Andrei Oțetea își dă demisia din funcția de director la 18 iulie 1940. Profesorului universitar D. Găzdaru i se propune această funcție, dar acesta refuză postul și, în data de 1 august 1940, va fi delegat în funcția de conducere a Teatrului Național din Iași actorul Stelian Alexandru Morcovescu (Sandu Teleajen). După numai două săptămâni, acesta se îmbolnăvește grav. Poetul Mihai Codreanu, care a mai fost directorul teatrului în perioada 1919-1923, solicită această funcție Direcției generale a teatrelor, însă la 17 august 1940, va fi rechemat de la București regizorul Ion Sava pentru a fi numit director la Naționalul ieșean. Direcția de scenă a spectacolelor de la Iași a fost încredințată

⁶⁷ Ioan Massoff, *Teatrul românesc*, vol VII, p.450.

⁶⁸ Vezi Ilie Grămadă, *Teatrul Național „Vasile Alecsandri” Iași (1816-1966)*, București, Editura Meridiane, 1967.

⁶⁹ Idem, p 63: „An de an actorii noi completeau rândurile grupului ieșean în timp ce unii plecau la București, sau în alte teatre naționale din țară. Până în preajma celui de-al doilea război mondial, Teatrul Național din Iași avea unul din cel mai puternice colective teatrale din țară”.

⁷⁰ Apud. Sorina Bălănescu, *Surzător comediantul trecea: Miluță Gheorghiu*, p 104.

⁷¹ Idem p. 104.

d-lui Nicolae Massim.⁷² Instituția se afla în fața unui dezastru: personalul cu funcții de răspundere și cei din sectorul de producție erau cu toții mobilizați. Atunci când stagiunea s-a închis, situația financiară era destul de fragilă.

Ion Sava s-a hotărât să facă ordine, spre a răsplăti munca și efortul dispunând:

- retribuirea corespunzătoare a personalului competent;
- acordarea salariilor în funcție de efortul profesional depus;
- investirea puținului existent într-un necesar minim, în ceea ce privește partea tehnică a spectacolelor;
- calcularea unui buget pe stagiune, care să includă cheltuielile pe spectacol (titluri precise, număr de reprezentații, prețul biletelor, număr de colaboratori etc.).
- conturarea unor programe specifice anumitor categorii de public etc.

Odată cu instalarea guvernului legionar la conducerea țării, directorul Ion Sava va fi înlăturat de la conducerea teatrului și, astfel, criza în care se afla Naționalul din Iași se va adânci.

Bibliografie

- [1] Barbu, Nicolae, *Sub semnul cumpenei. Patru decenii de istorie a teatrului Național „Vasile Alecsandri” Iași (1942-1984)*, Iași, Editura Artes, 2010
- [2] Barbu, Nicolae, *Momente din istoria teatrului românesc*, București, Editura Meridiane, 1977
- [3] Bălănescu, Sorina, *O viață în sute de roluri. Margareta Baciu*, București, Editura revistei Teatrul Azi, Fundația Camil Petrescu, 2002
- [4] Bălănescu, Sorina, *Peisaj ieșean cu oameni de teatru și spectacole*, Iași, Editura Princeps Edit, 2004
- [5] Bălănescu, Sorina, *Surâzător comediantul trecea. Miluță Gheorghiu*, București, Editura revistei Teatrul Azi, Fundația Camil Petrescu, 2005
- [6] Braesky, Anny, *Cu grimonul pe oglindă. Amintiri din teatru*, Iași, Editura Junimea, 1978
- [7] Cazimir, Otilia, *Scrieri despre teatru*, Iași, Editura Junimea, 1978
- [8] Florea, Mihai, *Matei Millo*, București, Editura Minerva, 1966;
- [9] Grămadă, Ilie, *Teatrul Național Iași 1816-1966*, București, Editura Meridiane, 1967
- [10] Massoff, Ioan, *Teatrul românesc, vol.VII*, București, Editura Meridiane, 1978
- [11] *140 de ani de la primul spectacol în limba română 1816-1956*, Iași, Editura Junimea, 1956

⁷² Vezi Ioan Massoff, *Teatrul românesc*, vol VII, p.450.

Abstract: *The young artists lose their trust in their profession, which made them leave the stage of Iasi and go to the capital. The disposal of the stage director may be the main reason for which the creative force of the troupe is diminished and will slowly disappear. The season had „a good repertory, in spite of all the existing difficulties” and has a festive closure, without letting the public know about the financier and technical issues that the theater had encountered all over the year. Many important actors leave the theater of Iasi, going to Bucharest, the stage directors come and go so quickly, that one cannot see a stylistic unity and the politic changes have a great influence upon the activity of the theater in Iasi.*

Key words: *National Theater Iași, season, general manager, interbelic, Andrei Oțetea*

As a public institution, the National Theater Iasi was required to have an increased number of premieres by stage season (18 to 24 spectacles), ”the work capacity of the two stage managers was soon over passed...”⁷³ The situation had quickly become problematic. As a solution, the irrelevant system of collective directing had been reintroduced: the old and experienced actors were allowed to be directors of the spectacle, while their choices concerning the plays weren’t always wise. The spectacles made this way didn’t have a concept, an integrator wire, a coherent thought, able to curdle the spectacle. In other words, we witness now the regress: from the theater that used to create new theatric paths, conceptual spectacles to ”star” spectacles, without any accent on the performance.

George Ivașcu mentioned on October 5th 1938 in the local newspaper ”Iașul” that one should blame ”the tradition well installed (in Iași), which offers the actors a big autonomy for creation [...]”⁷⁴ This way, the important ideas, the directorial visions and the *theatric* theater are ignored; this happens not only due to a high number of premieres which the National Theater was obliged to present every year, but mostly due to the atmosphere unfit for creation, which was installed in the troupe. The innovative style (installed by Aurel.I. Maican and Ion Sava, that required work, effort, discipline, repeating the creative process in case of a unsatisfying feedback, the power of a directorial vision that associate each performance to a style unity) was rejected.

The absence of an unifying vision is now associated to a severe lack of managerial approach, which strongly brakes the continuity. In four stage seasons there had been 6 stage directors in function; among the actors that assumed the stage director role one may mention: Aurel Ghițescu, Tudor Călin, Miluță Gheorghiu, Constantin Ramadan, Sandu Teleajen. The function of General Managers of the institution was occupied by: professor Nicolae Șerban (June - October 1937), Stelian Morcovescu-Teleajen (1937-1939), Andrei Oțetea (1939-1940), Ion Sava (August - October 1940), Grigore Scorpan (September 1940-February 1941), Aurel Ghițescu (1941), Andrei Oțetea (8 May 1941- August 1942) and Dimitrie Iov (1942-1944). The young artists lose their trust in their

⁷³ Sandu Teleajen: *140 de ani de la primul spectacol în limba română 1816-1956*, Teatrul Național „Vasile Alecsandri” Iași, 1956, p.55.

⁷⁴ Apud Mihaela Tonitza-Iordache, *Un personaj tainic-Eliza Petrăchescu*, București, Revista *Teatrul azi*, Supliment, 2001, p.35, nota¹.

profession, which made them leave the stage of Iasi and go to the capital. The disposal of the stage director may be the main reason for which the creative force of the troupe is diminished and will slowly disappear.

The stage season 1938-1939 ended on April 12, having as the last billboard titles the spectacles *Nepoftitul* by Tristan Bernard, directed by Miluță Gheoghiu and *A stormy night* by I.L.Caragiale, directed by Constantin Ramadan. The General Manager Stelian Alexandru Morcovescu–Sandu Teleajen (1937-1939) had initiated in this stage season (1938-1939) a Romanian drama contest, which could not be successfully accomplished. "The original plays contest announced by the management of the National Theater of Iasi has ended today, to the big disappointment of the initiators, who did not find in the respectable number of the participating plays even one able to fit all the requirements of the contest".⁷⁵

On July 1st 1939, Professor Andrei Oțetea had been named General Manager. He was a professor at the University of Iași, department of History.⁷⁶ He was also a professor at the University of Music and Drama „G. Enescu”, teaching the history of theater. The season had a sad start: the previous stage director of the theater, George Mihail-Zamfirescu, had died in the hospital of Moroieni. A black flag was unfurled on the frontispiece of the institution. Another sad coincidence was the fact that Agatha Bârsescu retired. Soon after that moment, she was going to leave the theater for good, in November 21st 1939, at the age of 82. Everybody kept a deep and strong respect for her: her ex students, the spectators, the local, national and the international press.

In order to bring a higher number of spectators to the theater, the General Manager, Andrei Oțetea decided to reduce the cost of the tickets with 50% for several categories of audience (students, state employees, workers). "Let the students come to theater"⁷⁷ said the professor. The National Theater Iasi opened the stage season 1939-1940 with a dramatization of *Childhood memories*, by Ion Creangă, made by the doctor and writer I.I.Mironescu, on October 10th. The spectacle *Catifeții din Humulești* is played without a prompter, which means that the troupe has rehearsed for it long enough.⁷⁸ The director is Constantin Ramadan⁷⁹ and the costumes have been bought from the district of Baia, the village Liteni, in order to bring on the stage an accurate image of the national traditional outfit from the zone of Humulești.⁸⁰ The main cast: Marioara Davidoglu (Creangă, student in the primary school), Eugenia Protopopescu in

⁷⁵ Vezi Ioan Massoff, *Teatrul românesc*, vol VII, București, Editura Meridiane, 1978, p.397.

⁷⁶ Idem, p. 398.

⁷⁷ Ioan Massoff, *Teatrul românesc*, vol. VIII, București, Editura Minerva, 1981, pag.448.

⁷⁸ Otilia Cazimir, *Scrieri despre teatru*, Iași, Editura Junimea, 1978, p 46 „All the text was perfectly known by the actors: the prompter could not be heard”.

⁷⁹ Idem, p 45: „...the stage direction is well organized, up to the smallest details...he treats every little line, every character's gesture.”.

⁸⁰ Idem, p 46: „the background, following Mr.Kiriacoff's scatches, are lovely as they are describing the impressive atmosphere of the village [...]he knows how to suggest an image through an smart detail, playing with multiple plans”.

the role of Creangas's mother, Constantin Ramadan – Iordache, Constantin Sava – Nicu Oşlobanu. Before the representation of Racine's *Andromaca*, spectacle made for the commemoration of 300 years since the author's death, the director of the French Institute for High Studies in Romania, Alphonse Dupront, had a lecture about the universal importance of Racine's works.⁸¹

The director Ion Sava brings on the stage a new vision of the play "*Six Characters in Search of an Author*" (which he had already brought on the studio stage of the National Theater in Bucharest). The stage designer was the painter Theodor Kiriacoff. The main roles were played by Tudor Călin, Gina Sandri; the cast also included Elena Chiosa, D.Hagiac, Athena Marcopol, Tanți Benescu-Munteanu, Silvia Ionaşcu, Neculai Şubă, Remus Ionaşcu, Constantin Sava, N.Meicu. In November 14th 1939 a new premiere was presented on the stage: a new play, following the text of Jerome K. Jerome, translated by Profira Sadoveanu - *The Passing of the Third Floor Back*. The stage director is Tudor Călin, with the remarkable interpretation of Eliza Petrăchescu as the servant Stasie.

The spectacle "*I am 17*" by Paul Vanderberge treats the adolescence in a modern version of Hamlet, as Ioan Massoff said. In his attempt to bring on the stage an easy sentimental text, "*Les deux orphelines*" by D'Ennery and Cormon, Ion Sava uses the text only as a pretext for the spectacle and approaches this play from an innovative perspective. The director creates a new character, Picardo, for the actor Constantin Ramadan, whose intervention brings up a distance from the story, bringing a sarcastic tone, intentionally melodramatic, in order to emphasize a real gap between the two worlds in which the two girls have been thrown.

The director Ion Sava and the stage designer Theodor Kiriacoff presented the play in a modern manner, keeping the balance between real and fantastic, "the action being situated in Spain at the end of the Golden Century, between Baroc and Mannerism.[...]"⁸². Both the construction of stage background and the inner structure of characters have elements of irony, humor, detachment. Using this fine parody, the stage director intended to critic severely the genre, through a satire addressed to this old theater formula. The choreography was made by Elena Penescu-Liciu. The cast included: Eliza Petrăchescu, Petronela Popescu, Miluță Gheorghiu – travesti în firoasa *Mama Frochard*⁸³, Anny Braesky, Aurel Munteanu, N. Veniaş, Constantin Sava, Neculai Şubă, D. Hagiac.

This modernist spectacle brought a great success to the Nationalul Theatre in the season 1941-1942, highly appreciated by the public, with 25 representations (frequency which is difficult to achieve)⁸⁴. The following

⁸¹ Otilia Cazimir, *Scrieri despre teatru*, Iași, Editura Junimea, 1978

⁸² Ioan Massoff, *Teatrul românesc*, vol VII, p.449.

⁸³ apud Sorina Bălănescu, *Surâzător comediantul trecea: Miluță Gheorghiu*, București, Fundația Culturală „Camil Petrescu”, 2005, p.85 „the interpretation was strongly influenced by the director Ion Sava – as George Ivaşcu observed (in *Iaşul*, 25 December 1939). – Only in such a direction, with such a vision, Mr Gheorghiu could create a role as the one of the beggar Frocharda: full of life, picturesque and suggestive”.

⁸⁴ „Almanahul teatrului românesc”, p.298.

spectacle, *Happy days* by Claude-André Puget, with Eliza Petrăchescu in the leading role, directed by Tudor Călin, will have a great success. The premiere took place in the evening of January 16th 1940. The others roles were played by Aurel Munteanu, Silvia Ionașcu, Alfons Radvanschi and the debutant Agatha Patriciu.

The next premiere was *Craii de tobă* by Constantin Colonaș, directed by Constantin Ramadan, with Aurel și Tanți Munteanu in the main roles. *Domnii de la poarta verde* by Paul Armont is directed by Miluță Gheorghiu. The critic Valentin G. Chelaru observes the lack of stylistic unity in the spectacle, as in the first part is well emphasized with moderation and attention to details, but the second part the spectacle is defined by an excess of theatric⁸⁵. Though the cast includes big names, Gică Popovici, Anny Braesky, but also Remus Ionașcu, Constantin Protopopescu, the unjustified stir and the lack of an integrating vision becomes visible.

In the evening of March 19th 1940 it took place the premiere of the spectacle *Puterea întunericului* by Lev Tolstoi, directed by Tudor Călin, in which there have been casted: Aurel Ghițescu - Nikita, Eliza Petrăchescu - Marina, Constantin Ramadan – Mitrici, Gică Popovici - Akim, N.Veniaș - Piotr, Elena Chiosa - Anisia, Margareta Baciu - Aculina, Florica Bulgaru - Matriona, Jenny Ionak-Argeșeanu, Agatha Patriciu. A tragic representation, interpretations full of expression, natural gestures and significant silent moments. The part of Margaretei Baciu in *Femeia păcătoasă*, Anisia, has been impressive and veridic. „a spectacle totally unforgettable, with ample interpretations”⁸⁶.

The following titles of the stage season were: *Să ne despărțim* by Victorien Sardou and Emil Najac, casting Aurel and Tanți Munteanu, *Strigoii* by Henrik Ibsen, directed by Tudor Călin - Oswald, Aurel Ghițescu - Pastorul Manders, Ion Lascăr - Engstrand, Silvia Ionașcu - Regina, Gina Sandri; *Mireasa din Tărăscău* de Otto Indig (April 2nd 1940) and June 6st 1940 a patriotic allegory, in three sequences, with texts written by George Lesnea and Sandu Teleajen, directed by Theodor Kiriacoff, who has also made the stage design> in this spectacle there have been celebrated the 10 years of reign of the king Carol II. The cast include: Constantin Cadeshi – an archer from Muntenia/.the booker, Aurel Ghițescu – a member of FRN (the Front for National Renewal – created by the king), Anny Braesky - România, Eliza Petrăchescu – Muntenia and Petronela Popescu - Moldova. The last premiere of this difficult stage season was *Scamatorii* by Victor Eftimiu.⁸⁷

During this stage season the General Manager Andrei Oțetea, under the Academic French-Romanian Reunion, invited the professor Jean Thibaudet, lector at the University of Iași and Charles Singevin to have public lectures. Under the patronage of the upper mentioned society, Jacques Copeau, an

⁸⁵ „Opinia”, 11 februarie 1940.

⁸⁶ Sorina Bălănescu, *O viață în sute de roluri: Margareta Baciu*, București, Fundația „Camil Petrescu”, 2002, p.80.

⁸⁷ Ioan Massoff, *Teatrul românesc*, vol VII, p.450.

important member of the French Cartel, had a conference followed by a series of public lectures about Racine et Paul Claudel. The season had „a good repertory, in spite of all the existing difficulties ”⁸⁸ and has a festive closure, without letting the public know about the financier and technical issues that the theater had encountered all over the year. Many important actors leave the theater of Iasi, going to Bucharest, the stage directors come and go so quickly, that one cannot see a stylistic unity and the politic changes have a great influence upon the activity of the theater in Iasi.⁸⁹

The law decree regarding the juridical status of the Jewish inhabitants of Romania and the law decree number 2650, forbidding the marriage between Romanian and native Jewish, punished with jail for 2 to 5 years have been signed on August 8th. One month before them, official demands of the Ministry of Cults and Theaters have been addressed to the National Theater: „...it has been decided the immediate elimination of all the Jewish personnel from all the institutions subordinate to our ministry.[...] take prompt action in this respect – 13 July 1940. The General Manager of the National Theater answered „No Jewish person is included in our personnel.”⁹⁰. In the same book it is mentioned that the dismissing of professor Oțetea from his function as General manager of the National Theater could be determined by his frequent interaction with the French- Romanian Center, his active participation and constant direct partnerships made with this center and the institution that he managed, ignoring the activities of the German Science⁹¹, which was not appreciated by the ministerial circles.

Andrei Oțetea resigned from his general manager position at 18 July 1940. This position is offered to professor D. Găzdaru, but he refuses it in August 1st 1940, and the actor Stelian Alexandru Morcovescu (Sandu Teleajen) is named general manager of the National Theater of Iași. Two weeks later he gets severely ill. The poet Mihai Codreanu, who used to be general manager of the theater in 1919-1923, demands this position, but on August 17th 1940 the stage director Ion Sava was called from Bucharest and named General Manager. The stage direction of the spectacles in Iasi was assigned to Nicolae Massim.⁹² The institution was about to face a total disaster: all the personnel with management responsibilities and the ones from the production department were mobilized. When the stage season has ended the financier situation was fragile.

Ion Sava decided to reorganize, in order to reward the work and the efforts, deciding:

- Fair retribution to the competent personnel;

⁸⁸ see Ilie Grămadă, *Teatrul Național „Vasile Alecsandri” Iași (1816-1966)*, București, Editura Meridiane, 1967.

⁸⁹ Idem, p 63: „every year new actors were included in the troupe of the theater of Iasi, while some were leaving for Bucharest or in other national theaters in the country. Until the years before world war II the national theater in Iasi had one of the most powerful theater troupes in the country.”

⁹⁰ Apud. Sorina Bălănescu, *Surâzător comediantul trecea: Miluță Gheorghiu*, p 104.

⁹¹ Idem p. 104.

⁹² see Ioan Massoff, *Teatrul românesc*, vol VII, p.450.

- Salaries proportional to the professional effort involved;
 - Assuring the technical support for the spectacles through investments;
 - Establishing a budget per stage season, which includes dispenses per spectacle (precise titles, number of representation, price of tickets, number of collaborator, etc.).
 - Creating specific programs addressed to certain public categories.
- Once the Legionary Govern was installed, the General Manager Ion Sava was dismissed and the crisis of the National Theater was increased.

Bibliography

- [1] Barbu, Nicolae, *Sub semnul cumpenei. Patru decenii de istorie a teatrului Național „Vasile Alecsandri” Iași (1942-1984)*, Iași, Editura Artes, 2010
- [2] Barbu, Nicolae, *Momente din istoria teatrului românesc*, București, Editura Meridiane, 1977
- [3] Bălănescu, Sorina, *O viață în sute de roluri. Margareta Baciu*, București, Editura revistei Teatrul Azi, Fundația Camil Petrescu, 2002
- [4] Bălănescu, Sorina, *Peisaj ieșean cu oameni de teatru și spectacole*, Iași, Editura Princeps Edit, 2004
- [5] Bălănescu, Sorina, *Surâzător comediantul trecea. Miluță Gheorghiu*, București, Editura revistei Teatrul Azi, Fundația Camil Petrescu, 2005
- [6] Braesky, Anny, *Cu grimonul pe oglindă. Amintiri din teatru*, Iași, Editura Junimea, 1978
- [7] Cazimir, Otilia, *Scrieri despre teatru*, Iași, Editura Junimea, 1978
- [8] Florea, Mihai, *Matei Millo*, București, Editura Minerva, 1966;
- [9] Grămadă, Ilie, *Teatrul Național Iași 1816-1966*, București, Editura Meridiane, 1967
- [10] Massoff, Ioan, *Teatrul românesc, vol.VII*, București, Editura Meridiane, 1978
- [11] *140 de ani de la primul spectacol în limba română 1816-1956*, Iași, Editura Junimea, 1956

4. SCURTĂ INCURSIUNE ÎN ISTORIA TEATRULUI DE HÂRTIE A SHORT INCURSION INTO TOY THEATRE HISTORY

Anca-Mihaela Ciofu, Assistant Doctoral Candidate,
“George Enescu” University of Arts from Iași of Romania

Rezumat: *Este interesant de urmărit istoria teatrului de hârtie și formele de manifestare ale acestuia pe diferite coordonate geografice, în funcție de specificul fiecărei țări. Se pare că originile acestei formule teatrale le găsim în Londra anului 1808, când unui tânăr ucenic la imprimărie pe nume John Kilby Green, i s-a comandat de către William West (vanzător de mărunțișuri de pe Exeter Street) să realizeze primul set de printuri teatrale pentru tineri. Acestea erau asemănătoare printurilor de benzi desenate de la loterii, dar au fost primele care au avut o temă teatrală. West explica astfel decizia sa: „Foile de loterie erau atât de prost realizate și s-au vândut atât de bine, încât mi-a venit ideea că printurile de inspirație teatrală vor avea cu siguranță căutare”.*

Cuvinte cheie: *teatru de hârtie, J.K. Green, Empire-Collage*

Cunoscut în Franța sub numele de **théâtre de papier**, iar în Anglia ca **Juvenile Drama**, **Toy Theatre** sau **Model Theatre**, **Papiertheater** în Germania, **Dukketeater** în Danemarca și **Theatre of paper** în Spania, originile teatrului de hârtie trebuie căutate la începutul secolului al XIX-lea, în perioada de avânt a imprimăriilor. Făcând un exercițiu de imaginație, putem cu ușurință reconstitui o epocă fără computere sau televizoare, cu puține variante de petrecere a timpului liber pentru copiii și adolescenții clasei sociale de mijloc. La sfârșitul secolului al XVIII-lea sportul avea la bază agresivitatea, la modă fiind luptele corp la corp sau încăierările crude dintre animale; nu erau genul de divertisment la care să fie expuși tinerii. Jucăriile erau confecționate manual și varietatea lor era extrem de limitată comparativ cu standardele de azi. Cum teatrul reprezenta una dintre principalele distracții atât pentru adulți, cât și pentru copii, în perioada anilor 1780-1808, **printurile teatrale** erau colecționate de majoritatea tinerilor amatori de teatru. Aceste suveniruri ale pieselor în vogă de operă, teatru sau teatru de vodevil, erau de fapt simple foi imprimate cu imagini ale personajelor principale, în cea mai expresivă atitudine a lor, numele și portrete destul de precise ale actorilor care le-au interpretat; treptat s-au îmbogățit cu imagini ale decorului sau ale fațadei teatrelor, în mimiatură.

Siluețele, care puteau fi decupate și montate pe carton, au înflăcărat imediat imaginația copiilor, devenind jucăriile lor preferate. De aceea, editorii au avut ideea de a concepe, special pentru tineri, o serie având între zece și douăzeci de coli decupate, ilustrând toate personajele și decorurile în miniatură ale unei piese la modă, împreună cu o versiune condensată a scenariului. Cumpărate sub formă de seturi, de la standurile concesionate ale teatrelor, operelor sau de la biblioteci comerciale, erau asamblate în saloanele înaltei societăți și „jucate” pentru membrii familiei sau pentru musafiri, uneori acțiunea fiind însoțită de efecte sonore sau de muzică **live**. Prețul acestor foi varia între un penny cele simple (alb-negru) și doi penny cele colorate manual, fiind la

început accesibile numai pentru clasa de mijloc și de sus, cu venit disponibil și cu timp liber. Conțineau imagini destul de precise ale avanscenei, decorului, recuzitei și personajelor. Uneori, împătimitii acestui gen nu numai că își colorau manual figurinele și decorurile, dar își și înfrumusețau micile lor teatre cu bucăți de pânză sau de beteală. Asemenea fațadelor și a scenelor teatrelor, ale căror dimensiuni au fost reduse la scala unei cutii de carton, scenariul atașat era o variantă prescurtată a textului, simplificat la personajele cheie, pentru o mai clară reprezentare. Figurinelor, având între 8 și 12 cm înălțime, jucate de obicei pe masă, li se atașează prelungiri de carton, tije de fier laterale sau configurații de sfori care să le permită animarea și deplasarea.

În prima jumătate a secolului al XIX-lea peste trei sute dintre cele mai populare piese londoneze au apărut și ca teatre de hârtie, cu mai mult de o sută de tipografii implicate în fabricarea lor. Editorii au trimis artiști plastici la reprezentare pentru a surprinde cu acuratețe decorul, costumele și personajele cele mai expresive atitudini dramatice. Adesea, aceștia beneficiau de rezervări din partea conducerii teatrului, întrucât figurile de hârtie însemnau o excelență reclamă gratuită. Bazat mai mult pe elementele de spectacol decât pe profunzimea intrigii sau a personajelor, teatrul dramatic de la începutul secolului al XIX-lea a putut fi cu ușurință transpus pe scena de hârtie. Către sfârșitul secolului, arta dramatică europeană și-a îndreptat preferințele către curentul realismului, făcând o schimbare radicală către complexitatea psihologică, motivația personajelor, utilizând în mod frecvent elemente scenice tridimensionale. Această tendință pe scena teatrului mare a îngreunat conversia către duplicatul său de hârtie, care a căzut astfel în desuetudine.

În ciuda scăderii în popularitate, teatrul de hârtie a rămas în sfera unor artiști influenți, care au militat pentru renașterea lui. În 1884 autorul britanic Robert Lewis Stevenson a scris un eseu intitulat *Penny Plain, Twopence Coloured* (*Un penny simplu, doi penny colorat*) un omagiu nostalgic adus acestei forme de animare. Autori pentru copii ca Lewis Carroll și Hans Christian Andersen au cochetat cu teatrul de hârtie, ca și Oscar Wilde. Frații Jack și William Butler Yeats au folosit această formulă ca mostră pentru munca lor în artă și în lucrul la scenă. În secolul XX a devenit o unealtă de avangardă, folosită de către fondatorul futurismului Filippo Tommaso Marinetti, dar și de Pablo Picasso. Regizori de film ca Ingmar Bergman sau Orson Welles au întrebuițat machete de carton pentru montarea capodoperelor lor cinematografice. Laurence Olivier a făcut un set complet de hârtie al filmului său (versiune după *Hamlet*) decupat de el însuși și produs apoi în masă.

În jurul anilor 1950 teatrul de hârtie a căzut iar în dizgrație, fiind înlocuit de o altă cutie în casele oamenilor, care nu necesita nici un fel de manipulator și ale cărui decoruri, personaje, povești și numere muzicale erau transmise pe calea undelor de la mile depărtare: televizorul. În ultimele decade această formulă teatrală s-a bucurat de o revitalizare. Colecționarii și tradiționaliștii au restaurat versiunile pieselor victoriene în timp ce păpușarii experimentați au extins

limitele formei, adaptând operele lui Shakespeare sau ale dramaturgilor contemporani, ale lui Isaac Babel și Italo Calvino, precum și cele ale povestitorilor necunoscuți, ale prietenilor, vecinilor, rudelor precum și ale lor înșiși. Teatrul de hârtie contemporan poate utiliza orice tehnologie posibilă și acoperi orice subiect; unele elemente de scenografie sau figurine au fost prevăzute cu părți mobile și se obișnuiește printre practicieni să includă efecte speciale (sonore sau vizuale), dar și muzică live sau înregistrată. Numeroase festivaluri de gen au loc cu regularitate în America și Europa, atrăgând mulți păpușari, actori, muzicieni, scriitori renumiți pe scenele lor.

Este interesant de urmărit istoria teatrului de hârtie și formele de manifestare ale acestuia pe diferite coordonate geografice, în funcție de specificul fiecărei țări. Se pare că originile acestei formule teatrale le găsim în Londra anulul 1808, când unui tânăr ucenic la imprimărie pe nume John Kilby Green, i s-a comandat de către William West (vânzător de mărunțișuri de pe Exeter Street) să realizeze primul set de printuri teatrale pentru tineri. Acestea erau asemănătoare printurilor de benzi desenate de la loterii, dar au fost primele care au avut o temă teatrală. West explica astfel decizia sa: „Foile de loterie erau atât de prost realizate și s-au vândut atât de bine, încât mi-a venit ideea că printurile de inspirație teatrală vor avea cu siguranță căutare”⁹³.

Nu a fost un mare efort de imaginație pentru pentru tinerii vremii să transforme printurile teatrale într-un obiect de colecție. Fiind produse din ce în ce mai multe în fiecare zi, foarte curând ele vor evolua într-una dintre cele mai de succes și mai longevive jucării pe care Anglia le-a avut vreodată. *Băiatul de la țară* (editat pentru prima dată pe 26 februarie 1811) de William West reprezintă primul set de printuri dedicate unei singure piese. În decursul anului 1811, West a continuat să producă încă douăzeci și șase de seturi, fără concurență. Există dispute legate de cel care a creat prima fațadă de scenă pentru teatrul de hârtie. Se pare că prima avanscenă cunoscută a fost concepută de J.K. Green pe 1 ianuarie 1812 (originalul se află la British Museum). Dar pentru că Green l-a copiat pe West în piesele pe care le-a produs, există și voci care îi acordă lui William West acest merit. Totuși, nexistând nici o fațadă de scenă aparținându-i lui West din acea perioadă, majoritatea istoricilor au căzut de acord că Green are meritul de a fi realizat prima avanscenă. Nu există nici un dubiu referitor la cel care a realizat prima piesă completă, cu personaje însoțite de scene de fundal și aripi laterale. Acesta a fost William West, cu versiunea piesei *Timour tătarul*, din aprilie 1812.

Pentru următorii douăzeci de ani concurența a crescut. William West a rămas principalul exponent al acestei arte, alături de noi editori ca Orlando Hodgson și J.H. Jameson. Piața teatrului de hârtie a rămas relativ selectă, prețul unei singure foi depășind posibilitățile financiare ale celor mai mulți, adresându-se doar secțiunilor mai înstărite ale societății. Prețul mediu al unui teatru complet în această perioadă era de aproximativ patru lire, mai mare decât salariul

⁹³ Apud <http://www.toytheatre.net/JKG-Frame.htm> (trad. n.)

pe o lună al majorității populației. În 1832, J.K. Green a reapărut după misterioasa sa absență de optsprezece ani. La întoarcere s-a proclamat: „Inventatorul original al printurilor teatrale juvenile”. Un titlu care n-a fost disputat. Alături de ceilalți noi editori, cei din familiile Skelt, Park și Webb, J.K. Green a introdus noile printuri la jumătate de scală. Acestea aveau jumătate din măsura, și mai ales, din prețul printurilor anterioare, inovație care a adus un nou val de populație (cea mai puțin înstărită) pe piața teatrului de hârtie. Rezultatul a fost perioada de maximă înflorire a acestei forme de artă, cu cele mai prolifere vânzări ale sale și cu o clientelă în continuă creștere, devenind cel mai popular tip de divertisment pentru tinerii acelor vremuri.

Din anul 1860 începe declinul formulei teatrale pe care o analizăm. După patruzeci de ani de succes fără rival, noi jucării mecanice, care beneficiau de mijloace tehnice mai eficiente și de producție în masă, contestă supremația teatrului de hârtie. William West a murit, la fel ca mulți alți editori. J.K. Green trece în neființă pe 29 februarie 1860, încheind o carieră care s-a întins pe cincizeci de ani. Fiul, George James Green, continuă afacerea pentru o scurtă perioadă dar, pentru că nu face față, el și familia Green vând stocul de printuri și plăci, celui care îi fusese agent mulți ani tatălui său, John Redington.

Acest editor, cu o personalitate aparte, a fost preocupat de arta teatrului de hârtie între anii 1860-1876. A rămas în memoria împătimiților pentru portretele lui, majoritatea reprezentând actori de la „Vechiul Brit” (Teatrul din Britannia). Redington a reprodus nouăsprezece din piesele lui J.K. Green (exact așa cum au fost editate de înaintașul său, cu excepția faptului că locației imprimeriei care a fost schimbată la 208 Hoxton Old Town) dar a și adăugat șapte piese noi, incluzând bine-cunoscutele *Paul Clifford* de Edward Bulwer Lytton și *Oliver Twist* a lui Charles Dickens.

Un tânăr negustor de blănuri pe nume Benjamin Pollock venea des la depozitul de printuri al lui Redington din Hoxton Old Town. La scurt timp după moartea lui Redington din 1876, Pollock s-a căsătorit cu Eliza Redington și a preluat afacerea, pe care a condus-o pentru următorii șaiszeci de ani din același sediu. Acesta a fost chiar mai puțin inventiv decât socrul lui, fără nici o nouă producție originală pe numele său. Dar ceea ce i-a lipsit într-o singură direcție a compensat din plin în partea de productivitate: aproape de unul singur a ținut vie industria teatrului de hârtie în secolul XX. A fost ajutat în eforturile sale de un articol scris de Robert Louis Stevenson, intitulat *Un penny/bănuț setul simplu, doi penny/bănuți color*. Una dintre cele mai convingătoare recomandări din eseul lui Stevenson suna astfel: “Dacă vă plac arta, jocul sau luminițele din ochii copiilor, dați fuga la Pollock!”⁹⁴. Și au făcut-o, inclusiv Gilbert Keith Chesterton, Gordon Craig și Charlie Chaplin.

Moartea lui Benjamin Pollock din 1937 și intervenția celui de-al doilea război mondial au făcut dificilă menținerea afacerii pentru fiicele sale, Louisa și Selina. Vânzarea a doar câteva foi pe săptămână abia reușea să acopere chiria,

⁹⁴ Apud <http://www.toytheatre.net/JKG-Frame.htm> (trad. n.)

așa că în 1944, ele au vândut afacerea unui anticar pe nume Alan Keen. Spre deosebire de Pollock, care fusese liniștit și rezervat în concepția sa, Keen avea spirit antreprenorial și flamboiant. El a înființat „ediția limitată Benjamin Pollock” și s-a mutat în mult mai impresionanta locație de pe Strada John Adam, nr. 1, Adelphi. A produs generoase publicații, incluzând piesa lui John Boynton Priestley *Marele Toby*, cu desenele realizate de Doris Zinkeisen. A conceput propriile sale teatre de hârtie, numite *The Regency Theatre (Teatrul Regență)* și *Adelphi Theatre (Teatrul Adelphi)*, după modelele reale. Cu toate acestea, bruma de vânzări n-a fost de ajuns pentru a acoperi costurile mari de producție, așa că, până în 1952, compania lui Benjamin Pollock a fost preluată cu tot cu stocuri și cu depozit.

Cesiunea Companiei Benjamin Pollock ar fi însemnat sfârșitul industriei teatrului de hârtie dacă nu ar fi existat o tânără mamă în căutarea unor siluete acționate de fire pentru Teatrul Regență al copiilor ei. Marguerite Fawdry a luat legătura cu cei care au preluat compania, dar i-a fost refuzată cererea de a obține acele siluete, propunându-i-se în schimb să cumpere întregul lot. Este ceea ce a și făcut, iar cu stocul pe care dobândit a pus la punct *Muzeul Teatrului de hârtie a lui Pollock*, pe Strada Monmouth, nr. 44, lângă Covent Garden.

Reproducerile au fost realizate la o scală mult mai mică comparativ cu perioada Keen, având ca rezultat o afacere de succes și o nouă **casă** pentru industria teatrului de hârtie. În 1969 muzeul a fost mutat la sediul de pe Strada Scala, nr. 1, unde se află și azi. Eddy Fawdry, nepotul lui Marguerite, conduce muzeul și magazinul, menținând tradițiile de familie ale uneia dintre cele mai de succes jucării din istoria Angliei. Cele mai multe dintre produsele scoase la vânzare la magazinul muzeului își au originile începând de la Benjamin Pollock și John Redington până la ”Inventatorul original al printurilor teatrale pentru tineri”, John Kilby Green.

Ca și în Anglia, teatrul de hârtie realizat în Germania era cunoscut de toată lumea, prolific și derivat din teatrul real. În alte aspecte însă, era foarte diferit. Ghidurile cu schițele de costum publicate pentru managerii teatrelor de provincie au evoluat treptat spre foile de personaje ale teatrului de hârtie. Acestea erau mult mai mari decât în Anglia (de obicei era emisă o singură foaie cu toate personajele piesei) și dacă la început au apărut alb-negru, mai târziu au fost printate cu litografie colorată. Repertoriul era preluat de pe scena reală, incluzând opera, teatrul de dramă, dar și piese special adaptate din legende, folclor și basme. Acestea din urmă au devenit cele mai populare. Standardul de design varia, unele seturi erau artistic concepute, cu detalii fine, altele fermecau tocmai datorită spiritului lor pueril. Devenise un obicei copierea modelelor între editori, sursa acestora fiind aproape imposibil de identificat.

Au fost construite scene mari și solide pentru teatrul de hârtie, care și-au găsit locul mai ales în saloanele clasei de mijloc. Figurinele erau acționate de fire, de deasupra, o tradiție inspirată de tehnica marionetelor, ceea ce făcea nesigură mișcarea personajelor. Au existat mulți editori germani începând cu

anul 1830. Deși cei mai mulți păstrau specificul jumătății secolului al XIX-lea, unul dintre ei, Johann Ferdinand Schreiber, a modernizat produsele sale, facilitând mișcarea realistă de mai târziu. În acest scop, a angajat un remarcabil artist plastic bavarian, Theodor Guggenberger. Scenele realizate de el sunt cele mai impresionante produse vreodată în teatrul de hârtie; un templu egiptean pentru *Flautul fermecat*, o cușcă de șerpi pusă în funcțiune de un mecanism elaborat și un magazin de jucării ticsit cu detalii sunt doar câteva dintre cele mai cunoscute exemple.

J.F. Schreiber a supraviețuit altor editori, ale căror piese au încetat să mai fie vândute după cel de-al doilea război mondial. În ultimii ani, compania ce-i poartă numele, care a rămas una dintre cele mai importante edituri din Germania, a republicat câteva dintre teatrele de hârtie tradiționale favorite de public. Tradiția germană a teatrului de hârtie a înflorit și în Imperiul Austriac, la Viena și Budapesta. Numele care iese în evidență aici este cel al lui Matthias Trentsensky, un ofițer pensionat, care a început tipărirea litografică în 1815. Peste patruzeci de piese au fost transpuse pe scena teatrului de hârtie. Personajele, expresiv realizate, erau grupate pe un singur rând în foile de caractere. Scenele erau concepute deasemenea într-o manieră artistică și în perspectivă, fiind dotate cu aripi laterale. Principalul plastician implicat în crearea acestora a fost Theodor Jachimovicz, care a devenit mai târziu scenograf la Opera Națională. Frumusețea decorului și a personajelor era completată de coloratura manuală fină.

O dezvoltare interesantă a reprezentat-o exportul către Anglia, prin firma de la Londra a lui Myers și a colaboratorilor, a unui număr de piese traduse în limba engleză. În casele britanicilor de mijloc foile lui Trentensky au fost mai apreciate decât cele produse de teatrul de hârtie autohton, fiind considerate mai ordonate și mai sofisticate. După moartea lui Trentensky din 1868, afacerea a fost preluată de către compania tipografică și editorială *Stockinger & Morsach*, deținută de Hermine Stockinger, care a introdus litografia color. Ca și alte teatre de hârtie, produsele lui Trentsensky care au supraviețuit reînvie atmosfera și bogăția de detalii a teatrului din acea perioadă a Imperiului austriac.

Teatrul de hârtie a luat amploare și în Danemarca, implementat de germani, dar necesitatea de a reprezenta anumite subiecte naționale a determinat și existența unor editori locali minori. Aceste foi mai degrabă au completat, decât au înlocuit produsul german. Din 1880 situația s-a schimbat dramatic când Alfred Jacobsen, un tânăr litograf, a pus în circulație revista „Sufler”, dedicată teatrului de hârtie. Pentru început a fost tipărit un set cu text, foi de personaje și scene, ilustrând un capitol din *Copiii Căpitanului Grant*, de Jules Verne. Standardele au fost ridicate și rapid îmbunătățite, fiecare foaie a fost litografiată color, artiști de renume au realizat lucrări foarte bune în acest domeniu. Jacobsen a abandonat curând „Sufler” devenind un editor convențional. Piesele erau adaptate după cele de pe scena mare a Teatrului din Copenhaga. Slăbiciunea foilor lui Jacobsen a fost atitudinea rigidă, lipsită de viață a

personajelor, dar în ciuda acestei carențe, teatrul de hârtie a devenit o parte importantă a culturii daneze.

De altfel, această artă nu a decăzut niciodată în Danemarca. Din 1914 până în 1931 foile teatrului de hârtie au fost editate sub auspiciile unei alte reviste foarte populare „Jurnalul de familie ilustrat”. Modelele au fost inspirate atât de cinema, cât și de teatru. Foile lui Jacobsen au fost perpetuate de Wilhelm Prior și mai târziu de Estrid Prior. Afacerea a supraviețuit și multe dintre modelele originale din anii 1880 sunt acum disponibile din nou. Acest lucru reflectă interesul considerabil pentru teatrul de hârtie care există în Danemarca până în zilele noastre. Tradiția germană și-a pus puternic amprenta și asupra teatrului de hârtie din Franța. Toți editorii importanți s-au aflat în provinciile Alsacia și Lorena. Wetzel de Weissenburg a publicat astfel de piese, multe preluate după originalele germane și reeditate apoi de J. Burkhardt și Karl Ackermann în anii 1920. Oricum, cel mai cunoscut teatru de hârtie din Hexagon a fost realizat de marea editură a lui Jean-Charles Pellerin din Épinal. Deși conceput într-un stil caracteristic, foarte “franzuzesc”, acesta avea totuși și un mare dezavantaj. Foile lui Pellerin au fost, ca și alte produse ale sale, destinate a fi decupate, montate și lipite pe carton, dar nu pentru a fi jucate. Nu au existat propriu-zis piese de hârtie ale sale, numai tablouri.

Noi editori au apărut în Épinal în secolul al XIX-lea, inclusiv Charles Pinot și a sa *Nouvelle Imagerie d'Épinal* (*Noua Imagerie Épinal*). În 1860 el a proiectat prima avanscenă a teatrului de hârtie franțuzesc, inspirată de Teatrul de Operă din Paris, pe care n-a publicat-o. Apariția acestei noi companii a provocat un adevărat război în producția de imagini, care în cele din urmă a fost câștigat de celebra *Imagerie Pellerin d'Épinal* (*Imagerie a lui Pellerin din Épinal*). Această editură a devenit liderul firmelor de profil din Franța și în 1888 a cumpărat toate stocurile lui Pinot. În 1896, o dată cu închiderea secolului și cu ocazia *Expoziției Universale* de la Paris, stimulat fiind și de concurența lui J.F. Schreiber, Pellerin a publicat cel mai bun teatru conceput de el, *Grand Théâtre Nouveau* (*Marele Teatru Nou*), pentru care unii istorici îl suspectează că s-ar fi inspirat din schițele lui Pinot. O caracteristică unică a fost utilizarea poleielii pe decorurile somptuoase. Succesul magnificului teatru a fost prelungit până în 1906, cu până la douăzeci și șase de decoruri și modalități de montare diferite, dar fără nici un text editat de Pellerin pentru seturile sale de hârtie.

În 1950, vechile foi Épinal au fost considerate fără valoare și au fost vândute la solduri ca resturi de hârtie. Cu trecerea anilor, vânzătorii de printuri le-au redescoperit și prețurile lor au crescut. Acest lucru a dus la retipărirea unora dintre desenele originale ale teatrului de hârtie a lui Pellerin. În ceea ce privește omologul său spaniol, există două faze distincte în istoria acestuia, și ambele s-au consumat la Barcelona. În 1870, urmând exemplul lui Pellerin în Franța, Esteve Paluzie produce o serie de seturi cu decoruri, figurine și fațade de scene, fără piese sau scenarii, pentru teatrul de hârtie. Deși influențate de

modelele lui Pellerin și Schreiber, acestea aveau o tentă nativ catalană, desenul era simplu, culorile îndrăznețe și efectul general impresionant.

Din 1920, produsele firmei *Seix i Barral, Nualart* au început să le înlocuiască pe cele ale lui Paluzie. După opinia colecționarilor și a istoricilor acestei arte, ele au fost cele mai atent concepute și bine gândite produse ale școlii moderne a teatrului de hârtie. *Teatrul copiilor* semnat de Carlos Barral și Nualart, tatăl fraților Barral, a reușit să fie vândut mult peste granițele țării. Douăzeci și două de piese au fost publicate într-o varietate de mărimi și modele. Subiectele pieselor erau un amestec de tradițional și modern și includeau teme religioase. Caracteristica fundamentală și inovația acestora (inspirată probabil de teatrul de umbre) consta în faptul că peste deschiderile decorurilor decupate era lipită hârtie subțire, colorată. Plasând o sursă de lumină în spatele scenei se obțineau efecte impresionante. Piesele lui Nualart, care erau încă în circulație în 1960, au devenit acum obiecte de colecție valoroase. Teatre de hârtie au fost publicate deasemenea în Italia, Norvegia, Rusia și Cehia, chiar Statele Unite ale Americii.

Din păcate, în ciuda **simplității sistemului și a modalității** de animare, în România sunt puține exemple de manifestare ale acestei formule teatrale, majoritatea fiind legate de vizita unor păpușari de gen de pe alte meleaguri. Alain Lecucq, *Compania PapierThéâtre (Teatru de hârtie), Troyes-Franța*, președinte al Asociației Naționale Franceze a Teatrelor de Marionete și Arte Asociate și fost președinte al Comisiei pentru Publicații din cadrul Comitetului Executiv al Uniunii Internaționale a Marionetiștilor (UNIMA International), prezent la a doua ediție a *Festivalului Internațional de Teatru pentru Copii și Tineret "Luceafărul"* Iași, este un astfel de exemplu. Este preocupat de teatrul de hârtie încă din anii '60, devenind unul dintre liderii europeni ai acestui gen. A început prin a realiza prima expoziție în 1982, a organizat ateliere în școli, a inițiat publicații, întâlniri internaționale și mai presus de toate „spectacole de hârtie” pentru tineri și adulți. În ultimul deceniu a realizat și susținut, folosind această tehnică teatrală, o serie de montări bazate în special pe scrieri contemporane, precum *Empire-Collage (Imperiul colaj)* de Michael Deutsch, *Elvira* după Baptiste-Marrey, fragmente din *Teatrul descompus* de Matei Vișniec și, mai recent, *Confession d'Abraham (Confesiunea lui Abraham)* de Mahomed Kacimi, în scenografia lui Annie Bizeau.

Vorbind despre teatrul instrumental din prisma esteticii impurului, pe care o analizează în lucrarea sa, Oltița Cîntec amintește de spectacolele realizate și susținute de Alain Lecucq și consideră teatrul de hârtie promovat de acesta: „o formă particulară a teatrului de materiale, unul dintre demersurile contemporane de dezvoltare a teatrului de păpuși. [...]Un material oarecare, hârtia, se transformă din suport în element dramatic și capătă forțe expresive speciale, prin

afișarea convenției. Favorizând linia narativă a spectacolului, teatrul de hârtie se întoarce la ideea de teatru ca «o cutie cu iluzii»⁹⁵.

Bibliografie

1. George Speaight, *The History of the English Toy Theatre*, ed. rev., 1969
2. Peter Baldwin, *Toy Theatres of the World*, Zwemmer, 1992
3. Oltița Cîntec, *Estetica impurului: sincretismul în arta spectacolului teatral postbelic*, Iași, Princeps Edit, 2005
4. www.toytheatre.net-JKG
5. toy theatre (puppetry) – Britannica Online Encyclopedia.url
6. www.toytheatre.co.uk

Abstract: *It is interesting to follow the history of the paper theatre and its forms of manifestation on different geographical coordinates, according to the features of each country. The beginnings of the paper theatre are to be found in 1808 in London, when John Kilby Green, a young printing house apprentice was asked by William West, a trinkets seller from Exeter Street, to print the first set of theatrical prints for young people. These were similar to the comic lottery prints of the time, but were the first to have a theatrical theme. West explained his decision: „The lottery things was so bad, and sold so well, that the idea struck me that something theatrical would sell”.*

Cuvinte cheie: *toy theatre J.K. Green, Empire-Collage*

Known as **théâtre de papier** in France and as **Juvenile Drama, Toy Theatre or Model Theatre** in England, the origins of paper theatre go back to the beginning of 19th century, during the boom of the printing houses. Using an exercise of imagination, we can easily go back in time and reconstitute an age without computers or TVs, with very few ways of entertaining for the kids and teenagers of the middle class. At the end of the 18th century sport was based on agresivity, fights at close quarters or cruel encounters between animals being the most popular; this was not the kind of entertainment for kids to be exposed to. The toys were hand made and their variety was extremely limited if we compare to today's standards. As theatre was one of the main entertainment features for adults and also for kids, during 1780-1808 the theatrical printings were collected by the majority of young people that fancied theatre. These souvenirs that belonged to the main opera, theatre or vodevil theatre plays, were actually just simple printed sheets illustrating images of the main characters, in their most expressive attitude, also the names and pretty precise portraits of actors that played them; these constantly got enriched with images detailing the decor or facade of the theatres, all in miniature.

The silhouettes, that could have been cut out and mounted on cardboard, immediately invaded kids' imagination and in the end these became their

⁹⁵ Oltița Cîntec, *Estetica impurului: sincretismul în arta spectacolului teatral postbelic*, Iași, Princeps Edit, 2005, p. 342.

favourite toys. Hence, editors got the idea to conceive a series of between ten and twenty cut-out sheets, especially for young people, illustrating all miniature characters and decors of a well-known play, together with a condensed version of the script. These could have been bought as sets from the leased stands of theatres and opera houses or from commercial libraries and were assembled in the salons of high society and „played” for members of the families or for guests, sometimes the action being accompanied by sound effects or live music. The price for these sheets varied from one penny for the simple ones (black and white) to two pennies for the hand coloured ones, at the beginning being accessible only for middle and upper social classes that had a comfortable income and also free time. They contained very precise images of the proscenium, decor, props and characters. Sometimes, passionate of this genre not only they manually coloured figures and decors but also embellished their little theatres with pieces of canvas or tinsel.

Just like the theatre facades or scenes, whose sizes were reduced to the scale of a cardboard box, the attached script was a shortened version of the text and was simplified to main characters only, for a better and clearer representation. The figures, with a height of 8 to 12 centimeters and usually played on the table, are being attached some cardboard extensions, side iron rods or rope configurations that allow animation and movement. In the first half of the 19th century over three hundred out of the most popular London plays appeared on paper theatres too, with over one hundred printing houses being involved in their manufacture. The editors sent out plastic artists to the representations in order to accurately observe the decor, costumes and characters in their most dramatic and expressive attitude. Quite often, they were offered reservations from the theatre management team as paper figures were such an excellent free advertising.

Being mainly based on the elements of the play rather than on profoundness of the plot or of the characters, the dramatic theatre at the beginning of the 19th century was easily transposed on the paper scene. At the end of the century, the European dramatic art showed a preference towards the realist trend, making a radical change in the psychological complexity and motivation of characters by frequently using tridimensional scenical elements. This tendency on the big theatre scene hardened the conversion to its paper duplicate that eventually fell into desuetude. Despite its fall in popularity, toy theater remained in the realm of influential artists who championed its resurgence. In 1884 British author Robert Lewis Stevenson wrote an essay in tribute of toy theater's tiny grandeur entitled *Penny Plain, Twopence Coloured*. Other children's authors like Lewis Carroll and Hans Christian Andersen also dabbled in toy theater, as did Oscar Wilde. The brothers Jack and William Butler Yeats both used toy theaters as mock-ups for their work in art and stagecraft. In the 20th century toy theater became a tool for the avant-garde, messed with by Futurist founder F.T. Marienetti as well as Pablo Picasso. Film

directors like Ingmar Bergman and Orson Welles used toy theaters as staging grounds for their cinematic masterpieces. Laurence Olivier even made a toy theater of his film version of *Hamlet*, mass-produced with a little paper cutout of himself in the starring role.

Toy theater fell into a second recession, replaced in the 1950s, by a different box in people's sitting rooms that needed no live operator and whose sets, characters, stories and musical numbers were beamed in electronically from miles away: television. In recent decades toy theater has been enjoying a revival. Collectors and traditionalists perform restored versions of Victorian plays while experimental puppeteers push the form's limits, adapting the works of Shakespeare, Isaac Babel and Italo Calvino, as well as that of unknown storytellers, friends, neighbors, relatives, and themselves. Contemporary toy theater may utilize any available technology and cover any subject; some toy theaters and figures are enhanced with moving parts and special effects, and it is common for performances to include live or pre-recorded sound effects and music. Numerous international toy theater festivals occur regularly throughout the Americas and Europe, attracting many well-known actors, musicians and authors to their stages.

It is interesting to follow the history of the paper theatre and its forms of manifestation on different geographical coordinates, according to the features of each country. The beginnings of the paper theatre are to be found in 1808 in London, when John Kilby Green, a young printing house apprentice was asked by William West, a trinkets seller from Exeter Street, to print the first set of theatrical prints for young people. These were similar to the comic lottery prints of the time, but were the first to have a theatrical theme. West explained his decision: „The lottery things was so bad, and sold so well, that the idea struck me that something theatrical would sell”⁹⁶. It wasn't a huge leap of the imagination for these to develop into something of a collector's item for the youth of the day. With more and more being produced daily, very soon these “Juvenile Theatrical Prints” would evolve into one of the most successful and long-lived toys England has ever seen.

William West's “The Peasant Boy” (26th February 1811) represented the first set of prints dedicated to a single play. During 1811 West went on to produce a further 26 sets of character prints with virtually no competition. There are arguments as to who created the first proscenium. The first know theatre stage front, or proscenium, was created by JK Green on the 1st January 1812 (the original resides in the British Museum). It is believed that Green copied West on the plays Green produced, but there is nothing definitive to show that this happened with Green's proscenium. There is no West proscenium of the same age to compare, so perhaps we will give Green the credit for designing this, the first stage front. There is no doubt about the identity of the artist who created the first complete paper theatre play with characters performing in background

⁹⁶ Apud <http://www.toytheatre.net/JKG-Frame.htm>

scenes and stage wings. His name is William West and his version of the play “Timour the Tartar” dates back to April 1812.

Although the competition among paper theatre producers had risen during the previous twenty years, William West, together with new editors such as Orlando Hodgson and J.H.Jameson, established themselves as the best known representatives of this art. The paper theatre market remained a relatively exclusive one, as the price of a single sheet surpassed the financial possibilities of most people, being affordable only to the upper class. The average price for a complete paper theatre sheets and scenery was about four pounds, which was more than the monthly salary received by most of the population. In 1832, J.K.Green reappeared after eighteen years of mysterious absence and he proclaimed himself “the genuine inventor of theatrical figures for young people”, a title that had never been challenged. Along with other new editors, the Skelts, the Parks and the Webbs, J.K.Green introduced his new half-scale prints on the market. Not only were they half-scaled, but also half-priced. This change increased the popularity of the paper theatre among middle class population. The result was a period of maximum expansion for this type of art, with the most prolific sales and a rising clientele, which made this art one of the most popular entertainments for the youngsters of that time.

However, beginning with 1860, the art of paper theatre started its decline. After forty unrivalled successful years, new mechanical toys with more efficient spectacular technical devices and which were also mass-produced contested the supremacy of the paper theatre. William West and many other editors passed away. J.K.Green died on February 29th, 1860, ending a career that lasted fifty years. His son, George James Green, continued the family business for a short time, but as he couldn't keep up with the new inventions, he and the Greens sold the stock of prints to John Redington, his father's long-term agent.

John Redington, a man with a unique personality, was interested in the art of the paper theatre between 1860 and 1876. He was remembered by this art's lovers for his portraits, many of them depicting actors from the “Old Brit” (the Britannia Theatre). Redington printed nineteen of J.K.Green's plays (exactly as his predecessor edited them, except that the printing house was moved to 208 Hoxton Old House) and he added seven new plays, including adapted plays after Charles Dickens' well-known novel “Oliver Twist” and Edward Bulwer-Lytton's “Paul Clifford”.

Benjamin Pollock, a young furrier, often visited Redington's warehouse from Hoxton Old Town. Shortly after Redington's death in 1876, Pollock married Eliza Redington, took over the business and ran it for the next sixty years from the same location. He was even less inventive than his father-in-law, and didn't have a single original production of his own. Despite his lack of originality, he proved himself successfully productive. He kept the paper theatre industry alive almost on his own during the 20th century. He was helped in his efforts by an article written by Robert Louis Stevenson, entitled “One penny for

the plain set, two pennies for the coloured one”. One of the most convincing recommendations from Stevenson’s essay was: “If you like art, acting or the sparkles in the children’s eyes, hurry off to Pollock’s!” And people did it, including Gilbert Keith Chesterton, Gordon Craig and Charlie Chaplin.

Benjamin Pollock’s death in 1937 and the outbreak of the Second World War made it more difficult for his daughters, Louisa and Selina, to maintain the business. Selling only a few sheets per week, they could hardly cover the price of the rent so, in 1944, they sold the business to Alan Keen, an antiquarian bookseller. Unlike Pollock, who was calm and reticent in his views, Keen had entrepreneurial spirit and a flamboyant personality. He published Benjamin Pollock Limited Edition and moved the business to a more impressive venue, on 1 John Adam Street, in an Adelphi neighborhood. He published many plays, including “The Great Toby”, written by John Boynton Priestley and illustrated by Doris Zinkeisen. He also created his own paper theaters called The Regency Theatre and The Adelphi Theatre, using the real buildings as models. Nevertheless, the low sales couldn’t cover the enormous production costs so, before 1952, the Benjamin Pollock Company (both the stock and the warehouse), was taken over.

The conveyance of the Benjamin Pollock Company would have meant the end of the paper theatre industry if it hadn’t been for Marguerite Fawdry, a young mother in search of string controlled figures for her children’s Regency Theatre. She got in touch with those who had taken over the company, but her request for obtaining the silhouettes was refused unless she would have bought the entire lot. That was exactly what she did and, with the lot she had received, she founded the Pollock’s Museum of Puppet Theatre, situated on 44 Monmouth Street, near Covent Garden. The copies of the string controlled figures were made on a much smaller scale in comparison with those from the Keen period and they proved to be both a successful business and a new home for the paper theatre industry. In 1969, the museum moved to 1 Scala Street, where it is situated today. Eddy Fawdry, Marguerite’s grandson is running both the museum and the shop, maintaining the family traditions of one of the most successful toys in England’s history. Most of the items on sale at the Museum’s Shop originated from Benjamin Pollock and John Redington to John Kilby Green, “the genuine inventor of theatrical figures for young people”.

The same way as in England, the German paper theatre was worldwide known, prolific and derived from the dramatic theatre for grown-ups. However, it was different from the English paper theatre in many ways. The costume sketches from the booklets published for the provincial theatre managers have gradually evolved to the paper sheets of the paper theatre. These were bigger than those from England (they were usually made from a single paper sheet which contained all the characters of the play) and even though in the beginning they were made in black and white, much later they were printed in colored lithograph. The repertoire was taken from dramatic theatre, including opera, but

also from plays adapted from legends, folklore and fairytales. However, the last ones became the most popular. Furthermore, the design standards were continually changing, as some paper sheets were artistically conceived, with delicate details, while others were charming just because of their childlike spirit. Moreover, the editors made a habit out of copying the paper sheets from one another, therefore their source of inspiration is almost impossible to identify.

Big solid stages were built for the paper theatre, stages which found their places in the middle class fashionable circles. The figures were controlled from above using wires, a tradition inspired from the marionette technique which made the characters' movement uncertain. Many editors had emerged since 1830. Although most of them preserved the 19th middle century's features, one of them, Johann Ferdinand Schreiber, modernised its products, facilitating the forthcoming Realist movement, by hiring Theodor Guggenberger, a remarkable bavarian artist. The scenography he created is the most impressive ever made in the paper theatre; an egyptian temple for "The Magic Flute", a cage full of snakes operated by an elaborated mechanism and a toy shop crammed with scenographic details are only some of the well-known examples of his work.

J.F.Schreiber survived other editors whose plays ceased being sold after the Second World War. In the latest years, his company, which established itself as one of the most important publishing houses in Germany, re-published some of the audiences' favorite traditional paper theatre plays. The German tradition of toy theatre also flourished in the Austrian Empire in Vienna and Budapest. The name which stands out is that of Matthias Trentsensky, a retired army officer, who began lithographic printing in 1815.

Over 40 plays were published. The character sheets were distinctive with one row of characters, very nicely drawn. Scenes were also extremely artistic and in deep perspective, enhanced by use of tapering height wings. The principal artist was Theodor Jachimovicz, he later became scene designer at the State Opera. The beauty of the sheets was completed by very fine hand colouring. An interesting development was the export to England, via the London firm of Myers and Co., of a number of plays with English lettering. In British middle class homes the Trentensky sheets appeared neater and more sophisticated than the home produced Juvenile Drama. After Trentsensky's death in 1868 the business was carried on by Stockinger and Morsach who introduced colour lithography. As with other Toy Theatres, the Trentsensky products which survive bring alive all the colour and warmth of the real theatre, in this case that of Imperial Vienna.

German Toy Theatres found their way into Denmark, but a need to represent some national subjects caused minor publishers to come into existence. These sheets supplemented rather than replaced the German product. In 1880 the situation changed dramatically, Alfred Jacobsen, a young lithographer published a magazine "Prompter" about children performing toy theatres. Given away with each issue were the text and sheets of characters and

scenes for a play "Captain Grant's Children", after Jules Verne. The standard was high and rapidly improved, each sheet was colour lithographed, artists of high calibre took pride in producing extremely good work. Jacobsen quickly abandoned "Prompter" and became a conventional publisher. Plays were adapted from the Copenhagen stage. The weakness of the Jacobsen sheets was that the characters were rigid in attitude and lacked life but despite this the toy theatre became an important part of Danish culture.

Toy theatre has never declined in Denmark. From 1914 until 1931 toy theatre sheets were once again given away with a popular magazine "The Illustrated Family Journal". These designs were inspired by the cinema as much as the real theatre. The Jacobsen sheets were perpetuated by Wilhelm and later Estrid Prior. This business has survived and many of the original designs from the 1880s are now available once again. This reflects the considerable interest in the toy theatre which exists in Denmark even today. The German tradition also influenced the paper theatre in France. All important editors were from Alsace and Lorraine. Wetzels de Weissenburg was one of those who published such plays, many of them being inspired from the original German plays and then, re-edited by J. Burkhardt and Karl Ackermann in the 1920s. However, the most well-known paper theatre from the Hexagon was manufactured by the Jean-Charles Pellerin publishing house from Epinal. Although conceived in a typical French style, his paper sheets had a big disadvantage. They were designed for being cut-up and glued on a cardboard as ornaments, but not for being used in a theatrical performance.

New editors emerged in Epinal during the 19th century, including Charles Pinot and his Nouvelle Imagerie d'Epinal. He designed the first apron stage of the French paper theatre in 1860, inspired from the Opera House building in Paris, but he never published it. The birth of this new company provoked an entire war in creating images, war which was won by the famous Imagerie Pellerin d'Epinal. This publishing house became a leader in France and in 1888 bought all Pinot's goods. In 1896, at the Universal Exhibition in Paris, stimulated by the rivalry with J.F. Schreiber, Pellerin published his best original paper theatre, Grand Theatre Nouveau, although some historians suspected him of using Pinot's sketches as a source of inspiration. The unique feature of Pellerin's work was the gilded sumptuous scenery. The theatre's performances had been improved until 1906 with up to twenty six settings and different ways of staging. Unfortunately, Pellerin never published a script for his paper figures shows.

In 1950, Epinal's old sketches were considered worthless and they were sold as scrap paper. After many years, the publishers rediscovered them and their prices started to rise. This led to the re-publishing of some of the original sketches of Pellerin's paper theatre. As its Spanish homologous is concerned, there are two distinct phases in its history and both were consumed in Barcelona. In 1870, following Pellerin's example in France, Esteve Paluzie produced a

series of sets for the paper theatre with decors, figures and scene facades, but without plays or scripts. Though influenced by Pellerin's and Schreiber's models, these had a native catalan trend, the drawing was simple, the colours were bold and the general effect was really impressive.

Starting 1920, the *Seix i Barral, Nualart* products began to replace Paluzie's ones. In collectors and art historians' opinion, they were the most carefully conceived and well thought-out products of the modern school of paper theatre. *Children's theatre* signed by Carlos Barral i Nualart who was the father of the Barral brothers, managed to be sold way over the country's borders. Twentytwo plays got published in a variety of sizes and models. The subjects of the plays were a mix between traditional and modern and also included religious themes. The fundamental characteristic and their innovation (probably inspired by shades theatre) meant that over the cut-out decor opennings, thin coloured paper was stuck to. By placing a light source behind the scene they got impressive effects. Nualart's plays, that were in use in 1960, now became valuable objects of collection.

Paper theatres were also published in Italy, Norway, Russia, Czech Republic and even in USA. Unfortunately, despite the simplicity of the system and the animation method, we have relatively few examples of this theatrical formula in Romania, the majority of them being connected to the visit of different foreign puppeteers. Alain Lecucq, *The Company PapierTheatre (Paper Theatre)*, Troyes-France, president of French National Association of Marionettes and Associated Arts and formed president of The Committee for Publications among the Executive Committee of The International Union of Puppeteers (UNIMA International), being present at the second edition of The International Festival of Children Theatre „Luceafarul” Iasi, is such an example. He is involved in the paper theatre since the 60's and he became one of the european leaders of the genre. He started with his first exhibition in 1982, organized workshops in schools, initiated publications, international meetings and above all „paper plays” for teenagers and adults. In the last decade he realized a series of mounts based on contemporary writings such as *Empire-Collage* by Michael Deutsch, *Elvira* by Baptiste-Marrey, fragments of *Decomposed Theatre* of Matei Visniec and most recently *Confession of Abraham* by Mahomed Kacimi with the help of scenographer Annie Bizeau.

Speaking of instrumental theatre from the impure aesthetics point of view, that Oltița Cîntec analyses in her work, she reminds us of plays that were realized and performed by Alain Lecucq and she considers the paper theatre that he promoted like: „a particular form of material theatre, one of the contemporary steps of developing the puppet theatre. [...] The paper, an ordinary material, transformes itself from support to a dramatic element and gains special expressive forces, by exhibiting the convention. In the favour of the narrative line of the play, the paper theatre goes back to the idea of theatre like a «box of illusions»”.

Bibliography

1. George Speaight, *The History of the English Toy Theatre*, ed. rev., 1969
2. Peter Baldwin, *Toy Theatres of the World*, Zwemmer, 1992
3. Oltița Cîntec, *Estetica impurului: sincretismul în arta spectacolului teatral postbelic*, Iași, Princeps Edit, 2005
4. www.toytheatre.net-JKG
5. toy theatre (puppetry) – Britannica Online Encyclopedia.url
6. www.toytheatre.co.uk

5. GRAVURA MEDIEVALĂ ÎN TERMENI ȘI TEHNICI MEDIEVAL ENGRAVING IN TERMS AND TECHNIQUE

Iarîna Savițkaia Baragin, Doctoral Candidate,
Institute from Cultural Patrimony of Science Academy from Chișinău,
Republic of Moldova

Rezumat: *Multiplele tehnici și istoria evoluției gravurii au constituit permanent un interes deosebit în rândul studenților de la arte. Materialul propus vine să acopere doar parțial această lacună, permițându-le să se familiarizeze cu istoria apariției acestor tehnici ale artei grafice în arta universală, dar și evoluția lor în Evul mediu al Moldovei istorice. Constituită ca tehnică de multiplicare, gravura a jucat un rol hotărâtor în extinderea și accesibilitatea cunoștințelor, în design-ul cărții medievale, ilustrațiile narrative explicând vizualitatea textelor. Petru Movilă, Vasile Lupu, Mănăstirea Trei Ierarhi din Iași și Mănăstirea Neamț sunt căile principale de cunoaștere în profunzime, a gravurii medievale moldave.*

Cuvinte cheie: *istoria gravurii, xilogravura, carte religioasă, ilustrație, incunabula.*

Abstract: *Various techniques and the history of engraving were always a great interest among students of the arts. The following material only partially introduces them to the history of graphics in universal art, and also to art techniques evolution in the Middle Ages historical Moldova. At first engraving was established as a means of copying, later explaining visibility it played a decisive role in the development and promotion of availability of knowledge in medieval book design, illustrations and narrative texts. Petru Movilă, Vasile Lupu, Three Hierarchs Monastery in Iasi and Neamt monastery are the main sources of deep knowledge of the Moldovan medieval engraving.*

Key words: *history of engraving, woodcut, religious book, illustration, incunabula*

There are very few cases when in the field of art, one gender would occur and would stimulate various forms of artistic activity, as it was and continues to be engraving in art. The term *engraving* is an ambiguous term, resulting in a hollowing or incision technique of working with material, and widely speaking it refers to all techniques used in art or reproduction, which not necessarily call for any of the techniques of engraving. Finally, an engraving can also be the final work produced by the printing and which is bearing all the technological characteristics of the material that was engraved - wood (woodcut), the metal (etching, aquatint, mezzotint) or linoleum (linoleum engraving).

In its turn engraving knows also other divisions that relates to the way a certain draft is to be printed, being known two methods – emboss engraving or high pattern, when the image is obtained due to high relief image obtained by incision (woodcut and linoleum engraving) and deep engraving on metal (etching, aquatint, mezzotint). Another specific aspect of the engraving gradation is related to the application of some utensils or corrosive acid, which determines the printing technology and are considered to be manual techniques. In the first case, this refers to the techniques of xiloengraving, mezzotinting, monochrome engraving and pyroengraving (pyrography); and in the second, among with the acids application, the works get to bear the name of the

techniques they were made by - etching, aquatint, varnish. There are also other techniques for obtaining engraving, such as mechanical engraving, photochemical, planographic by tamponation, etc. But these samples exceed the thematic limits of engraving as a work of art.

The history of engraving apparition and development, lays on a pathway of over fifteen centuries, with the xiloengraving and the woodcut or engraving on wood are the earliest kind of graphic art. Discovered in China in the sixth century, by historiographical sources, as text printing matrix, while the first engraving known today, dated with the ninth century makes its appearance in Europe nearly the fourteenth century. She favored the apparition of the first printed book circulation, facilitating the availability for a broader strata of the European population, which can not be compared with medieval manuscript circulation.

One of the earliest techniques of multiplication by etching is considered to be the engraving is considered woodcut or engraving on wood. Formed in China VI-IX centuries as a matrix for printing books of prayer, as in case of "*Diamond Sutra*" printed by Van Ci, in 868 for "remembrance of his deceased parents." As one of the earliest models which was the predecessor of printing, the woodcut knew two main stages in its evolution. The first technique and the obtained results refer to the longitudinal woodcut, in which the wood fibers are parallel to the edges of the plank. The technique's specificity of the technique of engraving is continued by the domination of the black line contour, which forms the image and the motives details. Especially, this way of obtaining a printed engraving was the most prevalent in the European area during the Renaissance. With some exceptions, in terms of technique are also possible the application of white hatch, which often meets in Florentine editions of the fifteenth and sixteenth centuries, or engravings of "negative", white on black; an eloquent example are the prints of the Swiss master Graf Urs (1480-1538)⁹⁷ but in the matrix of plastic processes these techniques have not had a decisive role.

The second model is the cross-engraving or tonal woodcut, executed on wood, where the fibers are arranged concentrically. This technique and the results obtained offers to the engraver freedom and a greater accuracy in processing the material, because the contour line is not directed strictly by the longitudinal fibers, but by the concentric arrangement of fibers, being created works with special qualities of plastic expressiveness: from the drawing of the combined black and white line, to gradation with various textures and shades, with fine passages of tonality. Cross woodcut essentially modified the illustrations quality in the graphics of books, the most prominent example is the illustrations for "*The history of birds in Britain*" painter and engraver Bewuik Thomas English (1753-1828)⁹⁸.

⁹⁷ Голлербах Э. История гравюры и литографии. Москва-Петербург., Госиздат, 1923, с.8

⁹⁸ Голлербах Э. Op.cit., с.8

The only currently known European woodcut Le Bois Protat is dated 1370-1380 years and is named in honor of his owner called Jules Protat, editor from Macon, who bought the matrix engraved in the nineteenth century, immediately after being found in Burgundy. The subject is a fragment of *Christ's Crucifixion* scene with centurion and two Roman legionary, and with - *Annunciation* composition ⁹⁹ on the front. The first European engravings, works by anonymous artisans in the late fourteenth and early fifteenth century, bears obvious fingerprints of international Gothic style. Naive composition - images with disproportionate figures with exaggerated gestures and bizarre expressions inspired the German expressionists in the twentieth century . One of the first dated woodcuts in Germany is the representation of St. Christopher with the Child Jesus in his arms, created in 1423 (the collection of Lord Spenser, London)¹⁰⁰ .

Woodcut in Europe reaches a particular trend in the fifteenth century and enjoys a wide spread in France, the Netherlands, Germany and Italy, it had common and distinctive features in every country. But there was always a specific division of labor: the painter created the image and the engraver transferred it to the metal. Engraving art and its specific qualities becomes a great extent, especially after the invention of the printing press of J. Gutenberg (1440), became extremely important after 1490, when printers realized that they can print books, whose illustrations were printed at the same time with text, at the same mold, while the metal engraving requires a separate printing at another press. Application of this discovery book place in 1493 at Nuremberg, where the first illustrated book were published by *Welchronick (Universal Chronicle)* with images of Michael Wolgemut ¹⁰¹ .

Albrecht Durer realized an excellent practice, who created the woodcut cycles for the *Apocalypse* (1499) and *Life of the Virgin* (1511), raising this gender to the major rang of art. The engraving in Germany developed mainly due to the invention of a new method of etching on metal ,discovered by A. Durer and M. Schongauer ¹⁰² . The example of Durer was decisive for the further development of engraving on wood, which at the beginning of the sixteenth century traveled the most successful way throughout its history. Albrecht Altdorfer, Hans Baldung, Lucas Cranach, Urs Graf, Hans Holbein are just some of those who created excellent works in this technique. Many Bibles for the poor and chronicles appeared in European countries, illustrated by known painters of the time.

99 Courboin F. Histoire illustre de la gravure en France, I-er partie, Des origines a 1600, Paris, 1923, p. 46

100 Журов А., Третьякова Е. Гравюра на дереве. Москва, Искусство, 1977, с.19, 47

101¹ Olteanu V. Din istoria și arta cărții, Ed. Enciclopedica, Bucharest, 1992, p.173

102 Голлербах Э. Оп. cit., с.13; A se vedea și: Rumpel H. La gravure sur bois, Geneve, 1972; Albrecht Durer. Jurnalul călătoriei în Țările de Jos. Traducere de Gh. Szekely, Bucharest, Meridiane, 1990.

The history of engraving on wood in the Netherlands started with Lucas van Leyden (1494-1533), who first applied the system of perspective plans, proximity and distance, shades and tones of different intensity to play light. Important achievements the engraving technique attains in the second half of the sixteenth century, thanks to Hendrik Golzius (1558-1617), which replaced the outline in his graphic work, playing with shape and volume variations of chiaroscuro and combining the various intersecting lines. In the early seventeenth century the technique of engraving on brass is perfected by Paul P. Rubens (1557-1640), and the French polished the creation of Jacques Callot (1592-1635)¹⁰³. In fifteenth century there was a different situation in Italy. Wood engraving prints are still quite rare: some illustrations in sermons of Savonarola, a series of illustrations of the *Bible Malermi* (1490) *Metamorphosis* of Ovid engravings, the most important being considered *Hypnerotomachia Poliphili* with famous anonymous images (1499)¹⁰⁴.

Emergence of French engraving of this period is due to Italian artists, invited to the court of King Francis I, reflecting Mediterranean engravers style, although the first local edition, printed in Paris and Lyon at the end of the fifteenth century were based on deep metal engraving (*Book of Hours*). Illustrations by A. Verar for books in French store are the features of Gothic style in *Great French chronicles* excellent illustrated in 1493. Simultaneously, the origins of French woodcut can be traced in Switzerland since the beginning of the sixteenth century, the Holbein, whose illustrations for *Dance of Death* and *the Old Testament*, engraved by Hans Lutyelburger in Basel, were published first in Lyon, in 1538.

From all techniques of printing art, engraving on copper has priority, as one of the most effective means of reproduction. It was formed in the fifteenth century and practiced by many famous painters of the time; this invention is the dispute between the Germans and Italians. The most famous engravings on copper owned by German masters dating from 1410, and Giorgio Vasari assigns paternity Florentine goldsmith Maso Finigiuera (XV century)¹⁰⁵. There are images engraved previous of Finigiuera experiments, made in 1430, belonging to northern anonymous craftsmen, they are identified by brand or original paper (*Master with Armbands*, *Master of Orchard Love* etc). Another technique of engraving on metal, called "black way" (mezzotint) was invented in 1642 by a German amateur painter, was taken and perfected by the English, the most efficient producer of this technique is W. Hogart. Even if it doesn't show the clarity of line and tonal diversity, mezzotint operates with light effects and depth of shadow¹⁰⁶.

¹⁰³ Западноевропейская гравюра XV-XVIII веков. Москва, Советский художник, 1980, с. 7

¹⁰⁴ Журов А., Третьякова Е. Оp. cit., p.49-50

¹⁰⁵ Флекель М. От Маркантонио Раймонди до Остроумовой-Лебедевой. Москва, Искусство, 1987, с.17

¹⁰⁶ Голлербах Э. Оp. cit., p.15

¹⁰⁷ Radu M., Repanovici A. O istorie a tipăriturilor. Ed. II. Brasov, 2004, p. 17

A technique of engraving on metal, aquatint, appeared in 1768 and it tried to imitate the effects of the drawing, done in ink, often being combined with etching technique¹⁰⁷. Differs from previous techniques by a wider range of tones and hues, giving the effect of drawing with a brush. Aquatint is also known as "lavis" as it is brown watercolor. The last important discovery in the field of engraving on metal refers to copper colored engraving, certified in 1710 in Amsterdam, which allowed printing through three plates / patterns, used for color printing mezzotint.¹⁰⁸ But the peak of the development of this technique was due to frenchman Leblon in the seventeenth century.¹⁰⁹ The specifics of engraving on metal or wood cardinally differs from other techniques in fine arts. You make can significant changes in the painting or drawing, the etching limits the operation, the painter is forced to be concise and precise in the execution of composition engraved on the plate. Another aspect of this kind of art, is the work allocation process. There is a craftsmen autograph after the author's signature in all European engravings (ssic, sculp- carved, sculpted, exuding-edited; direxit-coordinated, inv - inventor, author).¹¹⁰

In the border of XIX- XX centuries, in connection with the increased interest in engraving art, new ways of creating in this technique are discussed . Instead of linear engraving, considerable appeared in prints surface untouched by the engraving knife. Thus pointe seche technique came, allowing the painter to draw the outline of the image without using linear acids. So do aquaforte technique, which allows to create compositions easier, with linear incision on copper plate covered with non corrosion lake etched with "royal water".

Interest in engraving and opportunities multiplying by obtaining a large number of prints has been and continues to remain one of the main factors of permanent renovation and development. That happened in the early twentieth century with the advent of linoleum and, naturally, it will occur in the future. If in European art the art of engraving was studied step by step over the centuries, from appearance to our times, we can not say the same about national engraving, both medieval and contemporary. Therefore to address this area of art is sufficiently motivated.

Engraving of medieval Moldova is an area of national art history less studied and known. Even if during the twentieth century appeared numerous publications devoted to illustration of old book, most researchers focused their concerns on the text and less on engravings which decorated them. Lack of information on the evolution of this specific kind of art causes gaps in contemporary teaching when engraving art, perceived as a phenomenon only occurred, without the existence of long-term local roots.

108 Radu M., Repanovici A.O istorie a tipăriturilor. Ed. II. Brasov, 2004, p.16

109 Leblon Jaques Christophe // Biographie universelle, ancienne et moderne. Paris, 1987, v.XVI, p. 574

110 Idem, p.17-18

If the clip art has benefited from a special interest, is known due to scientists work N. Iorga¹¹¹, G. Popescu - Valcea¹¹², G. Ștrempel¹¹³, M. Topmescu¹¹⁴ and others, the contributions to the knowledge of engraving, which has stimulated the invention of printing has part of a more refractory than the priority attention. The same issues are reflected in the monograph researchers D. Simionescu and G. Buluță *Pages of Romanian books history* (Bucharest, 1981) and many others¹¹⁵. In this respect, specific is the capital work signed by I. Bianu, N. Hodos and D. Simionescu¹¹⁶, which includes, in addition to describing text miniature or printed books and the most representative images. Thus, in part, the sources cited are related to the history priorities of literature, development of writing and printing, the paleography, engraving which once graced the book and artistic value, and somewhat is passed in the secondary plan.

A rare discovery of engravers work from nineteenth-century from Neamt monastery can be considered the book of G. Racoveanu *Woodcut from Neamt Monastery*. The importance and rarity of this work is mentioned in the title sheet, stating that this monograph was published by the Royal Foundation for Literature and Art in number of 26 copies, consists of 44 pages, 160 original engravings, of which only 14 were presented before in the album of A. Maniu *La gravure sur bois en Roumanie*, published in 1929 in Bucharest.¹¹⁷ From some recent research publications the research by C. Tatai -Balta¹¹⁸ can be nominated, where the first authors of woodcuts printed in the *Cazania of Varlaam* in Iasi in 1643 were remembered.

The same process occurred within the current Republic of Moldova, much later than in Romania. In monographs ordered and printed in Moscow in the 70s of the twentieth century, A. Zevin and K. Rodnin introduce a special compartment dedicated to the engraving of medieval book, inserting and some illustrations, which were, until recently, the only sources to which we could make reference¹¹⁹. A more complex approach, with references to various studies on xylography, appearing in more recent publications of T. Stavila¹²⁰. Usually, however, as in Romania, Moldova's main attention of researchers was focused

¹¹¹ Iorga N., *Les arts mineurs en Roumanie*, vol.1-3, Bucharest, 1934-1936; *Miniaturile românești*, Bucharest, 1933

¹¹² Popescu- Vâlcea G., *Miniatura românească*, Bucharest, Meridiane, 1981

¹¹³ Ștrempel G., *Copiști de manuscrise românești pînă la 1800*, vol.1, Bucharest, 1956; *Catalogul manuscriselor românești*, vol. 1-3, Bucharest, 1978-1987

¹¹⁴ Tomescu M., *Istoria cărții românești de la începuturi pînă la 1918*, Bucharest, 1968

¹¹⁵ To see : Andreescu A. *Arta cărții (Cartea românească în secolele XVI-XVII)*, Bucharest, 1997; Radu M., Repanovici A., *O istorie a tiparului și a tipăriturilor*, ed. II, Brașov, 2004

¹¹⁶ Bianu I., Hodoș N., Simionescu D., *Bibliografia românească veche. 1508-1830*, Vol.1-4, Bucharest, 1903 – 1944

¹¹⁷ Racoveanu Gh., *Gravura în lemn la mănăstirea Neamțul*, București, 1940

¹¹⁸ Tatai-Baltă C., *Incursiune în xilogravura românească .Secolul XVI-XIX, în " Apulum"*, Alba Iulia, 1979

¹¹⁹ Зевина А., Роднин К., *Изобразительное искусство Молдавии*, Chișinău, 1965, p. 100-130

¹²⁰ Stavilă T., *Gravura în lemn și icoana din Basarabia. Interferențe stilistice și iconografice. În: Arta, seria Arte vizuale*, Chișinău, 2005, p. 26-40

on literary or paleography aspects of the book manuscript or printed of XIV-XIX centuries. Notorious name in this aspect is the work of V. Pelvin¹²¹ and V.V. Chiriac.¹²²

Generalizing the above, we can say that the appearance of xylography stimulated the appearance of typography, which in medieval Moldavia went through a specific pathway. It is known that the first printing press is due to joint efforts made by Prince Vasile Lupu and Mitropolitan of Kiev Peter Movilă, through which, in addition to the Three Hierarchs Monastery from Iasi, it established first typography (1642). Along with printing-press, Mitropoloy receives some wood engravings made by the Ukrainian monk Ilia, considered among the most successful editions of prints of Kiev and Lvov between 1639-1670¹²³. This master of engravings illustrated the first book printed in Iasi in 1643 - *the Cazania or Romanian teaching book* written by Metropolitan Varlaam.

Ukrainian master of engravings signed by Ilia occupies a quarter of the page and illustrates the main text of *Cazania*. But the specifics of these engravings is not so in iconographic originality of evangelical motives, how clumsy and naive expression of treatment, his images being close to folk art. This is eloquently illustrated by scenes of *Christ's birth*, *Candlemas*, including the engraving *Preacuvioasei Paraskevi* [Tatai-Balta 1979, 27]. Engravings for frontispiece bears the same stylistic features as the initials of the text, using models from manuscripts or image pattern "white on black" and vice versa¹²⁴. During the eighteenth and nineteenth centuries Varlaam book was reprinted 12 times, each edition supports significant deviations in the illustration of the *Cazania*.

Engravings from books printed in Three Hierarchs Monastery had the Ukrainian influences with dark background and at the same time, had a traditional character, specific to the miniatures of Anastasie Crimca. Geometric ornament was replaced by the plant ornament, becoming more pronounced styling forms. The exchange of materials and use old wood clichés is commonly used between printers. For example, for *Mass* of 1672 illustrations and *Apostle* of 1756, Gregory and Sandu printers signatures have to support the same clichés. Similar ornaments are made by M. Stribițchi for *Prăvălioara* printed in

¹²¹ Pelvin V., Catalogul general al manuscriselor moldovenești păstrate în URSS, Chișinău, Cartea Moldovenească, 1989

¹²² Кириак В., Картеа ши типарул ын Молдова ын секолеле XVII-XVIII, Chișinău, Cartea Moldovenească, 1977

¹²³ Despre gravorul ucrainean amintește pentru întâia oară cercetătorul C. Tătai-Baltă. A lucrat la Lvov cu cunoscutul tipograf Ivan Fiodorov și mai apoi la Kiev, fiind unul dintre cei mai de seamă meștri ucraineni ai secolului XVII. În sursele ucrainene Ilia este amintit ca gravor la tipografia Lavrei Kievo-Pecersk în anii 40-50 ai secolului XVII, unde sub îndrumarea mitropolitului Petru Movilă a executat gravuri pentru Biblia Pescator, reușind să realizeze 139 de gravuri pe lemn. Sursele gravurilor lui Ilia tipărite în *Cazania* lui Varlaam în 1643, rămân deocamdată, neidentificate.

¹²⁴ Bianu I., Hodoș N., Simionescu D., Op.cit., 1508-1716, Vol.1, Buc., 1903. În lipsa paginilor se indică numărul ilustrației: nr. 59, Nașterea lui Hristos; nr. 60, Întâmpinarea Domnului, inclusiv și gravura „Preacuvioasei Paraschiva”

Iasi in 1784, which were repeated in several books. *Penticostarionul* printed in Bucharest in 1800 by Thomovici Stanciul and *Penticostarionul* printed in Blaj in 1808 and signed by Peter Râmnicéanul contain one and the same images, which show that both had as a model an original older one.

A special fines in art xylography in medieval Moldova is characteristic for printing-engravers Grigore and Sandu, who printed *Ceaslovul* in Radauti in 1745. Two of the engravings accompanying the text - *Annunciation* and *Jesus Christ blessing*, with the signatures of these engravers, reflects an elegant compositional structure and unique mastery of technique xylography. Title page engraving medallion inscribed in the center representing Jesus Christ at the Last Supper table with four medallions on the lower corners with images of Iacov, Vasile the big, John Chrysostom and Gregory, written on the dark background and filled with floral ornaments. Engraving shows a special master page implementation and design finesse in the application of hatches on dark and light background¹²⁵.

Eighteenth-century engraving book in the second half was marked by the personality of the most representative engraver of the time - Michael Strilbițchi, which is established in Iasi in 1750. Since 1756, the engraver and the first work done by in 1807 / 08, time of death, he becomes known as the author of about 200 engravings, including title sheets, frontispiece, biblical scenes and images evangelists and various vignettes and initials.¹²⁶ During his stay in Iasi, in 1778 and until 1792, with engravings illustrating the excellent M. Strilbițchi *Prăvălioara* (1784), *calendar and Saints* (1785), *Octoechos* (1786 and 1789), *Psalter* (1792), the *Apostle* of 1791 .

With transfer printing to Dubasari in 1792, M. Strilbițchi, apart from religious books, books printed more secular orientation, such as textbooks, teaching or vocabulary books, popular books, but the illustrations are missing. However, their names - *Bucvar* (1794), *Alexandria* (1793), *Poems* by John Cantacuzino (1793-1796) are not an exception in the editorial of the engraver. After 1796 Michael Strilbițchi Dubasari transfer printing from the Movila, where one will work until 1800¹²⁷.

Late eighteenth century, best known, besides engraving and etching on paper books, popular as icons, many of which are products of engravers from Neamt Monastery. School become serious here with authority not only because of M. Strilbițchi but craftsmen Simeon Ghervasie, Joseph, Theodosius and Damian, who worked elsewhere. The most gifted of them, Ghervasie, decorated with engravings, in 1818, *the New Testament*, one of the most beautiful Romanian books illustrated. Ghervasie also worked for the first Gospel

¹²⁵ Bîanu I., Hodoș N., Simionescu D., Op.cit., 1508-1716, Vol.1, Buc., 19031., ilustrațiile nr.73, 40,49

¹²⁶ Кириак В., Картеа Молдовой. Секолул XIV – ынчепутул секолулуй XX, Chișinău, Știința, 1992, p. 14

¹²⁷ Кириак В., Картеа Молдовой. Секолул XIV – ынчепутул секолулуй XX, Chișinău, Știința, 1992, p. 14

illustrated monumental print out of the presses from Neamt in 1821¹²⁸. Our attention to the publication of Gh Racoveanu is dictated by the fact that identification is the only source in the atmosphere Moldova medieval woodcuts. During work on the monograph the author from Neamt monastery discovered 900 wooden clichés, including "... about 500 are icons, borders, frontispiece, vignete, ornaments, 400 again;, adorned titles, texts and manuscripts signatures"¹²⁹ [Bianu , Hodos, Simionescu 1936, 33]. Icon xilografurii-existence we find that the "... end of the eighteenth century and nineteenth century almost all known engraving isolated, large-scale, which spread as an icon in many thousands of copies, color (by hand, addition lines accounts), or uncolored..¹³⁰"

The investigations made at the monastery, G. Racoveanu that "... From the second decade of the nineteenth century, gravorii of Neamt Monastery dominates, with authority to Romanian ... this art field. ¹³¹" As long as printing the Neamt Monastery served, between 1808 and 1874, when the photo appeared, there have been made, judging by the dimensions indicated, several models of icons and not 500 as previously mentioned Racoveanu G. . Large size range from 298 x 372 mm and 160 x 328 mm. And, unlikely, that could be used for printing illustrations in books, although this time can not be excluded.

The first woodcut-icon appeared at the monastery is the *Assumption* (1821, 160 x 238, Ghervasie), followed by Theodosius's woodcut of monk, disciple of Simeon and Ghervasie. *The Lady* engraved on wood in 1827 is followed by *Ascension* (1831) and *Saints Constantine and Helen* (1852). He cut wood replica of the subject mentioned again in 1855, with the same dimensions, and in 1856 - a *Deisis*. A unique large-scale work is carried out at Neamt iconostasis from the beginning, in 1821, which just repeated scenes of traditional Orthodox iconostasis, signed by Ghervasie¹³². Another author was xylographs-icons Hieromonk Damian, who worked in Neamt between 1857-1860. Its icons representing the Virgin Mary, "... reveals a concern purely decorative, with obvious naivete notes," being made in the years 1857 and 1858¹³³. Possibly, as icons that could be used for books and prints, images of which were related to characteristic reasons for icons such as *Mother of God with Child* (Iereu Simeon, 1829), *Synaxis of the Holy Angels* (Ghervasie, 1833), *Holy Martyr Barbara* (Teodosii, 1833) or *Deisis* by the same author, executed in 1850.

¹²⁸ Mihail Strilbițchi (n. 1730, Mirgorod, regiunea Poltava – d.1805 / 1807) tipograf și gravor. A absolvit Academia Teologică din Kiev. La Iași activează din 1750, iar cu anul 1756 se datează prima gravură. Între anii 1792-1796 înființează o Tipografie la Dubăsari. Din 1776 se stabilește la Movilău, iar după 1800 se reîntoarce la Iași. Vezi și Enciclopedia Literatură și Arta Moldovei, Chișinău, 1986. V. 2, p.262.

¹²⁹ Bianu I., Hodoș N., Simionescu D., Op.cit., 1809-1830, V.3, fascicula IV, București, 1936, p.246

¹³⁰ Racoveanu Gh., Op. cit., p.7

¹³¹ Racoveanu Gh., Op. cit., p. 13

¹³² Idem.,, p. 18

¹³³ Idem, p. 17

Speaking about the interference of woodcut style and image, it would be too easy to identify them like imitation or children who have been transferred from one type to another. With special features, which refers to various plastic processes, materials used and, finally, the ultimate goal of the different distance of each works in a genre or another, however we can not overlook the common and distinctive aspects, which strongly manifested in the religious art of the nineteenth century. Other compartments of universal graphic engraving art is characterized by diversity of technical implementation emerged and evolved over two millennia. Interest in this type is motivated by the fact that whatever large number of monographs and scientific publications devoted to this field in international scientific literature, in Moldova, engraving bears the permanent nature of some shortcomings, being known only to those who practice environment - the drawers.



Foia de titlu B din Cazania lui Varlaam M. Strilbiți. Ioan Damaschin din Octoih, 1786 1643



Ilustrație la Cuvintele lui Isaac Syril, 1819



Feodosie gravorul. Sfânta Treime

CAPITOLUL III

FORMAREA CADRELOR DIDACTICE ÎN DOMENIUL EDUCAȚIEI ARTISTICE

THE FORMATION OF TEACHERS IN THE FIELD OF ARTISTIC EDUCATION

1. INTEGRAREA LECȚIEI DE EDUCAȚIE MUZICALĂ: ABORDĂRI METODICE

THE INTEGRITY OF MUSICAL EDUCATION LESSON: METHODOLOGICAL APPROACHES

Marina Caliga, Lecturer, Doctoral Candidate,
State University „Alec Russo” from Bălți, Republic of Moldavia

Rezumat: *Condițiile moderne domeniul Educației Muzicale ca și altor domenii ce intră în Sistemul educațional obligă la căutarea metodelor și direcțiilor noi în practică educațională. Integrarea lecției la educație muzicală ca unui proces sistemic integrat va deveni un obiectiv important în organizarea lecției de Educație Muzicală.*

Cuvinte cheie: *educație muzicală, procesul, sistemă, integrarea lecției la educație muzicală*

Educația și învățământul sunt influențate de ideea schimbării – ideea dominantă în lumea contemporană. Inovația se manifestă prin revizuirea vechilor modele de instruire didactică din deceniul trecut și include cercetări și reflecții privind apropierea și integrarea sistemică în orientarea educațională pedagogică modernă. Conceptul **integrării** educaționale este întemeiat de mult timp în pedagogie și s-a dezvoltat în mod riguros și continuu. Semnificația conceptului de **integrare**, a fost cercetată în accepțiunile și viziunile savanților W. Dancă, S. Cemortan, T. Callo, E. Prehger, S. Sîrbu, A. Mucchielli, G. Smirnov, Șt. Buzărnescu, B. Reznicov, D. Troșin, și alții, care privesc **integrarea** ca o totalitate.

După cum cunoaștem, o noțiune, nu este niciodată importantă pentru ea însăși, în diferitele sale semnificații, ci pentru o corelare a fenomenelor în baza sensurilor pe care o comportă. În acest context, savanta S. Cemortan aderă la ideea de totalitate a integralității ca o cuprindere și o includere într-un tot întreg a unor elemente, care devin în felul acesta parte componentă a întregului, dobândind proprietăți specifice în rezultatul intercalării cu celelalte părți componente 1[p. 100-1002].

Integrare în viziunea T. Callo, înseamnă o convenție umană, din acest motiv nu apare ca un rod al întâmplării, ci ca o consecință a ordinii naturale. Diviziunea părților integrale ale totalității, trebuie să egaleze întregul printr-o rețea de relații care să le solidarizeze. Orice totalitate conține un anumit temei sau criteriu, care în mod specific se identifică cu genul integrat. Diferențele, specifice dintre elementele componentelor adaugă perfecțiune întregului și

obligă sau restrânge „întregul” la o anumită structură. În rezultat, „întregul” este mai perfect decât părțile sale componente 2 [p.5].

În condițiile modernizate ale sistemului de Educație Muzicală găsesc o actualitate deosebită și performantă în căutarea modelelor noi în teoria educațională, conținuturi al programelor instructive, metode și principii actuale timpului. Cercetând literatura de specialitate, renumiți filosofi, pedagogi, psihologi, poeți, pictori și nu în ultimul rând muzicieni susțin cu certitudine acțiunea estetic-artistică asupra elevilor prin integrarea artelor. E cunoscut faptul, precum că înțelesul educației integrate prin diferite domenii de artă este un proces filozofico-pedagogic complex, care include: formarea interioară a individului și transformare în realitate exterioară; dezvoltarea atitudinii estetice, formarea opiniei, simțului estetic și necesității a trăi prin artă etc.

Pedagogii și psihologii în ultimii decenii încercând insistent realizarea sistemului educației integrate prin diferite domenii de artă au aplicat la conceptul integrării interdisciplinare. O ipoteză teoretică integrării interdisciplinare prin diferite domenii de artă vor conduce la formarea dezvoltarea personalităților armonioase, care va realiza: prin atitudine estetică – percepție estetică; simțul estetic – aprecierea estetică; gustul estetic – idealuri estetice; potențialul creativ – activitatea estetică etc.

Cercetarea teoretică a acestei probleme ne conduce la ideea că integrarea artelor la o lecție – e o sistemă alternativă în formarea/dezvoltarea a elevilor. Aici integralitatea lecției, sistematizată într-un sistem prin diferite domenii de artă devine ca un obiectiv, ce se dezvoltă prin diferite mijloace. Intercalarea lecției într-un mecanism formează un instrument de realizarea trividiumului: compozitor, interpret, ascultător.

Arta muzicii la fel este o sistemă dificilă și dinamică, care include în sine procesul muzical pedagogic. Acest proces furnizează reproducerea subiectelor din artă, adică dezvoltarea și funcționarea sistemului în arta muzicii. Între aceste sisteme se realizează o condiționare informațională reciprocă. Putem constata, că procesul muzical pedagogic se consideră un component structural, selectat din mai multe sisteme. Integrarea sistemică cu diferite arte la lecție de educație muzicală îi dă posibilitatea pentru dezvoltare, integrare, trecere treptată în diferite ipostaze de dezvoltare precum activității profesorului cu elevi atât și lecției propriu zise ca unei forme instructiv-didactice.

Fiecare lecție de educație muzicală este un sistem bine gândit și determinat. Aceasta obligă profesorul la o pregătire organic integrată fiecărei etape al lecției. Nu mai puțin însemnătate în educația copiilor la formarea culturii muzical - estetice la această etapă o are cunoașterea participanților psiho-pedagogice al copiilor caracteristică acestei vârste, cunoașterea metodelor și principiilor pedagogiei generale și pedagogiei artelor. Una din problemele actuale din conținutul și organizarea lecției de educație muzicală se consideră realizarea principiilor **integrării** lecției de educație muzicală.

Predarea cu succes disciplinei educației muzicale depinde în marea măsură de tehnologiile didactice ce se aplică în procesul instructiv-educativ. La modul plinar se va configura o tehnologie didactică bine gândită prin relaționarea formelor, metodelor, mijloacelor cu ansamblul de valori ideatice și practice propuse de către profesor la lecțiile de educație muzicală. Un factor extrem de important pentru eficientizarea demersurilor educative îl constituie racordarea componentelor sus enumerate prin integrarea domeniilor, ca: arte, științe, natură, tehnică, viață zi de zi. Modul adecvat și eficient de racordare și valorificare a componentelor asigură finalitățile performante ale procesului instructiv-educativ în domeniul educației muzicale.

Conform conceptului D. Kabalevski, în **temeiul** integrității lecției stă principiul tematizimului. Lecția, nu mai este împărțită pe părți: fiecare element, moment, strâns legat de scenariul lecției se integrează armonios și sistemic în lecție și este privit și perceput ca un tot întreg. „O percepere vie a muzicii”, - susține D. Kabalevski. „A asculta și a percepe muzica elevul trebuie pe parcursul întregii lecții: și în timpul activității cântului vocal-coral, și în timpul cântului la instrumente muzicale pentru copii și în timpul ascultării și interiorizării muzicii, cu alte cuvinte lecția nu se mai împarte în elemente, părți aparte” 3[p. 24].

B. Teplov, susține că integralitatea lecției depinde de organizarea succesiunii activităților muzical didactice ca unei compoziții dinamice. Compoziția de acest gen, va deveni un mecanism, care va înlănțui toate elementele posibile din sistem. Punctul culminant al lecției se va considera atunci, când starea emoțional-psihologică la copii se va transforma într-o tensiune emoțională 4 [p. 36]. După L. Școlear, unul din modalitățile în atingerea integrității lecției, poate să fie orientarea activității profesorului la pregătirea anticipată a copilului către procesul de creativitate. Autorul propune metoda modelării procesului creativ artistic, susținând că conform acestui procedeu elevul devine în poziție creator – compozitor, creator – poet, creator – pictor 5. [p. 123]

După I. Gagim, „Lecția de muzică, este un proces viu, o creație originală a profesorului (și a elevilor!), de fiecare dată concepută și făurită din nou. Plăsmuirea ei (conceputul, structura, dinamica, dramaturgia, materialul muzical etc.) se află plinar în mâinile profesorului, conform competenței, experienței, fanteziei sale” 6 [p. 62]. Profesorul frecvent este comparat cu un actor care mereu joacă rolul principal într-un spectacol, fiind singurul regizor la acest spectacol, interpretat și dramaturg. Activitatea lui se dublează din simplu motiv că trebuie anticipate, să prevadă și să programeze realizarea tuturor elementelor din „partitura” acestui „Spectacol” sub formă instructiv / educativă.

În teoria educației muzicale se remarcă, că atingerea integrității lecției de educație muzicală depinde de competența, profesionalism, creativitatea profesorului și elevilor. Lecția să fie promovată pe o singură respirație și tot odată atingând ideea dramaturgiei emoționale al lecției 7 [p. 147]. Specificul

comunicării elevului cu arta muzicală presupune „re/intonare” conținuturilor, cerințelor didactice în conformitate cu direcționarea cuceririi artei muzicale, ce impune profesorul reorganizarea lecției de educație muzicală, ca unei lecții de artă idem [p. 132 - 152].

Comunicarea copilului cu muzica ca cu o artă poate fi atinsă atunci, dacă experiența așa modalități de comunicare o să intre în deprindere. Aceasta ar însemna, că în lecția de educație muzicală cum integral așa și în toate eșementel, trebuie să găsească reflecție specificul muzici ca unei arte. Necesitatea acestei legături o susțin mulți profesori muzicieni/practici. M.Șatchii susține, că lecția de educație muzicală este privită ca o “ca o creație pedagogică a profesorului”

Pentru că așa fel de creație-este rezultatul creației lui nu numai ca profesor da ca și a unu muzician, manifestate prin cercul interesul musicale, sistemul valorilor, comunicarea interdisciplinară cu artă prin activitățile muzical-didactice. Em. Planvhard spune celor care cred că secretul întregii pedagogii este talentul, că rostul științei pedagogice “este de a complecta lacunele instinctului”, se înșeală. Pregătirea unei activități didactice nu înseamnă aplicarea uni tipar a unei scheme prestabile la un conținut anume.

Aici putem concluziona următoarele: integrarea lecției la disciplina educație muzicală poate fi atinsă dacă se va respecta în mod obligatoriu specificul domeniului și caracterului artistic, impunând o tratare specifică a unei lecții de educație muzicală ca unei lecții de artă, care va contribui la educație-instruire-dezvoltare musical-artistică al elevilor, operă pedagogic, creată de profesor și elevi.

Bibliografie

1. Cemortan, S. (2002), *Unele aspecte ale problemei integrării conținuturilor în școală primară*, în „Problemele Educației în optica tinerilor cercetători”, Institutul de Cercetări Științifice, Chișinău.
2. Callo, T. (2004), *Integrarea europeană prin educație și învățămînt*, în „Didactica Pro”, Nr. 1, Chișinău.
3. Кабалевский, Д. (2006), *Методы и принципы развития драматургии урока по музыкальному воспитанию*, în „Методика музыкального воспитания”, Музыка, Москва.
4. Теплов, В. (1985), *Психология музыкальных способностей*, în: Теплов Б. „Избранные труды”, т. I. Педагогика, Москва.
5. Школяр Л. (1999), *Метод моделирования художественно-творческого процесса*, în: „Музыкальное образование в школе” Музыка, Москва.
6. Gagim, I. (2004), *Știința și arta educației muzicale*, ed. a II, Chișinău.
7. Абдулин, Э., Николаева Е. (2005), *Теория музыкального образования*, Academia, Москва.

Abstract : *In the modernised conditions of the Musical Education System we can find a vital and performant difference in searching for new methods and models in the education theory and practice. The integrity of the lesson through various art domains becomes an important objective which organises the lesson of Musical Education within an integral system.*

Key words: *music education, process, systems, professional, the integrity of musical education lesson.*

Education is under the influence of the idea of change – the dominant idea of the contemporary world. The innovation is manifested through reviewing the old models of the 20th century didactic instruction and includes research and thoughts regarding the systemic integration in modern contemporary pedagogy approach. Philosophers, educators, psychologists, poets, artists and musicians firmly support the esthetic artistic influence on students through arts integration. It is well known that the meaning of integrated education through different domains of arts is a complex philosophical pedagogical process which includes inner formation of the individual and transformation into exterior reality; developing aesthetic attitude, forming an opinion, an esthetic taste and a need to live through arts.

In the recent decades, educators and philosophers, in their attempt to reach the system of integrated education through arts domains have applied to the concept of interdisciplinary integration. A theoretical hypothesis regarding interdisciplinary education through different domains of arts will lead to developing harmonious personalities who will attain aesthetic perception – through aesthetic attitude, aesthetic appreciation - through aesthetic feeling, aesthetic ideals - through aesthetic taste, aesthetic activity - through creative potential. Research of the problem drives us to the idea that arts integration within a lesson is an alternative system in students' development. The integrity of the lesson here, structured in a system through different domains of arts, becomes an objective, achieved by different means. Integrating the lesson within a mechanism forms a mechanism of trividia realization: composer, performer, and listener.

The art of music is also a difficult and dynamic system, which includes the musical pedagogic process. This process provides the reproduction of arts objects, which is the system development and functioning in the art of music. A mutual informational conditioning is going on between these systems. We can affirm that the musical pedagogic process is considered a structural component, selected out of a number of systems. The systemic integration with different arts at the lesson of Musical Education offers the possibility of development, integration, gradual move into different stances of development for both the teacher's activity and the lesson itself as a didactic training form. The concept of educational integration has been founded recently in pedagogy and has been rapidly and continuously developed. The significance of the concept has been investigated by such researchers as W. Danca, S. Cemortan, T.Callo, E.Prehger,

S.Sirbu, A. Mucchielli, G. Smirnov, St. Buzarnescu, B.Reznicov ... They all view **integrity** as a *whole*.

It is well known that a concept is never important for its own sake, in its various significances. It is important for the correlation of phenomena based on the meaning it carries. Thus, S.Cemortan shares the idea of the wholeness of integrity in the meaning of including within a total system some elements which become a component part of the integrity, acquiring specific features in the result of interrelation with other component parts. 1 [p.100-102] Integrality in T.Callo's vision means a human convention, for this reason it does not appear randomly, but as a consequence of the natural order. 2 [p.5] The division of the integrated parts of the wholeness should equal the whole through a solidarity net of relations. Any wholeness contains a certain criteria, which identifies with the integrated type in a specific way. The specific differences between the elements of the components add perfection to the wholeness and force the wholeness into a certain structure. As a result the wholeness is more perfect than its component parts.

Every lesson of musical education is a well-thought and determined system. This imposes on the teacher an integrated organic preparation of each stage of the lesson. Not less significant in developing children's musical-aesthetic culture is knowledge of psycho-pedagogical particularities of children as well as of methods and principles of general pedagogy and the pedagogy of arts. Achieving the principles of integrity of the musical education lesson is one of the vital problems related to its content and organization.

Successful teaching of the musical education discipline greatly depends on the didactic technologies applied in the training-teaching process. A well-thought didactic technology takes shape through relating the forms, methods, and means with the set of ideational and practical values suggested by the teacher for the lesson of musical education. Connecting the above mentioned components through integration of such domains as arts, science, nature, techniques, day to day life is an extremely important factor to make the educational objectives more efficient. The efficient and adequate way of connecting and capitalization of these components insures the qualitative outcomes of the training-educational process in the domain of musical education.

According to D. Kabalevski, the thematic principle stands at the basis of the lesson integrity. The lesson is not divided into stages any more. Every element of the lesson, strictly connected to the lesson scenario, integrates harmoniously and systemically and is viewed as a whole. "A live perception of music", ascertains D.Kabalevski. "A pupil should listen to and perceive music during the whole lesson: during the vocal-choral singing activity, during playing musical instruments for children, and during listening and interiorization of music, otherwise said, the lesson is not divided into elements or separate parts". 3[p.24]

B. Teplov affirms that lesson **integrality** will depend on the organization of the succession of musical-didactic activities like a dynamic composition, states that such composition has the so called *enchaining* of the problem, gradual rise towards culmination, the climax of the lesson will be signaled by the point when the psychological-emotional state of the children will transform into an emotional tension 4 [p.36]. According to L. Scolear, one of the means of reaching the lesson integrity may be the teacher's orientation towards preparing the child for the creativity process. The author suggests the method of modeling the creative artistic process, as according to this procedure the pupil gets into the position of creator-composer, creator-poet, and creator-artist. 5 [p.123]

According to I.Gagim, "The music lesson is a live process, a teacher's (and a pupil's) original creation. Its concept, structure, dynamics, dramaturgy, the musical material is fully a teacher's decision, in accordance with his/her competence, experience, and imagination". 6[p.62] The teacher is often compared to an actor who has the leading part in a play, being its own producer, performer. A teacher's activity is complex due to the fact that he/she should anticipate, foresee, and program the realization of all the elements of the "play score" in an instructive way.

It is remarked by the theory of musical education that reaching the lesson integrity depends on the competence, professionalism, and the creativity of both the teachers and the pupils. The lesson should be taught at a single breath, reaching the emotional dramaturgy of the lesson. 7[p.147] The specifics of the pupil's communication with the musical art implies "re/intoning" of the contents and didactic requirements aiming at mastering the musical art. This makes the teacher reorganize and restructure the musical education lesson into a lesson of art. Idem.[p.132-152].

A pupil's communication with music as art can be reached on condition that there has been developed the experience of such manner of communication. This would mean that a music lesson, the integral one as well as its separate elements, should reveal music as art. The necessity of such connection has been expressed by many music theoreticians and practitioners. M.Satchii affirms that the musical education lesson is viewed as "a teacher's pedagogical creation" for such creation is the result of his creation not only as a teacher, but also as a musician. It is manifested through musical interests, value system, and interdisciplinary communication with art by means of musical-didactic activities. Em. Planvhard thinks that those who believe that talent is the secret of the whole pedagogy and that the pedagogical science aims at "completing the instinct drawbacks" are misled. Planning a pedagogical activity does not simply mean applying a pattern of a scheme to certain content.

A lesson of musical education, following its curricula, aims at integrating other curricular disciplines by:

- objectives – developing/educating a highly moral and spiritual personality;

- didactic / methodological training by means of psycho/pedagogical and communicative / sociological processes;
- fundamental principles of musical didactics;
- lesson typology, form of organization, structure elements, integrated in Microsystems;
- lesson integrity subjected to a concrete objective;
- laws and rules specific of the discipline.

Here we can draw to the following conclusions: the integrity of the musical education lesson can be achieved on condition that the specifics of the discipline will be respected as well as its artistic character, treating a lesson of musical education as an art lesson which will contribute to the students' musical-artistic education-training-development. Thus it will be a pedagogical masterpiece, created by teacher and students.

Bibliography

1. Cemortan S. (2002), *Some aspects of the problem of content integrity in the primary school*, in „Problems of Education Viewed by Young Researchers”, I.S.E. Chishinau.
2. Callo T.(2004), *European Integration through Education*, in “Didactica Pro”, nr.I, Chishinau.
3. Kabalevschii D. (2006), *Main principles and methods of the music curricula in the secondary school*, in „Methods of the music education”, Music, Moscow.
4. Teplov B. (1985), *Psychology of music abilities*, Moscow.
5. Shkolear L. (1999), *The method of modeling artistic-creative process*, in „Musical education in school, Moscow.
6. Gagim I. (2004), *The science and the art of musical education*. II ed. Chishinau.
7. Abdulin E. Nicolaeva E., (2004), *The theory of musical education*, Academia. Moscow.

2. DE LA BUTOIUL LUI DIOGENE LA BELLINI, PROLEGOMENĂ A FENOMENOLOGIEI INTERPRETATIVE VOCALE FROM THE PHITOS OF DIOGENES TO BELLINI, A PROLEGOMENA OF THE VOCAL RENDITION PHENOMENOLOGY

Cătălina Ionela Chelaru, Lecturer PhD,
“George Enescu” University of Arts from Iași of Romania

Rezumat: *Mulți sunt cei ce cunosc povestea lui Diogene Cincul sau Diogene din Sinope, filosoful antic grec ce și-a purtat ca un melc în spate locuința improvizată dintr-un vas uriaș de ceramică, dar puțini sunt cei ce ar conștientiza analogia acestuia cu imaginea unui interpret vocal, cel din urmă fiind instrumentist și instrument în același timp, purtându-și, ascunsă în corp, căsuța sunetului pe care se străduiește încă din adolescență să o transforme din amforă în lyră. Procesul acesta îndelung și complicat se suprapune fonomahiei, dobândirii acelor achiziții tehnico-repertoriale ce tind spre un pisc al retoricii interpretative vocale: epoca bel-canto-ului bellinian. De acuratețea desenului mental al proiecției sunetului, de armonia funcționării segmentelor aparatului pneumo-fono-rezonator depinde „sixină” sonorităților fonației.*

Cuvinte cheie: *Diogene, Bellini, fonație, proces, interpret.*

Un fenomen extrem de des întâlnit în practica ultimilor ani de pedagogie vocală îl constituie faptul că, deși proaspeții intrați în anul I de studiu posedă reale calități vocale ce-i îndreptățesc a aspira la o carieră lirică, adesea cunoștințele lor de teorie muzicală și tehnică vocală sunt atât de reduse încât facultatea sau tărâmul studiilor universitare se suprapun procesului de formare, de construire și conștientizare a aparatului vocal ca instrument de producere a vibrațiilor sonore încărcate de mesaj, și nu celui de specializare, așa cum ar fi fost normal și cum se întâmplă pe tărâmul pedagogiei instrumentale.

De cele mai multe ori, primii pași în acest domeniu au fost și sunt pentru a conștientiza propriul corp ca o entitate profund implicată în procesul fonator, devenind un generator de sunet, fiecare segment aducându-și aportul în construcția sonorității deoarece sunetul este perceput ca un rezultat al punerii în mișcare a mecanismului pneumo-fono-rezonator, aplicându-se „legea unității funcționale” emisă de Tonndorf, soma umană funcționând pe principiul unui sistem „în serie” iar nu „în paralel” astfel încât o eroare de funcționalitate la nivelul respirației, fonației sau rezonanței are implicații directe și variate ca intensitate asupra rezultantei sonore.

Încă de la primele cursuri de tehnică vocală, studiul respirației va fi conexat cu cel al exersării rezonatorilor ce au un rol extrem de important în propagarea sunetului în aer, axându-ne totodată pe dobândirea unor cunoștințe legate de orientarea coloanei sonore atât în interiorul propriului corp, cumulată cântului pe bază de „senzații interne” cât și în exteriorul acestuia, precum și a unor noțiuni legate de acustica sălilor de studiu și de concert.

Cerințele în ceea ce privește acustica sunt invers proporționale între sala de studiu și cea de concert, în sensul că, pentru o bună disciplinare a vocii, sala de studiu trebuie să fie scoată în evidență acele imperfecțiuni ale vocii ce trebuie

corijate și nu să le estompeze printr-un ecou puternic, cu efect de halou. Sala de concert în schimb o dorim astfel încât să propage la modul rafinat, optim, până și intenția demersului nostru interpretativ, făcând auzibil întreg spectrul de nuanțe al glasului, inclusiv aproape imperceptibila „șoapta sonoră”. Cele două aspecte antagonice au fost prezentate la modul teoretic întrucât sălile de concert nu întrunesc în general condițiile unei audiții absolute și nici sălile de studiu nu trebuie să fie doar dezagreabile cutii de tortură ale celui ce aspira *ad asta per aspera* în lumea inefabilului liric.

Extrem de complex se definește a fi „lungul drum spre lumină” a sunetului din momentul în care este produs în corp până când turbioanele de vibrație sonoră sunt scoase din corp spre exterior, eliberate prin procesul fonorezonanței.

În funcție de registrul vocal și de înălțimea acestuia, traiectoria sunetelor trebuie concepută sub formă de arc, un arc energetic trimis în punctul cel mai înalt al încăperii respective, urmând ca acesta să se distribuie uniform în particule energetice radiante. Proiecția mentală a sunetului spre înaltul sălii de studiu sau de concert va avea ca efect distribuirea în modul cel mai eficace a masei energetice sonore astfel încât interpretul solist să se poată face auzit peste suportul acompaniament instrumental –pianistic sau orchestral, peste cor și ceilalți parteneri de scenă, astfel încât suflul său vocal să poată fi absorbit de publicul distribuit fie în stal, lojă sau balcon. Mental, interpretul va concepe procesul proiecției sale sonore și rezonanței ca și cum tavanul sălii ar fi un mare clopot de fontă sau cristal iar arcul sonor - limba aceluia clopot în mișcare propagând o energie dilatantă pe măsura coborârii vibrațiilor sonore în spațiul încăperii. Această metodă atrage după sine aplicarea corectă a atitudinii corporale din zona capului, poziția ochilor, coborârea bărbiei în jos și retragerea ei fermă dar suplă astfel încât să fie evitată orice scăpare de sub control a emisiei vocale, antrenarea rezonatorilor supraglotici –sinusurile pomeților, frunții, cupola craniană, fiecare cămăruță osoasă devenind astfel activă în amplificarea sunetului.

Orientarea capului și a întregii atitudini corporale va trebui studiată cu maximală atenție atât în timpul cursurilor cât și al seminariilor și al studiului individual. Se vor corija eventualele coborâri ale capului spre bărbie, atitudine eronată dar foarte des întâlnită la vocile grave, mezzo-soprane, baritoni, bași, mai ales în registrul grav sau în pasajele de forță în care aceștia, pentru controlul coloanei de aer și economicitatea dozajului își concentrează forța și sunetul privind în jos, dar, ei nu realizează că odată cu această poziționare restrictivă a capului, suflul lor sonor va avea o traiectorie scurtă, va avea ca efect rigidizarea bărbiei și plusarea rezonanței de piept, un blocaj în grad mai mic sau mai mare al emisiei vocale iar, mai important decât toate, vor resimți o anumită presiune asupra laringelui, provenită din faptul că o parte din coloana de aer, venită într-un flux foarte puternic, într-un șuvoi, neeliberată prin prea mica deschidere de gură și totodată de orientarea defectuoasă a traiectoriei sunetului, va presa

asupra corzilor, producând o senzație de disconfort la nivel local caracterizată printr-o senzație de arsură rezultată din affrontarea violentă a corzilor. Interpretul va resimți efortul vocal în mod dramatic dacă va insista pe un astfel de parcurs sonor. Întregul corp se va transforma într-o prăpastie în care sunetul cade și se strivește de pereții interiori, fără posibilitatea de a ieși, de a zbura cât mai departe. Un astfel de proces sonor ar putea fi totodată analog unei furtuni dintr-un pahar cu apă. Totodată, fascinantul proces al producerii sunetului uman îl asociez unei enorme explozii inerne.

Fie că este vorbit, fie că este cântat, sunetul se produce în interiorul corpului pornind de la comanda cerebrală ce trebuie să preceadă fiecare execuție a unui sunet performant, astfel încât primul sunet pe care îl aude publicul nu este și primul sunet pe care îl emite interpretul. Acesta își efectuează întâi proiectul mental asupra întregului demers fonator și apoi, pe baza senzațiilor interne și a acestei matrițe mentale, va emite întregul șir de sunete din cadrul frazei muzicale. Procesul include astfel 2 părți: 1. proiectia și concepția mentală a fenomenului precum și 2. execuția propriu-zisă a sunetului, așa după cum în zidirea unei case se efectuează mai întâi proiectul și apoi construcția propriu-zisă. Neefectuarea matriței va avea ca efect producerea unui sunet de „probă” asupra căruia se vor efectua corecțiile necesare unei emisii performante, dar, cu riscul de a emite câteva sunete fluctuante ca poziție și nivel estetic, lucru nedorit în condițiile în care astăzi se cunoaște impactul psihologic asupra publicului în ceea ce privește primul sunet al unui interpret într-o audiție, concert, concurs. Atacul sunetului va fi depinde ca performanță de nivelul coloanei de aer și al activării pachetului muscular costodiafragmatic, parcurgând pasajul laringian și apoi trifurcându-se spre căile de rezonanță. În interiorul corpului nostru, între înălțimea sunetului și susținerea lui musculară există o relație de invers proporționalitate, fiind construită pe un sistem de scripeți: cu cât sunetul este mai înalt, cu atât susținerea musculară a lui va fi mai profundă.

Dacă prin absurd cineva ar efectua o secționare a interiorului interpretului în momentul cântului ar vedea cum se creează un pachet energetic ce implică tensionarea controlată a mușchilor abdomenului, diafragmei, coastelor, mușchilor dorsali și fesieri, sfincterieni, astfel încât în interiorul corpului la mijloc se creează o presiune prin acțiunea cumulată a mușchilor amintiți anterior, presiune ce va propaga aerul expirator prin canalul glotic producând vibrația sonoră pe care o va canaliza spre exterior la nivelul cavității bucale și sinusurilor. Această presiune creată prin acordarea pachetului muscular poartă numele de apnee și produce acel benefic și încântător *appoggio* de care vorbește școala italiană. Sprijinul sunetului trebuie creat înainte de a da drumul sunetului, pentru că neexistând sunet nesușținut, ceea ce nu vom realiza prin intermediul coloanei de aer, vom suporta prin participare larigiană.

Astfel, pas de pas, începem să deslușim tainele acestui mecanism miraculos, vocea umană, iar studenții găsesc încet încet căi pentru ca trupul lor să fie mai mult decât era butoiul pentru Diogene: o casă. Propriul trup disciplinat

devine o amforă, apoi o lyră capabilă de a scoate cele mai rafinate efecte de viteză în funcție de stilul epocii partiturilor abordate, ajungând foarte departe, la o culme a artei lirice interpretative, muzica lui Bellini. În felul acesta ei dobândesc șirăspunsuri la chestionarul pe care îl adresez la începutul fiecărui ciclu de studii, chestionar din care extrag doar câteva întrebări:

Dacă ai fi o vioară, ce anume ai schimba în construcția ta?

Care sunt în viziunea ta elementele de succes ale unei audiții muzicale?

Ultima carte citită?

Arta lirică ține de o elită culturală? Te vezi intrând în ea? De ce?

Definește termenii de: apnee, respirație costo-diafragmatică, diapazon vocal, țesătură.

Ce fel de voce ai? Scrie unul din exercițiile vocale cu care ai dat randament în timpul reprizelor de tehnică vocală.

În ce constă diferența dintre o sală de teatru și una de operă?

Cum îți explici faptul că, deși cocoșul are un cap atât de mic, are o rezonanță atât de bună în aer liber?

Câte ore studiezi zilnic?

De ce ai venit la această facultate și unde te situezi azi față de visul începutului de drum?

Unde te vezi peste zece ani?

Bibliografie

1. Arnăutu Ligia și Mihai, *Consonanțe lirice*, Ed.Muzicală, 1990;
2. Cegolea Gabriela, *Vox mentis*, Ghid Practic pentru cântat și vorbit, Ed.Europa Nova &Ed.Armonia, București, 1994;
3. Chelaru Cătălina Ionela, *Un instrument excepțional, vocea umană*, Editura Technopress, Iași, 2005
4. Crețu Viorel, *Analize interdisciplinare în domeniul sunetelor, Dimensiunea conceptuală a creației muzicale*, Casa de ed.Odeon, București, 2002;
5. Duțică Gheorghe, *Universul gândirii polimodale*, Editura Junimea, Iași, 2004;
6. Lischle Andre, *Guide de la melodie et du lied*, Ed.Fayard, Paris, 2000
7. Manen Lucie, *The art of singing*, Oxford University Press, 1987
8. Pinghircu Emil, *Arta cântului vocal*, Ed. Fundației Pentru România de Măine, București, 1999
9. Piso Jon, *Cibernetica fonației în canto*, Ed. Muzicală, București, 2000;
10. Richard Parncutt and Gary E. McPherson (Editors), *The Science and Psychology of Music Performance: Creative Strategies for Teaching and Learning*. Oxford University Press, 2002, 388 pp. ISBN 0-19-513810-4
11. Sava Iosif, *Muzica și spectacolul lumii*, Ed.Polirom, Iași, 1998

12. Simpozionul *Arta vocală în toate ipostazele*, selecție de comunicări, Ed. Media Muzica, Ghe. Dima, Cluj, 1999
13. Stanley Sadie & W. Apel, *The Cambridge Music Guide*, Heinemann Educational Books LTD, London 2001
14. Trussler I, Ehret W., *The functional lessons of singing*, New Jersey, 1980
15. <http://msx.sagepub.com/content/15/1/29.abstract>, Sage Journals, *Musicae Scientiae*, The first three seconds, Listener knowledge gained from brief musical excerpts, Joseph Plazak, David Huron, Ohio State University, USA, Joseph Plazak, School of Music, 1866 College Rd., Columbus, OH 43210, USA Email: plazak.1@osu.edu,
16. <http://msx.sagepub.com/content/10/2/191.short?rss=1&ssource=mfc>, Sage Journals, *Musicae Scientiae*, Emotion perceived and emotion felt: Same and different, Kari Kallinen¹, Niklas Ravaja¹, ¹Knowledge Media laboratory, Helsinki School of Economics, Finland, Knowledge Media Laboratory Helsinki School of Economics P.O. Box 1210 (Tammasaarekatu 3, 3rd Floor) 00101 Helsinki, Finland e-mail: kari.kallinen@hse.fi

Abstract: *Many are those who know the story of Diogenes the Cynic also known as Diogenes of Sinope, ancient Greek philosopher, he acted like a snail improvised his dwelling from a giant ceramic barrel, a phitos, but few are those who would acknowledge an analogy with the image of a voice interpreter, the latter being instrumentalist and instrument at the same time, that he carries, concealed, with its own, hidden in his body, the sound box which is still struggling to develop since adolescence from Amphora to Lyre. This long and complicated process is overlap to Phonomahia or vocal training period, acquiring those purchases technical and repertorial acquisitions that tend toward a raised rhetoric of rendition: the Era of Bellini's Bel-Canto. The "Sistine" sonorities of Fonation depends utmost by the the accuracy of projection mentalics sound design and the harmonious performance of voice mechanism.*

Key words: *Diogene, Bellini, performance of voice mechanism, processis, interpreter.*

A very common phenomenon in the last few years of voice pedagogy is that although the recent jump in the year I have real vocal qualities study what further support to aspire to a career in music, often their knowledge of music theory and vocal technique are so low that the realm of University Faculty or overlap process training awareness-building, and the voice as an instrument of vibration noise loaded message, and not the specialization, as would have been normal if it happens on the realm of instrumental pedagogy.

Most often, the first steps in this area have been and there are to be aware of our own body as an entity heavily involved in the phonator process, becoming a sound generator, a genesis machine for sounds, each segment and contribution in bringing the construction of sonority, because the sound is perceived as a result of the movement of the air-phono-resonator mechanism, with a "functional unity," the law issued by Tonndorf, operating on the principle of soma human system in the "series," and not in parallel, so that any failure of

respiration level functionality, phonation or resonance have directly implications and varied as the intensity of the resultant tones.

Since the first technical courses, study of breath voice will be interlock to that of practising what they resonators a very important role in the propagation of sound in the air, at the same time, we focused on the acquisition of knowledge related to the orientation of the soundtrack both within his own body, aggregate based on Opera, " internal sensations", and outside it, and getting connected with acoustics study halls and concert.

The requirements in terms of acoustics are inversely proportionate between the Hall for concert and study classes hall, meaning that, for the proper conduct of the voice, the study should highlight those imperfections of the voice to be correct and not to fade through a strong echo, halo effect. The concert hall and instead want to propagate how refined, comfortable, and our intention to approach the interpretive, making hearing the whole spectrum of hues, including Tian, imperceptibila, almost "whisper out loud ". The two antagonistic aspects were presented at theoretical mode of concert halls since they do not meet the conditions of an audition in general nor absolute study spaces must not be just distasteful boxes of torture of the aspire ad astra per aspera in the ineffable lyrical world.

Extremely complex is defined to be "the along the way till light, " sound of which is produced in the body until the sound vibration whirlpools are removed from the body to the outside, released by phono-resonance process.

According to vocal register and its height, the trajectory of the sounds should be designed in the form of an arc, arc energy sent to the highest point of the seat in question, it will be distributed evenly in the particles radiating energy. Mental projection of sound to high study room or concert will have the effect of distributing the most effective sound energy expansion so that the soloist singer to be able to hear over the accompanimental instrumental-orchestral or pianistic, or over the choir and other partners, so that the breath of his vocal can be absorbed by the public or distributed in stal, lodge or balcony. Mentally, the interpreter will conceive its sound projection process and resonance as the ceiling of the room would be a great Bell cast iron or Crystal and bow sound language that Bell expanding moving propagate as an energy descent sound vibrations in space of room. This method entails the proper application of the personal attitude of head, eye position, lowering inferior mandible down and her firm but flexible withdrawal so as to prevent any escape of the vocal emission control, training supra glottis resonance ceekbones, sinuses, forehead, cranial Dome, each bone becoming active preaching in sound amplification.

The orientation of the head and the whole body will be studied attitudes with the maximum attention during the courses and seminars and self-study. Will correct any descent of the head towards the Chin, the erroneous attitude but most frequently encountered at serious voices, mezzo Sopranos, barytons, basses, especially in the serious or passages of force in which they, for the

control of the air and economical dosage focuses on strength and tone down, but they do not realize that with this restrictive head positioning their sound, "will have a short trajectory, it will have the effect of hardening of mandible and chest resonance, raise a jam in lesser degree or greater voice and emission, more important than all will feel a certain pressure on the larynx, resulting from the fact that part of that column of air in a very powerful stream into a stream, unreleased too small by opening their mouths and the direction of the trajectory of the faulty sound will press on the string, producing a sensation of discomfort at the local level, is characterised by a sensation resulting from violent string of collision. The interpreter will most likely dramatically vocal effort if it is to insist on such a sound journey. The whole body will turn into a ravine in which the sound of the falls and crush walls, without being able to go out, to fly as far away. Such a process could also sound similar of a storm in a glass of water. At the same time, the fascinating process of human sound production to join a huge internal explosion.

Whether it's talking, whether it's singing, the sound occurs inside the body from the cerebral command should precede every time you run a sound performance, so that the first sound you hear is not public and the first sound that emits interpreter. It is the first project carried out over all mental endeavor fonator and then, on the basis of internal sensations and mental stencils that will issue the entire string is the new musical sounds. The process includes the 2 sides: 1. estimation and mental conception of phenomena and (2) the actual execution of the sound, as in the building of a House are carried out first and then the construction project itself. Matrix (1) will have the effect of producing a sound sample, " on which the necessary corrections will be an emission performance, but at the risk of issuing a few sounds like position and fluctuating level of unwanted aesthetic, the psychological impact is known today on the public in regards to the first sound of a performer in a concert, contest, listening. Attack of the sound will be dependent on the performance of the air column and the activation of the ribs-diaphragm muscles' package, inlet passage and then trifork to the paths of resonance.

Within our body, between his height and muscular support of sound there is a relationship of inverse proportionality, being built on a system of pulleys: the sound is higher, the more muscular support will be more profound. If someone would make an absurd slicing of the Interior at the time, the artist's Belcanto would see how to create a package of energy involving controlled tension of muscles of the abdomen, diaphragm, muscles, and dorsal, rib, buttocks, sphincters, so that inside the body in the middle to create a pressure by the action of the muscles remember, air pressure will propagate through the glottis channel exhalation producing audible vibration that will channel to the outside at the mouth's cavity and sinuses. This pressure created by the package in the muscle is called apnea and produces the beneficial and delightful appoggio of who speaks Italian school. Sound support must be created before

you let go because there is no sound, the sound is not supported, what do we accomplish through the column of air will incur by larynx participating.

Thus, step by step, we start to discover the mysteries of this miraculous mechanism, the human voice, and students find ways to slowly as their body to be more than it was the barrel for Diogenes: a House. Your body becomes a disciplined, then a little girl lyră able to pull off the most refined effects of velocitate style sheet music era, reaching very far addressed at a pinnacle of lyrical art performing music of Bellini. In this way they acquired and find answers to the questionnaire that you talk to at the beginning of each course of study, questionnaire from which the extract just a few questions:

If you had a violin, what you change in your building?

Who are your vision successful elements of a musical audition?

Last book read?

The lyric art of a cultural elite? You see yourself getting into it? Why?

Define the terms: apnea, breathing ribs-diaphragmatic breathing, voice, wide range of fabric.

What kind of voice you have? Write one of the vocal exercises with which you gave yield during the recovery rates of vocal technique.

What is the difference between a Theater Hall and an Opera one?

How do you explain the fact that, although black has a head so small, it has a resonance so good outdoors?

How many hours of study per day?

Why did you come to this school and where you are today to start dream by the way?

Where are you see over ten years your musical career?

Bibliography

1. Arnăutu Ligia și Mihai, *Consonanțe lirice*, Ed.Muzicală, 1990;
2. Cegolea Gabriela, *Vox mentis, Ghid Practic pentru cântat și vorbit*, Ed. Europa Nova & Ed.Armonia, București, 1994;
3. Chelaru Cătălina Ionela , *Un instrument excepțional, vocea umană*, Editura Technopress, Iași, 2005
4. Crețu Viorel, *Analize interdisciplinare în domeniul sunetelor, Dimensiunea conceptuală a creației muzicale*, Casa de ed.Odeon, București, 2002;
5. Duțică Gheorghe, *Universul gândirii polimodale*, Editura Junimea, Iași, 2004;
6. Lischle Andre, *Guide de la melodie et du lied*, Ed.Fayard, Paris, 2000
7. Manen Lucie, *The art of singing*, Oxford University Press, 1987
8. Pinghirciac Emil, *Arta cântului vocal*, Ed. Fundației Pentru România de Măine, București, 1999
9. Piso Jon, *Cibernetica fonației în canto*, Ed. Muzicală, București, 2000

10. Richard Parncutt and Gary E. McPherson (Editors), *The Science and Psychology of Music Performance: Creative Strategies for Teaching and Learning*, Oxford University Press, 2002
11. Sava Iosif, *Muzica și spectacolul lumii*, Ed.Polirom, Iași, 1998
12. Simpozionul *Arta vocală în toate ipostazele*, selecție de comunicări, Ed. Media Muzica, Ghe.Dima, Cluj, 1999
13. Stanley Sadie & W.Apel-The Cambridge, *Music Guide*, Heinemal Educational, Books LTD, London 2001
14. Trussler I, Ehret W., *The functional lessons of singing*, New Jersey, 1980
15. <http://msx.sagepub.com/content/15/1/29.abstract>, Sage Journals, *Musicae Scientiae*, The first three seconds, Listener knowledge gained from brief musical excerpts, Joseph Plazak, David Huron, Ohio State University, USA, Joseph Plazak, School of Music, 1866 College Rd., Columbus, OH 43210, USA Email: plazak.1@osu.edu,
16. <http://msx.sagepub.com/content/10/2/191.short?rss=1&ssource=mfc>, Sage Journals, *Musicae Scientiae*, Emotion perceived and emotion felt: Same and different , Kari Kallinen¹, Niklas Ravaja¹, ¹Knowledge Media laboratory, Helsinki School of Economics, Finland , Knowledge Media Laboratory Helsinki School of Economics P.O. Box 1210 (Tammasaarekatu 3, 3rd Floor) 00101 Helsinki, Finland e-mail: kari.kallinen@hse.fi

3. IMPROVIZAȚIA – METODĂ DE FORMARE A MIJLOACELOR DE COMUNICARE ÎN STIL PĂPUȘĂRESC IMPROVISATION - METHOD OF FORMING DIFFERENT WAYS OF COMMUNICATION IN PUPPETEER STYLE

Raluca Bujoreanu, Associate Professor PhD,
“George Enescu” University of Arts from Iași of Romania

Rezumat : *În studiul Improvizația – metodă de formare, am încercat să atrag atenția asupra următorului aspect: metoda activă a improvizației ajută la depășirea obstacolelor, descoperă și răspunde și altor serii de probleme psihopedagogice.*

Cuvinte cheie: *improvizație, metodă activă.*

În procesul de formare a mijloacelor de comunicare în stil păpușăresc este nevoie de o anumită pricepere care se obține prin **exerciții de improvizație**. În efectuarea lor se dispune de sistemul de idei psihopedagogice și metodologice folosit pentru formarea disponibilităților necesare însușirii și creării limbajului autonom al păpușarului. Există un astfel de instrumentar ce prezintă **principiile** care asigură dezvoltarea creatoare a personalității specifice teatrului de animație. Ele sunt în mare parte principiile generale ale oricărui proces educativ, doar că, așa cum este și normal, prezintă anumite specificități, care, desigur, apar din **particularitățile** artei păpușărești - arta de a sugera un comportament uman prin intermediul obiectelor animate. Improvizația determină acționarea în mod creator a tuturor componentelor pe care le implică procesul de formare a mijloacelor de comunicare în stil păpușăresc. Metoda amintită este cea care ne aduce în stadiul de a stăpâni gestul și atitudinea limbajului specific teatrului de animație. Modul inedit și surprinzător de rezolvare a unei teme este susținut de spiritul ludic. Exercițiile de improvizație, ne ajută să controlăm și să adaptăm cu luciditate și finețe mișcările interioare pe care vrem să le sugerăm. Corectitudinea și concretețea devin calități ale gestului păpușăresc și se obțin prin improvizări diverse.

Disponibilitățile ludice ale sugerării comportamentului uman prin intermediul obiectelor animate se obțin prin exerciții de improvizație de la cele mai simple la cele mai complexe. Primele ore practice ale procesului de „predare – învățare” a limbajului scenic specific artei teatrului de animație încep cu **exerciții de improvizație cu obiecte**. Exercițiile de acest tip presupun ca, în timpul efectuării lor, un obiect să fie folosit, pentru început, ca atare și, mai apoi, să fie metamorfozat. În principiu, în aceste prime momente de inițiere în arta teatrului de animație, temele exercițiilor de improvizație cu obiecte sunt simple. Ele sunt asemănătoare cu teme de lucru presupuse de inițierea în arta actorului în general. La începutul etapei de redescoperire a stării ludice, exercițiile nu presupun construirea unei acțiuni. Accentul se pune pe transformarea obiectului ca atare în alt obiect.

Exemplu: o carte devine o tavă, un tablou, o oglindă etc.

Mai apoi, temele exercițiilor de metamorfozare a obiectelor, impun crearea unei acțiuni. Astfel, în efectuarea exercițiilor, în acțiunea pe care o concepe cel care se inițiază în arta de a comunica prin mijloace păpușărești, obiectul e folosit cu funcțiile pe care le presupune și, mai apoi, în aceeași acțiune, cel care vrea să comunice prin limbajul teatrului de animație utilizează obiectul cu funcțiile în care a fost metamorfozat. Cu alte cuvinte, în timpul metamorfozării obiectului, se trece în joc de la o funcție la alta, astfel încât să se înțeleagă sau, mai corect spus, să se arate în joc **de ce** și **cum** obiectul metamorfozat a rezolvat conflictul acțiunii scenice propuse.

Exemplu: obiect – umbrela; situație – în excursie; locul – la mare.

Metamorfozare- umbrela devine: masa, cort, vâslă etc.

Indiferent de situația sau locul presupuse de tema de improvizație, cel care vrea să comunice prin mijloace păpușărești trebuie să arate din ce cauză e nevoit să metamorfozeze obiectul, pentru că, în funcție de ce i se întâmplă, el transformă funcțiile obiectului. Altfel, metamorfozarea nu e justificată, e realizată „în sine”.

Un alt tip de exerciții de improvizație de redescoperire a stării ludice sunt cele în care se metamorfozează obiectele în ființe. La fel ca în exercițiile de mai înainte, la început, nu se cere să se construiască o acțiune. Cel care se inițiază în stilul de comunicare specific artei teatrului de animație trebuie doar să „modeleze” **forme** ale unor ființe plecând de la **forma** unor obiecte. La început, obiectele metamorfozate sugerează animale, păsări, plante sau alte viețuitoare.

Exemple: eșarfă – șarpe; caiet – pasăre; mănușă – cocoș, etc.

În acest tip de exerciții, cel care vrea să comunice prin mijloace păpușărești este pus, pentru prima oară, în situația de a **anima** obiecte. Abia după consumarea acestei etape i se cere să construiască o acțiune simplă a obiectul metamorfozat în ființă.

Exemplu: Pasărea caută ceva de mâncare. Găsește. Mănâncă. Adoarme.

Cel care se inițiază în arta de a comunica prin mijloace păpușărești trebuie să **arate** acțiunea obiectului metamorfozat; **cum face** personajul-obiect toate acțiunile pe care le propune tema exercițiului? În acest tip de exerciții:

- se descoperă în mod practic diferența dintre un obiect cu rol de recuzită și un obiect metamorfozat în personaj;

- se crează, pentru prima oară, situația de a se sintetiza comportamentul nonverbal al ființelor și de a-l sugera prin intermediul unui obiect.

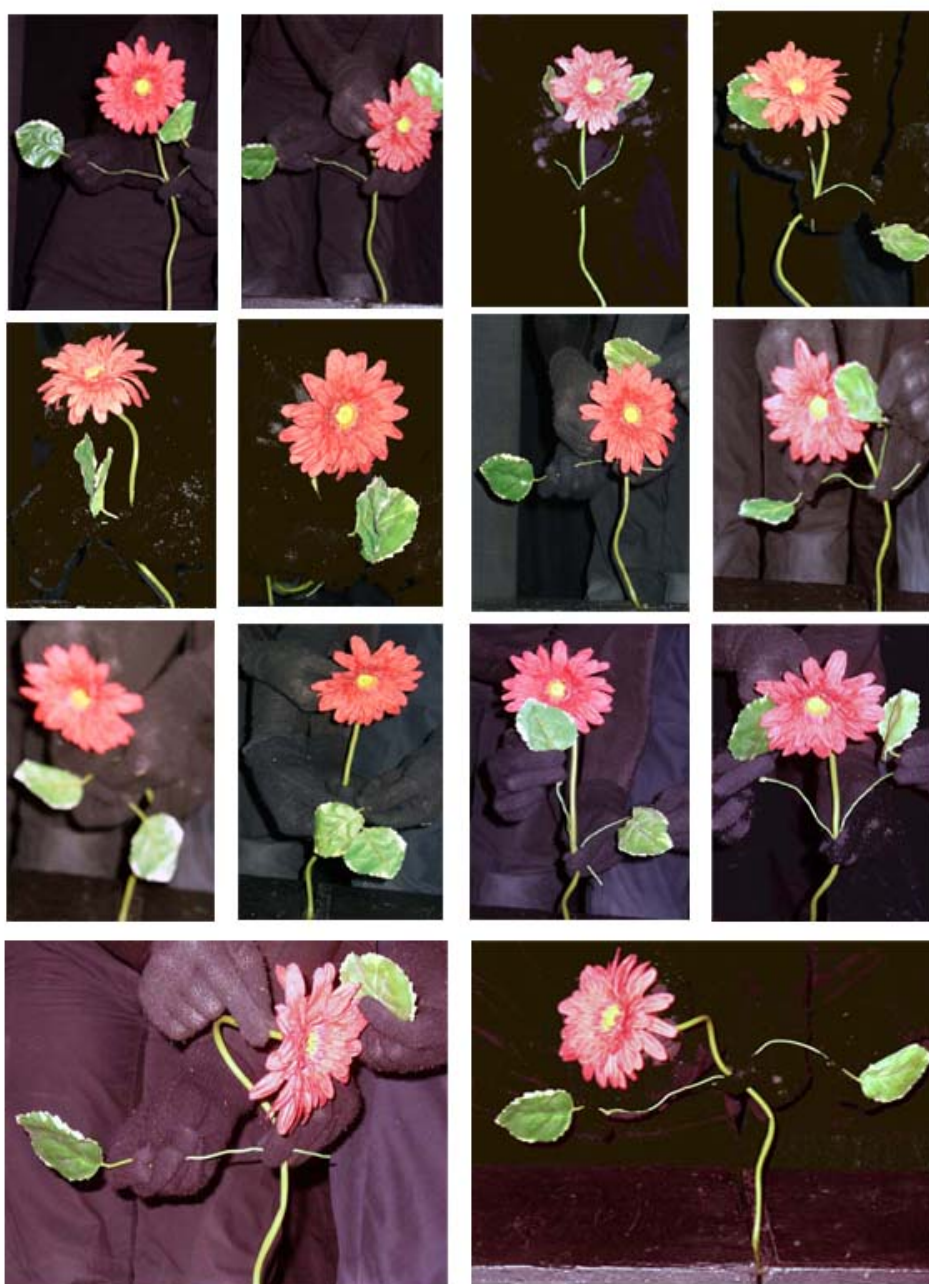
În cadrul primelor jocuri de animare a obiectelor intră și exercițiile în care tema este cea de **a spune cu** obiecte o fabulă. Într-o primă fază, nu se impune nici o regulă estetică în alegerea obiectelor cu care se „va recita” fabula. Deocamdată, cel care se inițiază în arta teatrului de animație are libertate totală în alegerea obiectelor. Singura condiție e cea de a le anima. Abia în a doua etapă, se impune diferențierea personajelor fabulei în interpretare și întruchipare (diferențiere din punct de vedere vocal și diferențiere prin forma, mărimea sau

volumul obiectelor ce vor „întruchipa” personajele fabulei). Astfel, se află în mod practic că, în arta teatrului de animație, **textul devine pretext de joc**.

O altă etapă a redesperirii stării ludice este cea în care se întruchipează din obiecte, mai mult sau mai puțin flexibile, *fiițe umane*.

Exemplu: obiecte – o pălărie și o mănușă; ființă umană – o fată; situație - așteaptă pe cineva.

Stările prin care trece personajul (nerăbdare, îngrijorare, tristețe, bucurie) sunt arătate prin animarea obiectelor care, în timpul jocului scenic, sugerează comportamentul uman în situația respectivă. Sugerarea se realizează prin aplicarea unor elemente de limbaj nonverbal (mers, atitudini, reacții și onomatopee) în *comportamentul scenic* al obiectelor.



Planșa 1 Floare – Fată



Planșa 2 Om - linguri



Planșa 3 – Vârstele
omului



Planșa 4 – Vârstele omului

În general, atât acest tip de exerciții, cât și primele jocuri de animare a unor obiecte care sugerează comportamentul unor animale, creează o serie de dificultăți. În primul rând, cel care se inițiază în arta de a comunica prin mijloace păpușărești trebuie să își delimiteze spațiul scenic și spațiul teatral al acțiunii personajului-obiect. Apoi, el e nevoit să își reamintească stările, gesturile, atitudinile specifice și, mai ales, esențiale și sugestive ale situației în care trebuie să reprezinte personajul. În acest caz, el este pus în situația de a efectua

„actoricește” tema exercițiului. Din propriile gesturi și atitudini, le alege pe cele mai sugestive și le aplică în comportamentul scenic al personajului-obiect.

Din punct de vedere practic, aceste exerciții îl obișnuiesc pe cel care se inițiază în arta teatrului de animație cu ideea că gesturile păpușărești trebuie să fie clare și concise. Din experiența personală, am observat că exercițiile care presupun sugerarea unei ființe umane dintr-un obiect sau mai multe sunt cele care le impulsionează plăcerea de a (se) juca. Exercițiile de acest tip îi atrag foarte mult. În fața obiectelor metamorfozate, unii dintre ei, se simt și se comportă asemenea unor copii; sunt fascinați de faptul că din obiecte practice pe care, în viața de toate zilele, le utilizează în alte scopuri, în jocul lor, le transformă într-o „ființă vie”. Așa cum e firesc, și jocurile de acest tip încep de la simplu la complex. Li se cere să reprezinte din obiecte omul: copil, adult, bătrân, în diferite situații, „profesii” sau „profesioniști”, naționalități.

În fiecare caz, după ce a fost creat personajul-obiect, i se cere celui care se inițiază în arta de a comunica prin mijloace păpușărești să conceapă o scurtă întâmplare a personajului pe care să o reprezinte cu acele mijloace. Evident că, în reprezentare, trebuie evidențiate prin elemente de limbaj nonverbal temperamentul, caracterul, vârsta etc. El trebuie să rețină că, în stilul lui de reprezentare, accentul se pune pe ticurile comportamentale și verbale.

Temele de lucru a exercițiilor de improvizație prin care intenționăm să-l familiarizăm pe cel care se inițiază în arta de a comunica prin mijloace păpușărești cu importanța elementelor de limbaj muzical specifice procesul de creare a limbajului păpușăresc sunt o altă etapă a redescoperirii stării ludice.

Inițierea în acest sens se produce în două etape sau în două moduri. În primul rând, se dau exerciții în care le cerem ca personajul creat din obiecte să cânte. Prin acest tip de exerciții cel care se inițiază în arta de a comunica prin mijloace păpușărești se familiarizează și cu câteva aspecte ale interpretării vocale în stil păpușăresc (vocea personajului lor nu poate fi realistă). În efectuarea exercițiilor de acest tip, accentul se pune pe mișcarea exagerată a obiectului care sugerează capul personajului în timp ce acesta „interpretează” o melodie. Treptat, în interpretarea unui cântec cu personajul-obiect, li se cere să introducă și elemente de dans. La început, în jocul lor ei ilustrează textul cântecului, apoi reprezintă un comportament uman parodiat.

În a doua etapă a acestui tip de inițiere, se renunță la melodiile cu text și se introduc melodiile instrumentale. De preferat, sunt cele în care predomină un singur instrument: saxofon, pian, contrabas, muzicuță, fluiet, buciom etc. Preferăm acest tip de melodii instrumentale deoarece cel care se inițiază în arta de a comunica prin mijloace păpușărești este „obligat” să reprezinte în jocul scenic al personajului-obiect stările sugerate de accentele și inflexiunile melodice ale fiecărui instrument. Cam acestea ar fi, în linii generale, tipurile de exerciții pe care i le propunem celui care vrea să se inițieze în arta de a crea un limbaj teatral cu particularități păpușărești.

Bibliografie

- Amabile, Teresa, 1997, *Creativitatea ca mod de viață*, trad. Anca Tureanu, Editura Științifică & Tehnică, București
- Badian, Suzana, 1977, *Expresie și improvizație scenică*, Tipografia Universității, București
- Băleanu, Andrei, 1983, *Arta transfigurării*, Editura Eminescu, București
- Huizinga, Johan, 2002, *Homo ludens*, trad. H.R. Radian, Editura Humanitas, București,
- Jurkowski, Henryk, 2000, *Métamorphoses – La marionnette au XX siècle*, Institut International de la Marionnette, Charleville- Mézières
- Rusu, Liviu , 1989, *Eseu despre creația artistică*, Editura Științifică și Enciclopedică, București
- Sadova, Marieta, 1981, *Exercițiile artei dramatice*, Consiliul Culturii și Educației Socialiste, Institutul de cercetări etnologice și didactologice, București
- Solomon, Dumitru , 1976, *Teatrul ca metaforă*, Editura Eminescu, București
- Pavelcu, Vasile, 1976 , *Metamorfozele lumii interioare*, Editura Junimea, Iași
- Petrescu, Camil, 1983, *Comentarii și delimitări în teatru*, Editura Eminescu, București,
- Popescu, Oana, 1990, *Teatrul și bucuria comunicării*, Editura Eminescu, București
- Popescu, Titu, 1982, *Arta ca trăire și interpretare*, Editura Facla, Timișoara

Abstract : *The study **Improvisation - training method**, I tried to draw attention the following aspect: active method of improvisation helps to overcome obstacles, discover and respond to other series of pedagogical problems.*

Key words: *improvisation, active method.*

The process of forming different ways of communication in puppeteer style requires a certain skill that is obtained through **improvisation practice**. These are done using pedagogical and methodology ideas framework used in forming means needed for featuring and creating puppeteers independent language. There is such an instrument that presents the **principles** which ensures creative development of a personality specific to animation theatre. It is, mainly, general principles of any educative process, only that, they present some specificity, which, of course, appear from the puppet art **particularities** – the art of suggesting a human behaviour through animated objects. The improvisation determines the functioning, in a creative way, of all the components that are part of the process of forming the means of communication in puppeteer style. The specified method is the one that brings us to the stage of mastering the gesture and attitude of animation theatre language. The new and surprising way of resolving a task is sustained by the ludic spirit. Improvisation practice helps us control and adapt with lucidity and delicacy the inside moves that we want to

suggest. The correctness and concreteness become features of puppeteer gesture and are obtained through different improvisations.

Ludic means of human behaviour suggestion through animated objects are obtained by improvisation practice from easiest to most complex. First practical classes of “teaching-learning” the scenic language specific to animation theatre art begin with **improvisation practice with objects**. This type of exercises need that, while performing, an object must be used as it is initially and metamorphosed later on. During these initial moments of initiation in animation theatre art, tasks of improvisation with objects are simple. They are similar to tasks needed for actor initiation in general. In the early stage of rediscovering the ludic state, these practice tasks do not involve construction of an action. The focus is on transforming the object itself into another object.

Example: a book becomes a plate, a painting, a mirror, etc.

Later on, tasks of practicing objects metamorphosis demand creating an action. This way, when performing these exercises, in the action developed by the person who is being initiated in the art of communication through puppeteer means, the object is being used with the functions involved and, later on, in the same action, the person who wants to communicate through animation theatre language uses this object with the functions that were metamorphosed. In other words, during metamorphosis of the object, it passes from one function to another, in order to understand or, more correctly, to result from the act **why** and **how** the metamorphosed object resolved the stage action conflict that has been suggested.

Example: object – umbrella; situation – a trip; place – sea side.

Metamorphosis: umbrella becomes: table, tent, paddle, etc.

Whatever the situation or place alleged by the improvisation task, the person who wants to communicate through puppeteers means must show why he needs to metamorphose the object, because, depending on what happens, he transforms the functions of the object. This way, the metamorphosis isn't justified, but performed “itself”.

Another type of improvisation exercises of rediscovering the ludic state are the ones where objects are metamorphosed into being. Same as above exercises, initially, there is no need for an action to be created. The person who is being initiated in the communication style specific to art of animation theatre needs only to “model” **shapes** of some beings based on objects **shape**. At first, metamorphosed objects suggest animals, birds, plants or other living creatures.

Examples: scarf – snake; book – bird; glove – cock, etc.

In this kind of exercises, the person who wants to communicate through puppeteer means is put, for the first time, in the position to **animate** objects. Only after taking this step he's required to create a simple action of the object metamorphosed into a being.

Example: The bird is looking for something to eat. Finds it. Eats. Falls asleep.

The person who is being initiated in the art of communication through puppeteer means must *show* the action of the metamorphosed object; *how* the object character *does* all the actions required by this exercise task? In this kind of exercises: - is being revealed, practically, the difference between a props object and an object metamorphosed into a character;

- is being created, for the first time, the situation of synthesizing the non-verbal behaviour of living beings and implying it through an object.

Part of the first objects animation play is exercises where the task is to *say* a fable *using* objects. In the first phase, no aesthetic rule is imposed in choosing objects needed to "recite" the fable. For now, the person who is being initiated in the art of animation theatre has got complete clearness in choosing the objects. The only condition is to animate them. Only in the second phase is necessary to differentiate the fable characters in interpretation and embodiment (differentiation in terms of vocal and differentiation by shape, size or volume of objects to be "embodied" into fable characters). Thus, we find out that practically, in the art of animation theatre, **the text becomes a pretext for acting**. Another phase of rediscovering the ludic state is the one where objects, more or less flexible, embody into *human beings*.

Example: objects – a hat and a glove; human being – a girl; situation – waiting for someone.

States through which the character goes across (impatience, anxiety, sadness, joy) are shown in objects animation that, during the act, suggests human behaviour in that specific situation. This suggestion is being accomplished by applying some non-verbal language elements (walking, attitudes, reactions and onomatopoeias) in *scenic behaviour* of objects.



Planșa 2 Om - linguri



Planșa 1 Floare – Fată



Planşa 3 – Vârstele
omului



Planșa 4 – Vârstele omului

In general, these types of exercises, as well as first animation acts using objects that suggest animal behaviour, create a series of difficulties. Firstly, the person who is being initiated in the art of communication through puppeteer means must set bounds to scenic and theatrical space of the object-character. Then, he needs to remember the states, gestures, specific and especially essential

and suggestive attitudes of the situation where he must represent the character. In this case, he is put in the situation of “theatrically” accomplish the exercise task. From own gestures and attitudes, he chooses the most suggestive and applies in the scenic behaviour of the object-character.

From a practical point of view, these exercises help the person who is being initiated in the art of animation theatre to become accustomed with the idea that puppet gesture must be clear and concise. From personal experience, I’ve noticed that the exercises which involve suggesting a human being from an object or more are the ones that boost the pleasure of acting (playing). These kinds of exercises attract them a lot. When in front of metamorphosed objects, some of them feel and act like children; are fascinated by the fact that practical objects which, in everyday life, are used in other purposes, in their act, are transformed into a “human being”. As is natural, these kind of acting start from simple to complex. They are being asked to represent objects into human: child, adult, old, in different situations, “professions” or “professionals”, nationalities.

In each case, after the character-object has been created, the person who is being initiated in the art of communicating through puppeteer means is being asked to conceive a short story of the character that he will then represent using these means. Obviously, in his representation, he must highlight, through elements of non-verbal language, the temperament, the character, the age, etc. He must remember that, in his style of representation, the accent is being put on behavioural and verbal twitches.

Tasks of improvisation exercises though which we intend to familiarize the person who is being initiated in the art of communication through puppeteer means with the importance of the elements of musical language specific to the process of creating the puppeteer language are another stage of rediscovering ludic state.

This initiation is being done in two stages or in two ways. Firstly, they are given exercises where they are asked that the character that was created from objects to sing. Through this kind of exercises the person who is being initiated in the art of communicating through puppeteer means also familiarizes some aspects of vocal interpretation in puppeteer style (the voice of their character cannot be realistic). In performing these kinds of exercises, the accent is being put on exaggerated movement of the object that suggests the head of the character while he “sings” a song. Gradually, during the interpretation of the song with the object-character, they are being asked to also add some dance elements. At the beginning, in their act they illustrate the text of the song, then they represent a parodied human behaviour.

In the second stage of this type of initiation, we drop the songs with text and add instrumental songs. Preferred are the ones where a single instrument prevails: saxophone, piano, bass, harmonica, flute, horn, etc. We prefer this type of instrumental songs because the person who is being initiated in the art of communicating through puppeteer means is “forced” to represent in his scenic

play of the object-character the states suggested by the melodic accents and inflections of each instrument.

These would be, in general, the type of exercises that we propose to the person who wants to get initiated in the art of creating a theatrical language with puppeteer particularities.

Bibliography

- Amabile, Teresa, 1997, *Creativitatea ca mod de viață*, translated by Anca Tureanu, Scientific and Technical Publishing, Bucharest
- Badian, Suzana, 1977, *Expresie și improvizație scenică*, University Typography, Bucharest
- Băleanu, Andrei, 1983, *Arta transfigurării*, Eminescu Publishing, Bucharest
- Huizinga, Johan, 2002, *Homo ludens*, translated by H.R. Radian, Humanitas Publishing, Bucharest
- Jurkowski, Henryk, 2000, *Métamorphoses – La marionnette au XX siècle*, National Institute from Marionnette, Charleville- Mézières
- Rusu, Liviu , 1989, *Eseu despre creația artistică*, Scientific and Encyclopedic Publishing, Bucharest
- Sadova, Marieta, 1981, *Exercițiile artei dramatice*, Socialist Culture and Education Council, Ethnological and Didactical Research Institute, Bucharest
- Solomon, Dumitru, 1976, *Teatrul ca metaforă*, Eminescu Publishing, Bucharest
- Pavelcu, Vasile, 1976 , *Metamorfozele lumii interioare*, Junimea Publishing, Iasi
- Petrescu, Camil, 1983, *Comentarii și delimitări în teatru*, Eminescu Publishing, Bucharest
- Popescu, Oana, 1990, *Teatrul și bucuria comunicării*, Eminescu Publishing, Bucharest
- Popescu, Titu, 1982, *Arta ca trăire și interpretare*, Facla Publishing, Timisoara

4. TEATRUL DE ANIMAȚIE CONTEMPORAN ȘI LUPTA CU ISTORIA SA RECENTĂ CONTEMPORARY ANIMATION THEATRE AND FIGHTING WITH IT'S RECENT HISTORY

Ciprian Huțanu, Lecturer PhD,
“George Enescu” University of Arts from Iași of Romania

Rezumat: *Arta de animație s-a dovedit a fi în trecut un foarte la îndemână mijloc de îndoctrinare politică a oamenilor din spațiul est-european, o formă de educare într-un anumit spirit, spre un anumit fel de a gândi. Arta de animație, în general, în spațiul de dominație sovietică de după cel de al Doilea Război Mondial, a suferit restructurări radicale, ținta finală fiind publicul. Astăzi, publicul teatrului de animație cere producții moderne, însă mijloacele de exprimare cele mai des întâlnite pe scena cu păpuși din România sunt din teatrul de păpuși instituționalizat de altădată, cel din perioada comunistă.*

Cuvinte cheie: *improvizație, arta animației, educație publică.*

Spre sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea, în mișcarea păpușărească ambulată, supunerea față de tradiție se exprima mai ales în plastica păpușilor, a decorului, în soluțiile tehnice, în concepția mesajului demascator și mai puțin în ceea ce privește repertoriul și reprezentarea propriu-zisă. Larga răspândire a teatrului tradițional de păpuși în Europa și ecoul puternic pe care l-a avut în rândul publicului de pretutindeni au atras atenția atât autorităților, cât și a artiștilor practicând toate genurile de artă. Inevitabil însă, teatrul de animație era perceput de către oamenii de artă ca o ediție în miniatură a scenei mari, adică a teatrului „viu”, cu actori, ca și cum arta de animație s-ar fi desprins, ca un gen distinct al artelor scenice, din arta actorului, făcându-se mereu comparații între cele două scene și raportând continuu jocul păpușii la jocul actorului. Se uita însă faptul că, la devenirea artei actorului, au trudit vârfuri ale artelor scenice, ale literaturii și dramaturgiei, ale artelor plastice și ale culturii în general timp de multe secole, pe când arta păpușărească este pomenită mai mult în trecere de către cercetători și literați în comentariile lor.

„Locul pe care îl ocupă teatrul de păpuși în familia artelor spectacolului i se cuvine de drept. Impresia pe care o produce asupra publicului este foarte profundă și departe de a fi valorificată”¹³⁴, nota Serghei Obrazțov în urmă cu jumătate de secol, ca o dovadă, poate, a faptului că această căutare și definire a identității teatrului de animație s-a prelungit cu mult peste cât au prevăzut cei care și-au propus să aducă animația din piața publică pe scena profesionistă. Spre neșansa artei de animație, aceeași frază, devenită astăzi clișeu, o citim sau o auzim rostită de diverși creatori contemporani de animație, care ne lasă să înțelegem că drumul către desăvârșire este încă la un început nesigur.

Ajunsă în atenția celor avizați, arta păpușărească era descoperită ca făcând eforturi de a identifica materia moartă a păpușii cu realitatea omului, ca o

¹³⁴ Serghei Obrazțov, *Câteva considerații despre teatrul păpușăresc*, în vol. *Teatrul de păpuși în lume*, p. 19

surată mai mică a artei actorului. Interesul pe care îl arătau oamenii de teatru pentru teatrul de păpuși, faptul că arta de animație începuse să fie luată în serios, au condus la formarea unor opinii ale oamenilor de artă despre păpușărie, punând în contrast păpușăria tradițională și principiile ei de manifestare cu proiecția a ceea ce ei considerau că ar trebui să reprezinte spectacolul de păpuși în modernitate, adică să imite, la o scară mai mică, teatrul „viu”. Sesizând că această atitudine, pe fundamentele căreia animația era împinsă să-și dezvolte creația, persistă de mai multe decenii, Serghei Obrazțov, în anul 1966, atrăgea atenția asupra uneia dintre diferențele esențiale dintre cele două genuri de teatru, accentuând tocmai contactul dintre personajul-actor-viu și personajul-obiect: „Pe scenă, omul poate zugrăvi un alt om, dar nu-i în stare să-l zugrăvească pe om în general, pentru că el însuși este un om. Păpușa nu-i o ființă umană și tocmai din această cauză ea poate să înfățișeze ceea ce este general valabil în om.”¹³⁵

Valul de tendințe reformatoare impunea și compunerea unor texte dramatice, asemănătoare celor din „teatrul mare”, diferite de scenariile păpușarilor din piețe, care trimiteau către basme și către tematica fantastică, ca o aspirație spre un limbaj purificat de retorică. Împotriva concepției tradiționale asupra teatrului de animație, susținută încă de esteticieni conservatori și de mulți etnologi, au apărut oameni de artă care negau cu vehemență păpușăria tradițională (o „producție teatrală îndoielnică”), cel puțin, așa cum arăta ea la hotarul dintre secolele al XIX-lea și al XX-lea. Această stare conflictuală a persistat până în perioada postbelică, atunci când conservatorii încă erau acuzați că, din lipsă de simț critic, susțineau confuzia între așa-zisele **jocuri populare de păpuși**, ale „cârpacilor”, care, din nepricepere, promovau o pseudo-artă, cu **tradițiile teatrului popular**, deturnând publicul de la înțelegerea adevăratei arte păpușărești: o artă a animației instituționalizată, care să se dezvolte după niște rigori și legi artistice stabilite în prealabil, întocmai ca în teatrul dramatic.

Trebuie înțeles că acești pionieri ai instituționalizării păpușăriei, precum realizatorul de teatru de animație ceh Jan Malik, nu negau animația tradițională și nici modalitățile de animație strict tradiționale, acelea care s-au impus de-a lungul secolelor în lume, ci o anumită decădere a acestor procedee, o depreciere a tehnicilor de construcție a păpușilor și a celor de reprezentare în spectacolul păpușăresc de tip tradițional. Mai bine spus, acest fenomen de depreciere a reprezentat mai degrabă un pretext pentru transformarea radicală a teatrului de animație, pentru aducerea spectacolului de animație în sala profesionistă.

Ecoul acestor tendințe reformatoare nu s-a lăsat așteptat, fenomenul luând amploare. Multe teatre cu repertoriu specific teatrului de păpuși au luat naștere pe întreg continentul, iar, de la mijlocul secolului trecut, o dată cu noua configurație politică din Estul Europei, această reformă a teatrului de animație s-a realizat într-un timp destul de scurt, ținând cont de amploarea cu care s-a realizat, în grabă, cu efecte nu totdeauna benefice asupra calității actului scenic

¹³⁵ Serghei Obrazțov, *Câteva considerații despre teatrul păpușăresc*, în vol. *Teatrul de păpuși în lume*, p. 19

de animație. Spunem acest lucru deoarece, prin această schimbare fulgerătoare a identității teatrului de păpuși, noul statut pe care l-a căpătat actorul sau regizorul – statutul de angajat al teatrului – nu a garantat neapărat și profesionalismul pe care îl viza această reformă, câtă vreme exista o pregătire destul de săracă a viitorului artist pentru „noua scenă”. Trebuie arătat însă că, într-un context destul de favorabil existent în perioada interbelică, o dată cu înființarea UNIMA¹³⁶ și cu primele întâlniri (sau festivaluri, cum le numim astăzi) ale animatorilor de pretutindeni, unele teatre est-europene au atras atenția nu doar prin noua ținută repertorială pe care o abordau, diferită de cea a sketch-ului moralizator tradițional, ci și printr-o anume virtuozitate în arta mânăuirii păpușii pe care au dovedit-o unii actori, sau prin ingeniozitatea cu care erau construite unele spectacole. Această mișcare festivalieră, apărută aproximativ după același tipar ca și cea a teatrului dramatic, a reprezentat cu siguranță un motiv special de ambiționare a artistului de teatru de animație în procesul de descoperire și inovare în propria sa artă.

Să menționăm și faptul că, tot în această etapă de dezvoltare a artei de animație, se remarcă o schimbare de direcție în ceea ce privește publicul-țintă, al acestui gen de teatru: **copiii**. Și păpușarii ambulante jucau pentru copii, mai ales spre amurgul epocii lor (secolul al XIX-lea), însă mai degrabă împinși de dezinteresul pe care a început să îl arate publicul adult. În noile condiții, o păpușă bine construită și un mânăuitor cu reale calități, având ca argument al acțiunii scenice o piesă bine scrisă și susținut pe scenă de o întreagă echipă – de la regizor la recuziter, erau motive suficiente pentru ca aceste orientări novatoare să reprezinte scânteia dinaintea marii explozii, spre devenirea artei de animație. După multe decenii de la această cotitură în teatrul de animație, descoperim că dramaturgii și dramaturgia lor nu au venit în întâmpinarea noului teatru de animație, cel puțin, nu atât de serios, încât să se impună un anume curent în dramaturgia de animație, așa cum s-a întâmplat în dramaturgia destinată teatrului cu actori vii. În nenumărate rânduri, în articole și studii de specialitate (regretabil de puține și ele) s-a arătat că dramaturgia teatrului de animație este într-o continuă suferință, dacă nu, așa cum afirmă unii critici teatrali și creatori, ea chiar nu ar exista!

Întrucât problematica tulburătoare a literaturii moderne pare să nu-i fie accesibilă, iar o **dramaturgie specifică**, pe măsura posibilităților de expresie artistică pe care animația le-a dovedit, aproape că nu există – ne referim aici la marea dramaturgie, nu la scenarii sau piese cu caracter strict didactic, care se mai găsesc încă, la noi și în alte țări, și care au împânzit cândva teatrele de păpuși, majoritatea regizorilor s-au îndreptat către **mit** și către **mitologie** și, prin urmare, către basme, legende și povești, cele mai la îndemână, mai ușor de dramatizat și, bineînțeles, mai îndrăgite de către copii – publicul cărui îi erau destinate. Apelul la basme și legende s-a făcut atât de frecvent, încât mulți dintre

¹³⁶ UNIMA (Uniunea Internațională a Artiștilor Marionetiști), a luat ființă în 1929, inițial cu sediul la Praga, România fiind una dintre țările fondatoare. Astăzi, sediul UNIMA este la Charleville-Mézières, Franța.

realizatorii contemporani de animație susțin că dramatizarea și înscenarea folclorului și a mitologiei sau a povestirilor scrise pentru copii reprezintă deja **tradiția** teatrului de animație. Se face astfel confuzia între ceea ce am arătat că reprezintă „tradiționalul” pentru arta de animație și ceea ce înseamnă „clasicul”. Nu putem trece cu vederea însă, dacă ne raportăm la dramaturgia originală, unele piese de reală valoare, scrise de către autori special pentru teatrul de păpuși și destinate publicului adult, precum *Ubu Roi* a lui Alfred Jarry sau, la noi, *Tragedia Regelui Otakar și a Prințului Dalibor* a lui George Călinescu, din seria pieselor scurte călinesciene, care se pretează excelent pentru scena de animație. De asemenea, în dramaturgia românească se pot aminti unele piese reușite, destinate publicului mic, ale unor autori precum Al.T. Popescu, Alecu Popovici sau Valentin Silvestru¹³⁷. Dar astfel de titluri se regăsesc doar întâmplător în repertoriul de stagii a celor nouăsprezece teatre de profil din România, iar personajele teatrului tradițional par să fie demult uitate; de acestea ne mai amintește doar firmamentul unor clădiri care găzduiesc teatrul de animație contemporan.

Astfel, pentru cei mai înverșunați dintre reformatorii artei de animație, întâlnirea cu teatrul tradițional de păpuși era echivalentă cu întâlnirea cu un document istoric, cu o piesă de muzeu sau de arhivă, care trebuia să reconstituie fidel ambianța epocii în care s-a manifestat cândva, dar să nu transforme cumva opera trecutului într-o actualitate bizară. În același timp, păpușăriei tradiționale i se cerea să nu influențeze în nici un fel devenirea după noile principii ale animației moderne. Istoria teatrului de animație oferă multe exemple de teatre de animație tradițională, care s-au pierdut în „progresul” animației moderne și care n-au rezistat tocmai datorită diversității repertoriale și stilistice pe care o propune animația modernă, un motiv în plus pentru susținătorii instituționalizării artei de animație și o dovadă clară a nefuncționalității celui vechi, în noile condiții socio-culturale. Rareori, profesioniști ai scenei de animație instituționalizate, proveniți din păpușăria tradițională, precum Ivan Afinoghenovici Zaițev¹³⁸, ofereau publicului cu anumite ocazii, poate ca un gest de defulare profesională, câte o mostră de spectacol tradițional autentic. Și astăzi ne întâlnim frecvent, prin diverse festivaluri de profil ori prin piețele marilor orașe europene, cu spectacole de animație construite pe scheletul teatrului tradițional. În general, însă, ele sunt concepute după o cercetare superficială a tradiției păpușărești autentice, pe baza unor scenarii uneori adaptate forțat la contemporaneitate, cu singurul scop: acela de a oferi divertisment pentru turiști. Trebuie să recunoaștem însă că avem și bucuria să descoperim uneori câte un Punch, un Guignol sau un Karagöz autentici, precum cel al turcilor de la **Acikgoz Puppet Theatre**, în ale căror spectacole (cum ar fi *Music and Marionettes*) este reprezentat celebrul personaj al teatrului de umbre turcesc

¹³⁷ O analiză mult mai elaborată cu privire la dramaturgia artei de animație ne-o oferă Cristian Pepino, în *Regia spectacolului de animație*, pp. 100-136.

¹³⁸ Vezi Serghei Obrazțov, *op cit.*, p. 19.

Karogöz așa cum îl cunoaștem din istoriile teatrului de păpuși, singurul mijloc tehnic modern fiind o lampă electrică ce înlocuiește lumânarea. Publicul contemporan, însă, are tot mai puțină răbdare și atenție în fața unor astfel de reprezentații și tot mai puțin interes. Cel mai adesea, din păcate, aceste personaje se păstrează numai în colecțiile personale ale unor oameni de artă ori în muzee de artă păpușărească, precum cele din Praga, Lyon, Liège, Köln sau Mistelbach.

În perspectiva noilor orizonturi pe care le-a descoperit, debarasată de tradiția ce devenise deja un balast, un obstacol, de îndată ce și-a pierdut justificarea socială, animația părea să aibă calea deschisă către o artă modernă, complexă, pentru care convențiile tradiționale să reprezinte numai o sursă de inspirație pentru artist, iar primii pași în această direcție promiteau să confirme aceste aspirații. Însă caracterul didactic exagerat pe care l-a căpătat, în special în a doua jumătate a secolului al XX-lea, faptul că teatrul de animație și-a asumat, în timp, statutul de „scenă mică”, unde spectatorul de vârstă mică să fie pregătit, educat pentru „scena mare”, au dus la o neglijare a propriilor principii de dezvoltare, ca artă de sine stătătoare, care să păstreze un echilibru în expunerea mesajului, în funcție de categorii sociale și de vârsta publicului.

Observațiile din prezentul studiu țin cont de caracterul general al teatrului de păpuși din ultimele decenii, fără referiri directe la evoluția acestei arte într-o anumită comunitate socială sau națională, într-un anumit teatru de păpuși. Întrucât, așa cum am mai arătat, dramaturgia nu i-a sprijinit demersul, iar celelalte arte cu care ar fi fost normal să colaboreze, cum ar fi artele plastice ori muzica, s-au apropiat de arta animației fără o implicare, este evident că nici teatrul de animație nu s-a evidențiat prin spectacole cu adevărat remarcabile, care să atragă atenția oamenilor de artă în general. Nu putem să nu vorbim, prin urmare, despre o **stagnare a artei de animație** (sau poate doar a **spectacolului de artă a animației**), din momentul în care a căutat să imite cu orice preț destinul teatrului dramatic și că, nesuștinut suficient de celelalte arte și pentru a nu intra în „conflict” cu teatrul „mare” apelând la publicul lui, a reușit doar să-i devină vasal. Astfel că, pe parcursul celei de-a doua jumătăți a secolului al XX-lea, apelul susținut pe care teatrele de animație l-au făcut, din punct de vedere repertorial, la basme și legende a dus la o anumită stereotipie a spectacolelor de animație, stereotipie ce a atras după ea multe dintre prejudecățile publicului adult nevizitat față de această artă.

Un factor imposibil de trecut cu vederea în analiza acestei stări de fapt a reprezentat-o implicarea politicului în programul repertorial al teatrelor de păpuși din Estul Europei de după cel de-al Doilea Război Mondial, implicare ce a influențat în mod evident și dezvoltarea ulterioară a teatrului de animație din această zonă geografică. Cert este că, împinși de cenzura politică, însă datorită să ducă mai departe destinele artei de animație, virtuozii artei păpușărești au fost nevoiți să facă, de multe ori, compromisuri, alternând creația veritabilă cu cea impusă, ascunzându-și mesajul direct în metafore subtile, căutând să păstreze standardul de creație artistică autentică prin accentul pus pe latura vizuală a

spectacolului de animație, atunci când li se impuneau texte banale sau texte de îndoctrinare politică. Din păcate, păpușarului contemporan îi este imposibil să nu remarce atitudinea net diferită, datorată educației pe care o are în legătură cu spectacolul de animație, a spectatorului occidental față de cel din Estul Europei (și cel de la noi): dacă occidentalul este deschis în aceeași măsură față de arta de animație, ca și față de celelalte arte, est-europeanul „mediu” încă este convins că spectacolul de animație este un lucru „neserios”, pentru oameni imaturi, destinat în exclusivitate unui public infantil. De aici și uimirea pe care, de multe ori, profesionistul scenei de animație o citește în ochii spectatorului adult după o reprezentație reușită, după reacțiile pe care adultul le manifestă deseori în timpul desfășurării acestui gen de spectacol.

În zilele noastre, un pericol al stagnării a teatrului de animație îl reprezintă **imobilitatea**, atât în ceea ce privește actul de creație, spectacolul în ansamblul său, cât și în ceea ce privește receptarea acestuia de către public și de către critica de specialitate. Aspectul cel mai grav al imobilității este vizibil în structurarea repertoriilor din majoritatea teatrelor. De fapt, o pledoarie pentru adecvarea necesară a repertoriilor ar viza, în primul rând, nivelul de cultură și originalitatea pieselor incluse în repertorii. Prin modul de alcătuire al repertoriului putem recepta starea de spirit a colectivului, nivelul de profesionalitate și potențialul artistic al trupei, aspirația către înnoire și inventivitate. Prin alcătuirea repertoriului putem înțelege, de asemenea, disponibilitățile trupei față de pedagogia artistică, profesată de regizorul-animator, dacă acesta are cunoștințele obligatorii de structură și de stilistică ale spectacolului de animație și dacă stăpânește pârghiile necesare pentru a le implementa în scenă, cu totul altfel decât s-ar putea face pe scena teatrului dramatic.

Vorbim, prin urmare, pe lângă saltul remarcabil pe care l-a făcut spectacolul de animație – și arta de animație o dată cu el – după apariția teatrelor profesioniste de gen, și despre o oarecare neîmplinire a idealurilor pe care și le propunea animația o dată cu proiectul ei de instituționalizare, neîmplinire pe care o resimțeau în special virtușii scenei de animație, precum regizorul Serghei Obrazțov, ale cărui opinii, deși au fost exprimate în anii '50, sunt frecvent citate și se dovedesc a fi atât de actuale: „Am văzut păpuși interesante și mânuitori remarcabili. Am admirat minunata fantezie a regizorilor și a pictorilor decoratori, dar n-am văzut niciodată un spectacol care să fie uimitor de la un capăt la altul, monolit, perfect adaptat păpușilor, absolut actual, emoționant și necesar, având însemnătatea unui adevărat eveniment social. Visez să pot asista la un asemenea spectacol și să particip la crearea lui. Căci eu sunt regizor, lucrez în această artă și am mulți prieteni legați de teatru, dramaturgi, regizori, actori, pictori scenografi și compozitori. Atunci, de ce n-aș avea dreptul la acest vis?”¹³⁹

¹³⁹ Serghei Obrazțov, *op cit.*, p. 20

Abstract: *The animation art proved to be, in the past, a very handy way of political indoctrination of the people in the East European region, a form of education in a certain manner, to a certain way of thinking. The animation art, in general, in the Soviet domination region after World War II, has experienced radical restructuring, and the final target was audience. Today, the animation theatre audience asks for modern productions, but the most common means of expression on romanian's puppet stage are taken from the once institutionalized puppet theatre, the one in the communist era.*

Key words: *improvisation, animation art, public education.*

In the late nineteenth century and early twentieth century, in the strolling puppeteer movement, submission to tradition is expressed mainly in puppets plastic, scene, in technical solutions, more in understanding the message that exposes and less in repertory and the actual representation. Wide spread of the traditional puppet theatre in Europe and the strong echo among the audience had warned both the authorities and the artists that were practicing all kinds of art. Inevitably however, animation theatre was perceived by people of art as a miniature edition of the big stage, the “living theatre”, like the art of animation would derive, as a distinct genre of scenic arts, from the art of acting, always comparing the 2 stages and reporting puppet play with acting. They forget that, on creating the art of acting, top people of the stage, literature and drama, plastic arts and culture in general worked hard for centuries, since puppet art is mentioned by researchers and men of letters in their remarks.

“The place that the puppet theatre holds in the family of performance arts is well deserved. Impression it produces on the audience is very deep and far from being valued”¹⁴⁰, note from Serghei Obrazțov half a century ago, proving that, maybe, this search and definition of animation theatre identity extended much more than it was predicted by the people who wanted to bring animation from the public market to professional stage. For animation art misfortune, the same note, which became cliché, we read or hear it from different contemporary animation creators, who make us think that the road to perfection is still uncertain.

Reaching the attention of the audience, puppet art was discovered as making efforts in identifying dead matter of puppet with human reality, as a little sister of the art of acting. Interest that theatre people showed for the puppet theatre, the fact that animation art was being taken seriously, lead to the formation of art people’s opinions about puppet art, contrasting traditional puppet art and it’s principles of manifesting with the projection of what they thought the puppet show should represent in modernity, that is to imitate, to a lesser extent, “living” theatre. Realising that this attitude was pushing the animation to develop its creation, persists for decades, Serghei Obrazțov, in 1996, drew attention to one of the essential differences between the two types of theatres, emphasizing the contact between living-actor-character and object-character: “On stage, one can paint a different man, but is unable to paint a man in general, because he himself

¹⁴⁰ Serghei Obrazțov, *Some considerations about puppet theatre*, in vol. *Puppet theatre in the world*, p. 19

is a man. The puppet is not a human being and for this reason it can depict what is generally true in humans.”¹⁴¹.

The wave of reforming trends imposed the composition of dramatic texts, similar to the ones in the “big theatre”, different from the market puppeteers scenarios, who were pointing to fairy tales and fantasy, as an aspiration to a purified language of rhetoric. Against the traditional conception of animation theatre, still supported by many conservative aestheticians and many ethnologists, people of art appeared, who vehemently denied traditional puppeteers (a “doubtful theatrical production”), at least, as it looked on the border of the nineteenth and twentieth centuries. This state of conflict has persisted until the post-war period when conservatives were still accused of, due to the lack of critical sense, sustained confusion between so-called **popular puppets shows** of duffers who, in ignorance, were promoting a pseudo-art, with **popular theatre traditions**, diverting the audience from understanding the true puppeteers art: an institutionalized art of animation to develop after some artistic rigor and laws set in advance, just as dramatic theatre.

It should be understood that these pioneers of puppeteers institutionalization, like the Czech animation theatre maker Jan Malik, were not denying traditional animation nor the strictly traditional ways of animation, that were imposed over centuries, but a certain decline of these processes, a depreciation of the construction techniques of the puppets and representation in the traditional puppet show. Better said, this phenomenon of depreciation represented a pretext for radical transformation of animation theatre, for bringing the animation show in the professional show room.

The echo of these reforming trends was not to be expected, the phenomenon taking magnitude. Many theatres with repertory specific to puppets theatre arose across the continent and, starting the middle of last century, with the new political configuration in the Eastern Europe, this reform of animation theatre done in a short time, taking the amplitude it was done in a hurry, with not always benefice effects on the quality of animation act. We say this because, by the swift change of the identity of puppet theatre, the new statute that the actor or director – employment of the theatre – did not necessarily guarantee the professionalism that the reform targeted, as long as there is a relatively poor education of the future artist for “new stage”. It should be noted however that, in a rather favourable context existing in the interwar period, with the establishment of UNIMA and first meetings (or festivals, as we call them today) of animators everywhere, some Eastern European theatres have attracted attention not only through new repertory held, different from the traditional moralizing sketch, but also by a certain virtuosity in handling art of puppets that some actors have proved it, or the ingenuity with which they were building some shows. This festival movement, occurring around after the same pattern as that

¹⁴¹ Serghei Obraztsov, *Some considerations about puppet theatre*, in vol. *Puppet theatre in the world*, p. 19

of dramatic theatre, was certainly a special reason of ambitioning the animation theatre artist in the process of discovering and innovating his own art.

To mention the fact that, throughout this stage of development of the art of animation, there is a change of direction in terms of target audience, in that kind of theatre: **children**. Puppeteers were playing for children, especially at the dusk of their time (nineteenth century), but rather pushed by the disinterest that the adult audience began to show. In the new circumstances, a well-built puppet and a real quality handler, with the argument of a well written play and performed on stage by a whole team – from director to props man, were enough reasons for these innovative orientations to be the spark before the big explosions, to the becoming of the art of animation. After decades from this turning point of the animation theatre, we discover that dramatists and their dramaturgy have not welcomed the new animation theatre; at least not so strong to impose some current in dramaturgy animation, as happened in the dramaturgy for theatre with living actors. Repeatedly in articles and studies (very few as well) it was shown that animation theatre dramaturgy is constantly suffering, if not, as some theatrical and creative critics claim, it doesn't even exist!

As the disturbing problems of modern literature seems to be inaccessible, and a **specific dramaturgy** almost doesn't exist – we refer here to the wide dramaturgy, not purely academic scenarios or performances which one can still find here and in other countries, and that once spread puppet theatres, most directors have turned to **myth** and **mythology** and therefore the tales, legends and stories, the most available, more easily dramatized and, of course, loved by children - the audience was intended – the audience this was intended to. Call for fairy tales and legends became so common that many contemporary animation filmmakers claim that dramatization and staging folklore and mythology or stories written for children is already animation theatre **tradition**. Thus the confusion between what we have shown that “traditional” is for the art of animation and what “classic” is. We cannot overlook, however, if we consider the original dramaturgy, some drama of real value, written especially for puppets theatre and destined to adult audience, like Alfred Jarry's *Ubu Roi* or our George Calinescu's *Tragedia Regelui Otakar si a Printului Dalibor* (*King Otakar and Prince Dalibor's tragedy*), which lends itself perfectly for animation stage. Also, in the Romanian dramaturgy we can recall some successful drama, destined to young audience, belonging to authors like Al. T. Popescu, Alecu Popovici or Valentin Silvestru¹⁴². But such titles are only found by chance in the season repertoire of the nineteen theatres of its kind in Romania, and traditional theatre characters seem to be long forgotten; only reminded by the buildings that host the contemporary animation theatre.

Thus, for the most rabid of art of animation reformers, meeting traditional puppet theatre was equivalent to meeting a historical document, a museum or

¹⁴² A more elaborated analysis on animation art dramaturgy is being offered by Cristian Pepino, in *Directing the Animation Performances*, p. 100-136.

archive piece, that had to recreate the ambiance of the age it once manifested, but not transform past work into bizarre present. At the same time, traditional puppet art was asked not to affect in any way its becoming following new modern animation principles. History of animation theatre offers many examples of traditional animation theatres, that were lost in the modern animation “progress” and that didn’t resist precisely because of the repertoire stylistic diversity that modern animation offers, another reason for animation art institutionalization supporters and a clear proof of non-functionality for the old one, in the new socio-cultural conditions. Rarely, institutionalized animation scene professionals, coming from traditional puppeteers, like Ivan Afinoghenovici Zaițev¹⁴³, offered to audience in specific occasions a sample of traditional authentic performance. Today we meet frequently, in various festivals or through markets of European cities, animation shows built on the traditional theatre framework. In general however, they are designed after a look-see of authentic puppeteers’ tradition, based on some scenarios sometimes forcibly adapted to contemporary times, with the sole purpose of providing entertainment for tourists. But we must admit that sometimes we have the joy to discover one authentic Punch, Guignol or Karagöz, such as the Turks at **Acikgoz Puppet Theatre**, in whose performances (such as *Music and Marionettes*) appears the famous character of shadow theatre Karogöz as we know it from the puppets theatre history, the only modern technical means is an electric lamp that replaces the candle. Contemporary audience, however, has less patience and attention when facing such representations and less and less interest. Most often, unfortunately, these characters are kept only in the personal collections of people of art or in puppets art museums such as Prague, Lyon, Liège, Cologne or Mistelbach.

In the light of the new horizons that it found, gotten off the tradition that had become a dead weight, an obstacle, once lost its social justification, animation seemed to have an open path to an art that was modern, complex, where the traditional conventions represent a source of inspiration for the artist, and the first steps to this direction promise to confirm these aspirations. But the exaggerated didactic character that it gained, especially in the second half of the twenty century, the fact that the animation theatre assumed, in time, the statute of “small stage”, where young spectator is being initiated, educated for the “big stage”, lead to neglecting its own principles of development, as independent art, which would keep a balance in exposing the message, depending on social categories and audience age.

The observations mentioned in this study count the general character of puppets theatre in the last centuries, without directly referring to evolution of this art to a specific social or national community, in a specific puppets theatre. Because, as shown, dramaturgy didn’t support it, and all other arts that it would normally collaborate with, like fine arts or music, came closer to animation art

¹⁴³ See Serghei Obrazțov, *op cit.*, p. 19.

without involving, it's obvious that animation theatre didn't emphasize through remarkable performances, that would draw the attention of people of art in general. Therefore we have to talk about a **stagnation of art of animation** (or maybe just the **animation art performance**), from the moment it started to imitate with any price the destiny of dramatic theatre and that, not being sustained enough by the other arts and trying not to get into "conflict" with the "big" theatre by turning to its audience, it only managed to become its vassal. So during the second half of the twentieth century, the call that animation theatres made, in terms of repertoire, to fairy tales and legends led to a certain stereotype of animated shows, which attracted many of adult public prejudices to this art.

A factor that cannot be overlooked in the analysis of this situation was a political involvement in the program of puppets theatres in Eastern Europe after the Second World War, involvement that clearly had an impact on further development of animation theatre from this geographical area. Certainly, pushed by political censorship, but ought to carry on the destiny of animation art, puppet art virtuoso had to often do compromises alternating between the genuine creation and the imposed one, hiding the direct message in subliminal metaphors, looking to preserve the standard of authentic artistic creation by focusing on the visual side of animation performance, when trivial or politically indoctrinated writings were imposed. Unfortunately, the contemporary puppeteer finds it impossible not to notice the completely different attitude, due to his education concerning animation performance, that western spectator has towards the Eastern European one (including Romanians): if the westerner is open equally to animation art as to other arts, "average" Eastern European is still convinced that the animation show is a "frivolous" thing, for immature people, exclusively for infantile audience. Hence the astonishment that, often, animation stage professional reads in the viewer's eyes after a successful performance, by the adult audience reactions often shown during this kind of show.

Nowadays, the danger of the stagnant theatre animation is represented by the **stillness**, both during the creative act, the show as a whole, as well as its perception by the audience and critics. Worst aspect of stillness is visible in designing repertoires in most of theatres. In fact, a plea for a suitable repertoire would target first of all the culture and originality of the pieces contained in the collection. Through the composition of the repertoire we receive the collective mood, level of professionalism and artistic potential of the band, as well as the aspiration towards innovation and creativity. Through the composition of the repertoire we can also understand band's availability towards artistic pedagogy, practiced by the animation-director, if he possesses the required knowledge about the structure and the style of the animation show and if he masters the necessary levers to implement them on the stage, in a completely different manner than the way one could implement it on the dramatic theatre stage.

We therefore speak, besides the remarkable jump that the animation show made – and animation art once with it – after the rise of those kinds of

professional theatres, about the unfulfillment of some ideals that the animation once suggested with its institutionalization project, unfulfillment that was felt especially by the animation stage virtuoso, like director Serghei Obraztsov, whose opinions, although expressed in the 50's, are frequently cited and found to be so current: "I have seen interesting puppets and remarkable puppeteers. I've admired the wonderful fantasy of directors and scene painters, but I've never seen a performance that would be amazing from beginning to end, solid, perfectly adapted to puppets, absolutely contemporary, exciting and necessary, representing a real social event. I dream of such a performance and to attend on creating it. As I am a director, I work in this art and have many friends related to theatre, dramatists, directors, actors, scene painters and composers. So wouldn't I have the right to this dream."

5. DANSUL-LIMBAJ UNIVERSAL DANS – UNIVERSAL LANGUAGE

Ligia Delia Grozdan, Lecturer, Doctoral Candidate,
“George Enescu” University of Arts from Iași of Romania

Rezumat: *Dansul este un fenomen situat între artă și sport, un canal de comunicare fără bariere, fără constrângeri, fără prejudecăți, o formă de exprimare liberă într-un context care de multe ori blochează manifestarea naturală, firească a trăirilor noastre. Prin valențele sale multiple dansul poate fi soluția prin care voința noastră imprimă corpului zborul. Ca sistem integrativ, terapia prin dans devine o supapă ce dă omului forța necesară depășirii tuturor limitelor, regăsindu-și astfel armonia și speranța.*

Cuvinte cheie: *dans, teatru, muzică, mișcare, integrare, disabilități.*

Dansul, muzica, pictura și teatrul - **arta** , într-un cuvânt - oferă experiența trăirilor puternice și chiar paroxistice, care pot schimba viața unei persoane. La baza lor stau atracții și dorințe inconștiente și refulate, ce își găsesc satisfacerea prin forma artistică. În procesul creației, prin mecanismul transferului sau substituirii, se unesc afectele anterioare cu noile reprezentări. Astfel arta apare ca o terapie, ca un mijloc de a aplana conflictul cu inconștientul, devenind un mod aparte de exprimare, prin care pot fi relevate și rezolvate conflictele intrapsihice profunde, restabilind echilibrul energetic .Mișcarea, sunetele, culorile creează în sistemul energetic al organismului anumite rezonanțe care stimulează funcțiile organelor corespunzătoare, modificând cele mai profunde straturi fiziologice și energetice.

Ținuta, atitudinea, expresia feței, gesturile și mișcarea corpului sunt relevante pentru stabilirea personalității unui individ, arătându-ne cum este acesta structurat psihic, unde își au sediul capacitățile și dezechilibrele sale, în ce stare se află sistemul energetic al organismului etc. Mișcarea corpului, numită și "limbaj corporal", poate avea uneori un sens simbolic, participând la comunicarea nonverbală.

Teatrul și dansul pot descoperi în trup un răspuns la problemele vieții, ca o expresie a conștiinței. Prin corp și mișcare, artistul simte nevoia să povestească, să vizualizeze trăiri, să sugereze idei. Pe scenă, corpul reinventează situația dramatică, artiștii întrupează mesaje. Ei nu mai sunt doar actori sau doar dansatori. O dată cu apariția teatrului-dans (Tanztheater) al Pinei Bausch, influențată puternic de personalitatea maestrului său, Kurt Jooss, cu celebrul său spectacol de teatru-dans, *Das Grüne Tisch (Masa verde)*, se instituționalizează genul de teatru–dans ca atare. Aici, dansul deprinde influențe din pantomimă, arte marțiale, gimnastică, ritualuri, și tot aici dansul se întoarce spre expresivitate, spre stilizare, spre măiestrie, pur și simplu. Teatrul–dans al Pinei Bausch este un fenomen artistic, dar și un fenomen social cu efecte terapeutice. Aceasta a stabilit un raport original cu membrii trupei ei cu ajutorul dramaturgului pe care l-a adus în studioul de dans. Mărturisindu-se, actorii–

dansatori se vindecă. Dansul devine un experiment filosofic al întâlnirilor corporale și conceptuale.

Pina Bausch se arată dezinteresată de frumusețea ca formă, de estetica mișcării, **teatrul-dans** al ei sugerând sentimente, stări, jocuri de putere, obsesii, la care ne invită pe toți să reflectăm. Din respect față de arta dansului, Pina Bausch folosește, în spectacol, forme de dans atât de simple, încât par a nu mai avea nici o legătură cu mișcarea dansată. „Eu cred că, la cei cu care lucrez, este dans, foarte mult dans, chiar și când aceștia nu se mișcă”, declară coregrafa.¹⁴⁴ Prin această aparentă nemișcare, teatrul ei se apropie de acele forme ale dansului modern, care alternează secvențele de mișcare, și acelea minimaliste, cu non-acțiunea, ca în dansul japonez Butoh, supranumit „dansul tenebrelor”, urmărind regăsirea în corp a stării fetale, dar și a stării de dinaintea morții, în amortirea care trece neașteptat în mișcare hieratică, albă, chinuită. „Morții sunt stăpânii mei, ar trebui să avem grijă de răposaii noștri”, scrie un maestru-dansator al tenebrelor. Tematica exploatează predilect aducerea în deriziune a raporturilor umane, mai ales a societății „așezate”, pline de ipocrizie.

Începând cu anii 80, stilul Pinei Bausch evoluează spre forme tot mai austere, exprimând nu numai cruzime și tristețe, ci și disperare în fața vieții. Maestra „lucrează” asupra inconștientului angajaților săi, punându-i să scoată la suprafață povești trăite ori numai visate, partea pe care mulți dintre ei o doreau uitată definitiv. Lumea pe care o recrează scenic este o o lume cenușie, adesea morbidă, grotescă și hilară, scrâșnit hilară, cum s-a mai spus. “Apariția pe scenă a Pinei Bausch, simplă, încărcată cu gravitate și noblețe ”este ca (...) o șansă dată puterii de a transforma suferința și bucuria împărtășite în fericire și frumos prin artă”. Robert Wilson o numește cu îndreptățire “preoteasa laică a teatrului și dansului”.

Astfel dansul poate fi un excelent mijloc de integrare socială. Dansul este o formă de comunicare între sine și corp, între sine și exterior. Ca argument, iată câteva dintre definițiile curente pentru dans, întâlnite în dicționarele generale:

1. ansamblu de mișcări ritmice variate ale corpului omenesc, executate în ritmul unei melodii și având caracter religios, de artă sau de divertisment. Dans ritual. Dans popular. Dans de caracter. Dans de salon. Dans modern. Dans clasic (sau academic) = ansamblu de mișcări artistice convenționale care constituie baza tehnică a coregrafiei, a spectacolelor de balet etc.
2. mijloc artistic de exprimare a unui mesaj printr-o succesiune de mișcări ritmice, plastice și expresive ale corpului, executate în ritmul unei melodii.
3. serie de mișcări ritmice, expresive ale corpului, executate în tactul unei melodii.
4. gen artistic constând din mișcări ritmice, expresive, ale corpului, executate în tactul unei melodii.

¹⁴⁴ Apud Cîntec, Oltița, *Estetica impurului. Sincretismul în arta spectacolului teatral postbelic*, Iași, PRINCEPS EDIT, 2005, p.239.

Sus citatele definiții cuprind doar o parte din notele specifice ale dansului. Dintre aceste caracteristici, Carmen Stanciu reține:

- condiția de bază a corpului uman în mișcare, la care adaugă alte cinci condiții:
- mișcarea să fie structurată (stilizată ori în funcție de anumite tipare);
- să transmită grație, eleganță, frumusețe;
- să fie acompaniată muzical sau ritmic,
- să spună o poveste sau să comunice și să exprime emoții, idei;
- să folosească și limbajele altor arte: teatrul, muzica, pantomima, scenografia, etc.

Carmen Stanciu se oprește asupra unei definiții, cuprinzătoare și fluidă, ca și materia la care se raportează (autorul definiției fiind Richard Kraus, cu a sa *History of Dance* din 1966): „dansul este o artă interpretată de indivizi sau grupuri de ființe umane, în care corpul uman este instrumentul, iar mișcarea este mijlocul de expresie. Mișcările sunt stilizate și, în totalitate, creația coregrafică se caracterizează prin formă și structură. În mod obișnuit, dansul este executat pe muzică sau cu un alt acompaniament ritmic, și are drept scop principal exprimarea sentimentelor și emoțiilor interioare...”¹⁴⁵

De reținut și definiția pe care o oferă un reputat tehnician și pedagog al dansului sportiv, Dan Viorel Năstase. Noutatea definiției propuse constă în evidențierea funcțiilor dansului: „Dansul este un ansamblu de mișcări ritmice ale corpului, executate în tempoul unei melodii, folosit ca mijloc de comunicare, de educare motrică, de dezvoltare fizică și menținere a sănătății, de socializare, de spectacol și de întrecere”.¹⁴⁶ Pornind de la funcțiile enumerate, distingem forme de dans esențiale pentru înțelegerea specificului acestuia. Dansul poate fi artă, dacă „folosința” sa este dată de spectacol, adică din momentul în care dansul („dansul pentru alții”) se execută pentru a fi văzut măcar de un singur privitor (spectator). Dansul poate fi o activitate cu scop recreativ, și atunci el se raportează la divertisment („O experiență trăită plăcut”, califică Dan Viorel Năstase dansul de agrement) ori la funcția de socializare (dansurile de societate, de bal și întâlniri ale colectivității). Dansul poate îndeplini, la fel de bine, o funcție formativ-educativă, contribuind la dezvoltarea fizică a individului dansator, la dezvoltarea calităților motrice în special. El contribuie, în mare măsură, la întărirea trăsăturilor care definesc personalitatea umană, lucrând ca un factor care dezinhibă relațiile sociale, îndeosebi cele dintre sexe. Efectul dezinhibitor se face simțit mai ales în exersarea dansului de către copii și adolescenți. Pentru unii tineri, aparținând unor societăți închise, cum remarcă Dan Viorel Năstase, întâlnirile dansante sunt singura formă de curtoazie, pregătind cererea în căsătorie.¹⁴⁷

¹⁴⁵ Apud Carmen Stanciu, *Teatru-dans, un spectacol total*, București, UNATC PRESS, 2006, p.53.

¹⁴⁶ Dan Viorel Năstase, *Dansul sportiv. Curs pentru specializare*, vol. I, Editura Universității din Pitești, 2010, p.

5.

¹⁴⁷ Idem, p. 6.

Ca forme ale dansului pentru sine, chiar dacă sunt exersate în colectiv, se menționează dansurile rituale, întâlnite în cadrul ceremoniilor magic-religioase. Se mizează pe stimularea subconștientului, prin emoțiile extrem de puternice, trăite de practicant în timpul dansurilor extatice. Se întâlnesc și astăzi, după mărturiile și comentariile antropologilor culturii, la popoarele care trăiesc după reguli tribale, iar funcția dansului ritual, la ceremonii fixe ori în scop curativ, este și aceea de a produce intrarea în transă a participantului-dansator la procesiune, provocată de șamanii tribului. Scopurile pierderii cunoștinței de sine, prin dans și incantație neîntreruptă, variază și ele, de la vindecarea bolnavului prin comunicarea cu spiritele protectoare ale strămoșilor, la umilința insului credincios față de forța divină invocată ca sprijin. Dansurile rituale se întâlnesc ciclic, la ceremonii cum sunt nașterea, botezul, cununia, înmormântarea. La indienii antici, dansul însemna geometria ideală a formei. Shiva, simbolul mitologiei hinduse, era considerat sursa oricărei activități, dar și Prințul suprem al dansului. Cele 108 stiluri inventate de el s-au transmis până la învățatul Bharata, autorul celebrului tratat (6.000 de versuri despre dans, poezie și teatru). La vechii egipteni, dansul, inventat de preoți, era închinat lui Osiris, zeul Soarelui (din acest motiv, se și numea dans astronomic) și Boului Apis. La vechii greci, unde politeismul era strâns legat de manifestarea colectivă prin dans, participanții la ceremonii evoluau pe ritmurile imnurilor numite ditirambi, închinat zeului Dionysos. La romani, spectacolele care țineau zile întregi, cuprindeau dansuri pe muzică interpretată la flaut, însoțite de reprezentații de circ (spectacolele se numeau ludi romani). La italieni, odată cu răspândirea creștinismului, dansul intra constitutiv în ceremonia de cult, în cadrul procesiunilor religioase, adevărate balet ambulatorii, unde corul dansa, iar preoții erau corifeii.

Urme ale valorii ritualice a dansurilor și credințelor străvechi se regăsesc la celebrul personaj din romanul lui Nikos Kazantzakis, *Zorba grecul*, care, într-o efuziune stârnită de dans, declară, despre extazul aproape mistic pe care îl strârnește dansul în ființa lui, îngemănată cu misterul universal: "Nu știu cum să-ți explic în cuvinte, dar am să-ți dansez și ai să înțelegi mult mai bine", l-a asigurat Zorba pe amicul său englez, apoi o dragoste imensă pentru întreg Universul i-a izbucnit din piept. Printr-un dans nebun, și-a regăsit sufletul ... »¹⁴⁸

Apropiat ca funcție de dansul ritualic este dansul folosit ca terapie pentru persoanele cu handicap mental și/sau fizic, se utilizează ca mijloc de reintegrare socială, bazându-se pe depășirea limitelor sinelui. Ca formă de psihoterapie, nu neapărat pentru persoane cu dizabilități, se exersează dansul –pentru relaxare, pentru redescoperirea eului propriu și integrarea lui în societate. Să nu uităm că, după cum arată specialiștii în psihoterapie, întotdeauna există grade diferite de

¹⁴⁸ Kazantzakis, Nikos, *Alexis Zorba*, în romaneste de Marcel Aderca, editia a 2/a, Bucuresti, Editura Univers, 1987, p. 110

insuficiență energetică sau, dimpotrivă, surplusuri de energie, care nu-și pot găsi ieșirea într-un travaliu util. Atunci apare necesitatea de a descărca din când în când energia neutilizată, de a-i deschide o supapă de evacuare pentru a echilibra balanța cu lumea. Aceste descărcări și cheltuiuri de energie neutilizată într-o acțiune utilă țin de funcția dansului în general și a dansului terapeutic în special. Dansterapia reprezintă o forma de psihoterapie corporală care pornește de la unitatea corpului, afectivității și a gândirii cu scopul de a extinde posibilitățile de expresie și desfășurare în domeniile cognitiv, emoțional și corporal. Capacitățile potențiale psihice, fizice și energetice ale fiecărui individ sunt resetate și mobilizate să interacționeze.

Dansterapia folosește mișcările expresive, fapt care poate servi ca instrument de diagnostic pentru stabilirea măsurilor terapeutice. În procesul exprimării emoțiilor prin afecte, subiectul suferă o transformare complexă, iar reacția estetică se reduce în fond la **catharsis**.

Arta devine astfel cel mai puternic mijloc pentru cele mai importante și ¹⁴⁹ mai precis orientate descărcări ale energiei nervoase dar și o forma de integrare a individului în societate.

Bibliografie

a. în volume

- Cîntec, Oltița, *Estetica impurului. Sincretismul în arta spectacolului teatral postbelic*, Iași, PRINCEPS EDIT, 2005.
- Ginot, Isabelle; Michel, Marcelle, *Dansul în secolul XX*. Postfață de Hubert Godard. Ediție îngrijită de Vava Ștefănescu. Traducere din limba franceză de Vivia Săndulescu, București, Centrul Național al Dansului și Editura ART, 2011.
- Kazantzakis, Nikos, *Alexis Zorba*, în romaneste de Marcel Aderca, editia a 2/a, Bucuresti, Editura Univers, 1987, p. 110
- Năstase, Dan Viorel, *Dansul sportiv. Curs pentru specializare*, vol. Iși II, Editura Universității din Pitești, 2010.
- Pandolfi, Vito, *Istoria teatrului universal*, vol. 1-4, trad. de Lia Busuioceanu și Oana Busuioceanu, București, Editura Meridiane, 1971.
- Stanciu, Carmen, *Teatru-dans, un spectacol total*, București, UNATC PRESS, 2006.

b. în periodice

- Lepecki, André, *Dans fara distanta*, trad. de Vera Ion, in revista ” Balle – Tanz”, febr. 2001.
- Lepecki, André, *Piele, corp și prezență în coregrafia contemporană*, trad. de Vera Ion, în « Observator cultural », 4 ianuarie 2006.
- Modola, Doina, *Teatru și dans*, în « Teatrul azi », 1999, nr. 10-11, p. 15-18.

Abstract: *Dance is a phenomenon situated between arts and sports, a communication channel without boundaries, without constraints, a free way of communication, in a context that, may times, stops the natural manifestation of our experiences. As an incorporated system, dance therapy becomes a safety valve that gives the necessary power to cross all the limits, recapturing the harmony and hope.*

Key words: *dance, theater, music, movement, integration, disability.*

Dance, music, painting, theatre – **arts** – in one word, offer the experience of intense feelings and even paradoxical, that can change the life of one person. On their basis are the instinctive and plenum wishes, that find out the accomplishment through arts. In the creation process, throughout transfer or replacement, the anterior emotion gathers with the new representation. This way, arts is like a therapy, like a measure to fix up the conflict with the subconscious, becoming a new way of communication, through which can be disclosed and resolved the intrapsychic conflicts, re-establishing the emotional balance. The movement, the sounds, the colors create in the energetic system of the body some resonances that stimulate the function of the human organs, changing the deepest physiological and energetic batch.

The array, the attitude, the face cast, gestures, and the body movement are all relevant for establishing the personality of a person, showing us how the psychic is structured, where is the location of its abilities and disequilibria, in what stade is the energetic system of the organism, etc. The head movement, also named “corporal movement”, sometimes can have a symbolic sense, participating to the non-verbal communication, etc. Theatre and music can discover in the body an answer to the life issues, as an expression of the consciousness. Through movement, the artist needs to narrate, to envision experiences, to suggest ideas. On the stage, the body reinvents the dramatic situation, the artists incorporate messages. They are not just actors or dancers, they are more than that.

Once Pina Bausch’ s dance-theatre appeared, being influenced by her maestro, Kurt Jooss, with her well known spectacle *Das Grüne Tisch (Green Table)*, the dance-theatre genre institutionalizes. Here, dance gets some influences from dumb show, martial arts, gymnastics, rituals, and, also here, dance returns to expression, styling, artistry. Pina Bausch’ s dance-theatre is an artistic phenomenon, but also a social one, with therapeutic effects. This established an original rapport with the members of her troupe, thanks to the dramatist that she brought in the dance studio. Confessing, the dancers-actors grow over. Dance becomes a philosophical experiment of the corporal and conceptual encounter.

Pina Bausch seems to be detached of the beauty as figure, of the aesthetic movement, her dance-theatre suggesting feelings, cheers, obsessions, and invites us to think about it. Respecting the dance as an art, Pina Bauschc uses in her shows habitual dance forms that make us believe that there is not any affinity with the danced movement. “I think that, at those who I am working

with, is dance, very much dance, even when they do not move.”, states the choreographer.¹ Through this elusory immobilization her theatre becomes closer to those forms of modern dance, that alternates the movement sequences, and those minimalists, with non-action, as in Japanese dance Butoh, surnamed the “dance of pitch darkness”, searching the recovering of fetal mood in body, but also of the estate before death, in the stupor that passes unexpected in the hieratical, white, afflicted movement. “Deads are my owners, we should take care of our defuncts.”, writes the dance maestro in pitch darkness. The theme explores the mock of the human rapports, especially, of the “good” society, full of hypocrisy.

Starting in the 80’s, Pina Bausch’s style performs a more unbending forms, expressing not only cruelty and sadness, but also dismay for death. The maestro “works” with the employee’s subconscious, determining them to narrate events from their life or even their dreams, that part they do not want to remember anymore. The world that they recreate it scenical is a gray one, even morbind, grotesque and hilarious, as it was said. “Pina Bausch’s apparition on stage, simple, full of solemnity” is like (...) a chance to convert pain into joy and beauty through arts”. Robert Wilson names her the “laical priestess of dance and theatre”.

So, dance can be an amazing way to integrate in society. Dance is a form of communication between self and body, between self and exterior. As argument, there are some current definitions for dance, encountered in general dictionaries:

1. series of varied rhythmic movements of the human body, executed in the rhythm of music and having religious, artistic or entertainment character. Ritual dance. Character dance. Hall dance. Modern dance. Classic dance = the set of conventional artistic movements that is the technical basis of the choreography, of the ballet shows.
2. artistic means of expression of a message throughout a succession of rhythmic, artistic, expressive movement of the body, performed to the rhythm of a song.
3. a succession of rhythmic, artistic, expressive movement of the body, performed to the rhythm of a song.
4. artistic genre consisting of rhythmic, artistic, expressive movements of the body, performed to the rhythm of a song.

The anterior definitions include only part of the dance specific notes.

From these characteristics, Carmen Stanciu retains:

- basic condition of human body in motion, addin other five condition:
- the movement must be structured (stylized or according to other standards);
- to transmit grace, elegance, beauty;
- to be accompanied by music or rhythm;
- to tell a story or to communicate and express emotions, ideas;

- to use languages other arts: theater, music, pantomime, stage design, etc..

Carmen Stanciu stops on a definition, comprehensive and fluid, as the material she relates to (the author of the definition being Richard Kraus, with his *History of Dance* from 1966): “Dance is an art performed by persons or groups of human beings, where the human body is the instrument, and the movement is the means of expression. Movements are stylized and, in all, the choreographic creation is characterized by shape and structure. Usually, the dance is executed on music or with another rhythmic accompaniment and aims the feelings and inside emotions expression...”²

Note also the definition given by a renowned engineer and professor of dance sport, Dan Viorel Năstase. The novelty of the proposed definition consists in highlighting dance functions: “Dance is an assembly of rhythmic body movements, executed on the tempo of a song, used as a communication measure, of motor education, physical development and maintenance of health, of socialization, of entertainment and rest”.³ Starting from the listed functions, we can differentiate dance forms essential for understanding its specific. Dance can be art, if its “use” is given by the show, meaning once the dance (“dancing for others”) is performed for being seen by at least one watcher. Dance can be an activity with a recreational aim, and then it relates to entertainment (“A pleasant living experience”, states Dan Viorel Năstase about the dance entertainment) or the socialization function (society dance, ball and meetings of the community). Dance can perform, just as well, an formative and educative function, contributing to physical development of the dancer, to motor qualities development specially. It contributes, largely, at strengthening features that define the human personality, working as a factor that uninhibits social relation, especially those between the sexes. Uninhibited edec if felt especially in dance practice by kids and teenagers. For some adolescents, belonging to closed societies, dance meetings are the only form of courtesy, preparing the marriage proposal.⁴

As forms of dance for themselves, even when are exercised in a collective, there are mentioned ritual dances, met in magical-religious ceremonies. They count on stimulating the unconscious, by the strong emotions, experienced by the practitioner during the ecstatic dances. Met today, according to testimonies and comments of the anthropologists culture, at the people who live according to tribal rules, and the function of ritual dance, at fixed ceremonies or in curative aims, is that of producing the dance participants entry in a trance at a procession, caused by tribal shamans. The goals of losing the self-knowledge, by dance and uninterrupted incantation, it diversifies, from healing the patient by communicating with the protective spirits of ascendants, at the humiliation of the faithful person towards the divine power invoked as support. Ritual dances are met cyclic, at ceremonies such as birth, christening, marriage, funeral. At the ancient Indians, dance meant the ideal geometry of the form. Shiva, the symbol of Hindu mythology, was considered the source of all the activities, but the

ultimate Prince of dance too. The 107 invented styles by him were sent to the learned Bharata, the author of the famous treatise (6,000 lyrics about dance, poetry and theater). At the ancient Egyptians, the dance, invented by the priests, was dedicated to Osiris, God of Sun (from this reason, it was called celestial dance) and to Apis Bull. At the ancient Greeks, where the polytheism was closely related to the collective expression through dance, the participants were performing on the rhythms hymns called dithyrambic, dedicated to the Dionysos God. At Romans, the shows that were held for days, included dancing on music interpreted on flute, accompanied by circus performers (the shows were called *ludi romani*). At Italians, once with the spread of the Christianity, the dance got incorporated into the religious ceremony, in the religious processions, true ballet ambulatory, where the chorus was dancing and the priests coryphaei.

Traces of the ritual values of dances and ancient beliefs are found at the famous character from the novel "*Zorba the Greek*", by Nikos Kazantzakis, who in a dance excited effusion, states, about the furore almost mystical that dance awakes in his being, geminated with the universal mystery: "I don't know how to explain this in words, but I'm going to dance and you will understand much better", assured Zorba his English friend, then a massive love for the entire Universe has burst from his chest. Through a crazy dance, he found his soul... »⁵

Close as a function of the ritual dance, dance is used as a therapy for people with mental disabilities and/or physically, is used as a mean of social reintegration, based on self-overstep. As a form of psychotherapy, not necessary for people with disabilities, to practice dance – for relaxing, for rediscovering themselves and its integration into society. Let's not forget that as the specialists in psychotherapy, there are always different degrees of renal energy or, conversely, energy surplus, which can not find its way out in a useful way. Then it appears the need of downloading once in a while the unused energy, of opening a clack of exhaust valve to equilibrate the balance with the world. These downloads and unused energy spent in a useful action are related to the function of dance in general and of therapy dance in particular. Dancing therapy represents a form of body psychotherapy that starts from the unit of body, affection and thinking in order to expand the opportunities of expression and progress in cognitive, emotional and physical areas. Potential capacities: mental, physical and energy of every person are reset and mobilized to interact.

Dancing therapy uses expressive movements, fact which can serve as a diagnostic tool for establishing therapeutic measures. In the process of expression of emotions in affect, the subject suffers a complex transformation, and the aesthetic reaction is reduced in fact to catharsis. **Art** becomes like this the most powerful mean for the most important and more targeted discharges of nervous energy but a form of integration of the person in society.

Bibliography

a. in volumes

- Cîntec, Oltița, *Estetica impurului. Sincretismul în arta spectacolului teatral postbelic*, Iași, PRINCEPS EDIT, 2005.
- Ginot, Isabelle; Michel, Marcelle, *Dansul în secolul XX*. Postfață de Hubert Godard. Ediție îngrijită de Vava Ștefănescu. Traducere din limba franceză de Vivia Săndulescu, București, Centrul Național al Dansului și Editura ART, 2011.
- Kazantzakis, Nikos, *Alexis Zorba*, în romaneste de Marcel Aderca, editia a 2/a, Bucuresti, Editura Univers, 1987, p. 110
- Năstase, Dan Viorel, *Dansul sportiv. Curs pentru specializare*, vol. Iși II, Editura Universității din Pitești, 2010.
- Pandolfi, Vito, *Istoria teatrului universal*, vol. 1-4, trad. de Lia Busuioceanu și Oana Busuioceanu, București, Editura Meridiane, 1971.
- Stanciu, Carmen, *Teatru-dans, un spectacol total*, București, UNATC PRESS, 2006.

b. in journales

- Lepecki, André, *Dans fara distanta*, trad. de Vera Ion, in revista ” Balle – Tanz”, febr. 2001.
- Lepecki, André, *Piele, corp și prezență în coregrafia contemporană*, trad. de Vera Ion, în « Observator cultural », 4 ianuarie 2006.
- Modola, Doina, *Teatru și dans*, în « Teatrul azi », 1999, nr. 10-11, p. 15-18.

6. CULTURA ANTREPRENORIALĂ – O PROVOCARE PENTRU ARTIȘTI

ENTREPRENEURIAL CULTURE - A CHALLENGE FOR ARTISTS

Gheorghe Negoescu, Professor PhD,
„Ovidius” University from Constanța of Romania

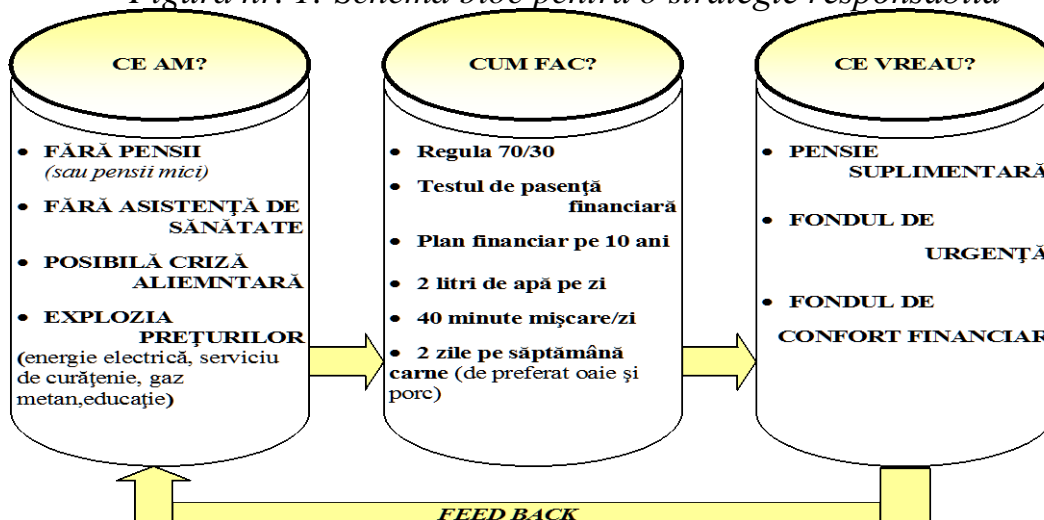
Rezumat : După anul 2008, situația financiară a românilor s-a deteriorat într-o manieră fără precedent. Există opinii conform cărora nivelul de trai decent este atins de un procent de până la 5% din populația activă. Pentru bugetari, inclusiv profesori, situația este dramatică și din cauză că au loc reduceri de posturi cu 10 – 12 procente precum și reduceri de venituri, oficial cu 40% și în realitate cu peste 50%. În aceste condiții nu se mai poate asigura un trai decent din calitatea de angajat la o instituție de stat. Ca urmare, este nevoie de asimilarea de cunoștințe antreprenoriale cu scopul de a câștiga bani și din alte calități, cum ar fi liber profesionist, patron sau investitor. În articol se prezintă o serie de concepte, legi și indicatori economici care ajută noii întreprinzători să-și deschidă o afacere proprie. Considerăm că pentru asimilarea de noțiuni fundamentale cu privire la teoria antreprenorială, de o importanță vitală este luarea deciziei de a fi antreprenor, dorința de însușire a legilor prosperității, sunt importante cunoștințe despre teoria acumulării, identificarea unei afaceri cu caracteristici de “ocean albastru”, cunoștințe fundamentale de contabilitate, să îți testezi IQ-ului personal și să-ți însușești noțiuni fundamentale de statistică pentru afaceri.

Cuvinte cheie: antreprenor, afacere, întreprinzător, artist, situație financiară.

1. Introducere

Există percepția că “artistul are un statut special, care necesită imaginație, creativitate, ingeniozitate și nu în ultimul rând, rigurozitate. Un artist nu poate lucra într-un sistem de 8 ore lucru, 8 ore odihnă și 8 ore somn. Artistul are nevoie de un mediu special pentru ca în final să rezulte o operă de artă. Și totuși și artistul este om. Ca urmare, are aceleași nevoi ca oricare dintre noi: hrană, casă, îngrijirea sănătății, mașină, pensie etc. Toate aceste nevoi nu mai pot fi asigurate dintr-o activitate de angajat la o instituție de stat sau privată și ca urmare, este nevoie de o nouă concepție și strategie cu privire la activitatea unui artist responsabil față de societate și familia sa. Pentru a construi o astfel de strategie este nevoie să știm CE VREM, CE AVEM, CUM FACEM.

Figura nr. 1: Schema bloc pentru o strategie responsabilă



Din schema de mai sus rezultă câteva noțiuni care ar trebui definite și pe care le prezentăm în continuarea acestei lucrări.

2. Plan financiar pe 10 ani

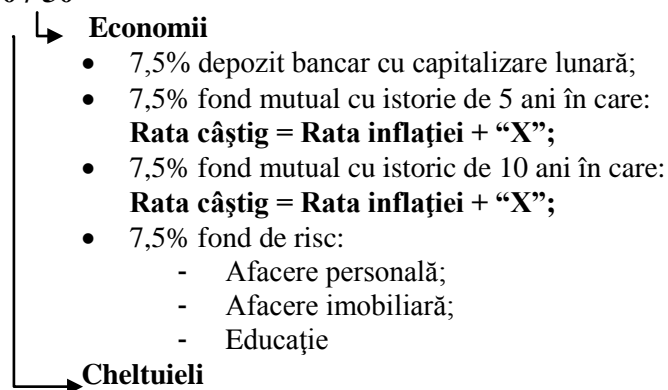
În continuare vă prezentăm un plan financiar pe 10 ani, bazat pe regula 70/30 unde din fiecare venit lunar se repartizează:

- 70% pentru cheltuieli;
- 30% pentru economii.

Planul presupune parcurgerea următoarelor etape¹⁵⁰:

1. Economisește rapid 1.000 de euro (Testul de potență);
2. Război total datoriiilor:
 - “descalță-te la ușă”, aluzie la evidența cheltuielilor lunare¹⁵¹;
 - renunță la televizor (mută televizorul în beci!);
 - renunță la cumpărături în supermarket-uri;
 - renunță la card-uri cu descoperire (poți cheltui în limita unui barem chiar dacă nu ai bănci în cont, cu dobânzi foarte mari);
 - se renunță la creditele “cu buletinul”.
3. Creează fondul de urgență: “12 venituri lunare”.
4. Asigură-ți copilul (cu o competență și nu cu o diplomă) – nu trebuie ca fiecare copil să facă o facultate.
5. Asigură-ți pensia pe regula 70/30¹⁵²:

70 / 30



6. Ieși la pensie dacă îndeplinești condiția de confort

**Venitul lunar înainte de pensie =
Dobânda lunară din capital + Pensie lunară**

¹⁵⁰ Prelucrare după Dave Ramsey, „Transformarea financiară totală”, Ed. House of Guides, 2009, pag. 112

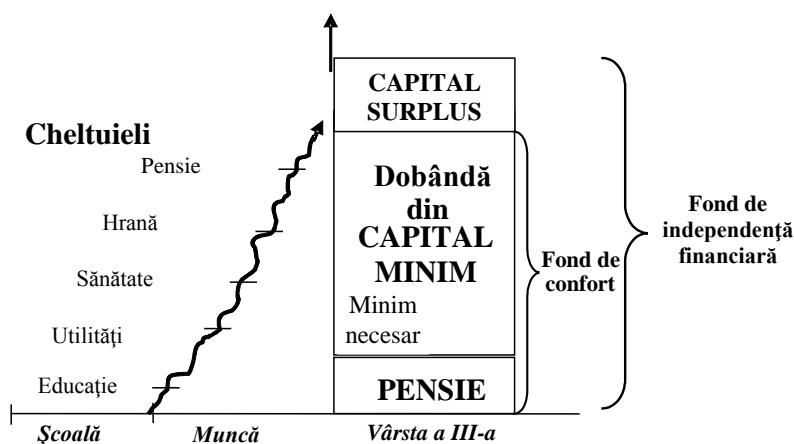
¹⁵¹ Cum te descalți ai grijă să scoți bonurile și le înregistrezi periodic pe capitole de cheltuieli: alimente, transport, energie, apă, servicii etc.

¹⁵² Cea mai bună practică pentru „X” este 10%

3. Fondul de confort

În perioada activă, orice angajat trebuie să se gândească la perioada când nu va mai putea munci.

Figura nr. 2: Fondul de confort



Pentru a te simți confortabil la pensionare ar trebui îndeplinită următoarea corelație:

$$\text{Venitul lunar înainte de pensionare} = \text{Dobândă lunară din capital} + \text{PENSIA LUNARĂ}$$

Pentru România apreciez, în baza unor calcule fundamentate pe necesarul de întreținere (cca. 60.000 RON/om/an), că acea parte definită CAPITAL MINIM NECESAR în figura de mai sus ar trebui să fie: **300.000 EURO** ceea ce înseamnă pentru o activitate de 20 ani o economie lunară de $300.000 : 20 \text{ ani} : 12 \text{ luni} = 1.250 \text{ euro} / \text{lună}$.

În cazul unei activități de 30 ani ar trebui realizate economii lunare de $300.000 : 30 \text{ ani} : 12 \text{ luni} = 833 \text{ euro/lună}$, iar în cazul unei activități de 40 de ani ar trebui realizate economii lunare de $300.000 : 40 \text{ ani} : 12 \text{ luni} = 625 \text{ euro/lună}$.

Se constată că astfel de economii se pot realiza numai din calitatea de patron și/sau investitor. Calculele pentru economia lunară pentru un trai decent la vârsta a treia, au fost făcute în ipoteza simplificatoare în care rata dobânzii la depozit este egală cu rata inflației. La vârsta a treia, îndeosebi după 70 – 75 de ani, o parte dintre noi va trebui să locuiască într-un așezământ de îngrijit bătrâni. În românește se numește AZIL DE BĂTRÂNI. Costurile de întreținere într-un astfel de azil pot fi foarte mari după cum rezultă din exemplele de mai jos.

Spitalul Boldești – Scăieni din județul Prahova, camere cu 2-4 paturi, în regim privat, 3 mese pe zi, fără medicația de întreținere: $90 \text{ RON} / \text{zi} \times 30 \text{ zile} = 2.700 \text{ RON} / \text{lună}$.

Așezământul “Săftica”, camere cu 2 paturi, 3 mese pe zi, program social, fără medicamentația de întreținere: $1.280 \text{ euro} / \text{lună}$.

Este evident din costurile prezentate mai sus că în România foarte puțini bătrâni își pot permite aceste costuri.

4. Acumularea

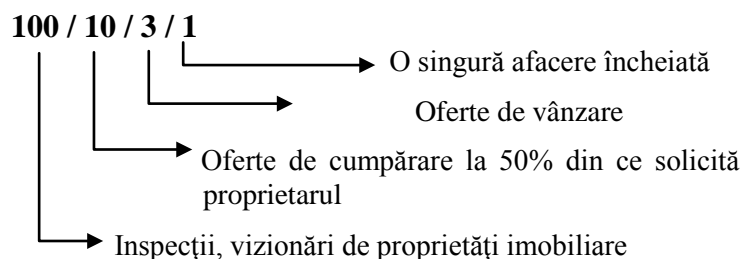
Dacă veți studia istoricul unor oameni bogați precum Bill Gates, Dale Carnegie, Robert Kiyosaki, Rupert Murdoch (sunt și alte exemple din INTERNET TOP 500) la fiecare dintre ei veți identifica elemente de acumulare.

Conform lui Randy Gage, există trei modele de acumulare fundamentale și anume:

- a. modelul nr. 1: afaceri imobiliare;
- b. modelul nr. 2: gestionarul de informații;
- c. modelul nr. 3: marketing de rețea (multilevel).

Afaceri imobiliare

Acest tip de afacere poate fi făcut de oricare persoană care se gândește azi pentru ziua de mâine și dacă are suficient timp pentru a înțelege esența afacerilor imobiliare. Secretul constă în aplicarea unei reguli promovate și de Robert Kiyosaki sub forma:



Niciodată, dar niciodată nu trebuie să cumperi după câteva inspecții sau vizionări de proprietăți. Cunoștințele dobândite în arhitectură, design, tipuri de mobilă, sisteme de încălzire, cunoștințe de instalator, te ajută în luarea unei decizii imobiliare.

Gestionarul de informații

Carierea de gestionar de afaceri se pretează cel mai bine pentru situații ca cele prezentate în continuare¹⁵³:

- Cei care s-au săturat de cursa nebunească pentru supraviețuire și doresc să înceapă o afacere pe internet, stand acasă.
- Scriitorii care au înțeles până la urmă că dacă își oferă toate informațiile pe care le cunosc în cărți de 20 de dolari vor rămâne în continuare falși.
- Conferențiarilor profesioniști care s-au împotmolit în modelul de afaceri ineficient al urmării altei audiențe în fiecare săptămână.
- Pasionații de calculatoare care doresc să știe cum să câștige bani realmente serioși cu îndemânările lor.
- Consultanții care sunt prinși în capcana vinderii timpului pe bani.

În astfel de afaceri, este important să dispuneți de cunoștințe, competențe, servicii pentru care **“alții sunt dispuși să plătească”**.

¹⁵³ Randy Gage, “De ce să fii fraier, bolnav și falit și cum să ajungi deștept, sănătos și bogat?”, Ed. Meteor Press, București, 2009, pag. 143

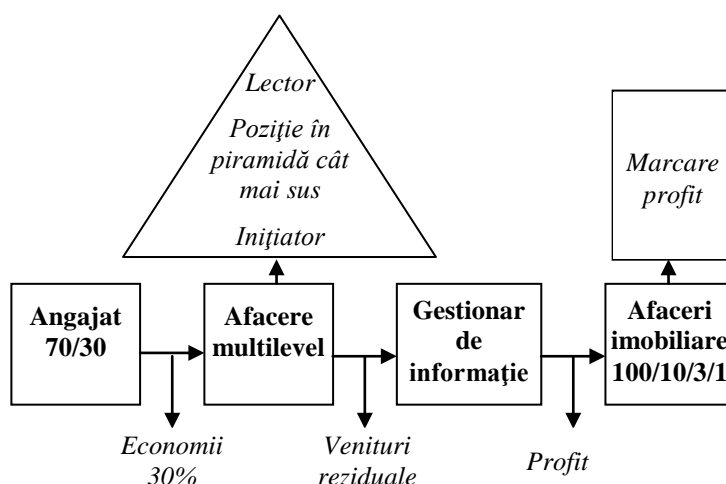
În cartea lui Sandy Ganski, “În rețea”, veți găsi numeroase exemple de astfel de afaceri (peste 250 de exemple).

Marketing în rețea (multilevel)

Sunt afaceri piramidale care au un mare avantaj: oferă ședințe de învățare a tehnicilor de vânzare la cel mai mic preț. David Bach în cartea “Start late, Finish Rich” oferă 13 motive pentru care trebuie să intrați într-o afacere de rețea¹⁵⁴

5. Amplificarea acumulării

Figura nr. 3. Amplificarea acumulării



6. Ciclul de viață al unei afaceri

Un salariu net de 9.000 de euro înseamnă în luna august 2011, la un curs de 4,2500 lei/euro, 38.250 lei. Având în vedere, taxele și impozitele suportate de angajat și angajator pentru acest salariu net în România înseamnă:

$$\begin{aligned} \text{a. } \text{Salariu brut} &= \text{Salariu net} + \text{Impozite și taxe aferente angajat} \\ &= 38.250 + 16.284 = \mathbf{54.534 \text{ lei}} \end{aligned}$$

Calcul salarii

Pentru un salariu BRUT de 54.534 lei

Reținerile salariatului

C.A.S. (fond pensii, 10.50%): 5.726 lei

C.A.S.S. (fond sănătate, 5.50%): 2.999 lei

Fond șomaj, 0.50%: 273 lei

Deducere personală (0 pers.): 0 lei

Valoare bonuri de masă (0 buc.): 0 lei

Impozitul pe venit, 16% (inclusiv bonuri): 7.286 lei

Salariul NET (inclusiv bonuri): 38.250 lei

Contribuțiile angajatorului

C.A.S. (fond pensii, 20.80%): 11.343 lei

¹⁵⁴ Randy Gage, op.cit., pag. 152

C.A.S.S. (fond sănătate, 5.20%):	2.836 lei
Fond concedii și indemnizații, 0.85%:	464 lei
Fond șomaj, 0.50%	273 lei
Fond garantare salarii, 0.25%:	136 lei
Fond accidente de muncă (estimare medie, 0,4%):	218 lei
Total contribuții plătite:	15.270 lei
Bonuri de masa plătite:	0 lei
Salariu COMPLET plătit de angajator:	69.804 lei

b. **Salariu complet** = Salariu brut + Impozite și taxe suportate de angajator = $54.534 + 15.270 = 69.804$ lei

c. **Impozite și taxe total** = $69.804 - 38.250 = 31.554$ lei

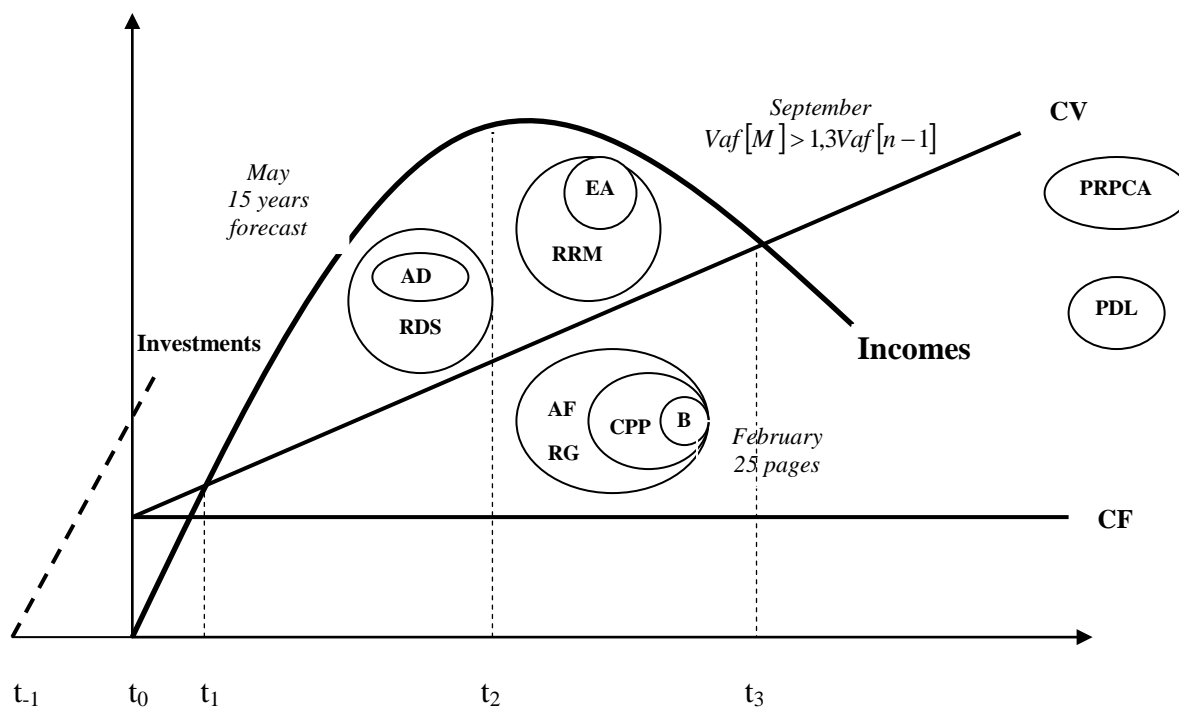
d. **Gradul de impozitare** = $(\text{Salariu complet} - \text{Salariu net} / \text{Salariu net}) \times 100 = (31.554 / 38.250) \times 100 = 82,50\%$

Este evident că în România venituri nete de 9.000 euro nu pot fi obținute decât din situația de patron și investitor, deci din cadranele 3 și 4 definite de Kiyosaki.

În aceste condiții, orientarea îndeosebi a tinerilor către însușirea de cunoștințe antreprenoriale, este obligatorie.

Foarte important este însă să vă însușiți câteva concepte fundamentale care se folosesc în afaceri, începând cu legile care reglementează închiderea corporațiilor (societăți, ONG-uri sau PFA-uri), prezentate și în figura „Ciclul de viață al unei afaceri”.

Figura nr. 4: Ciclul de viață al unei afaceri



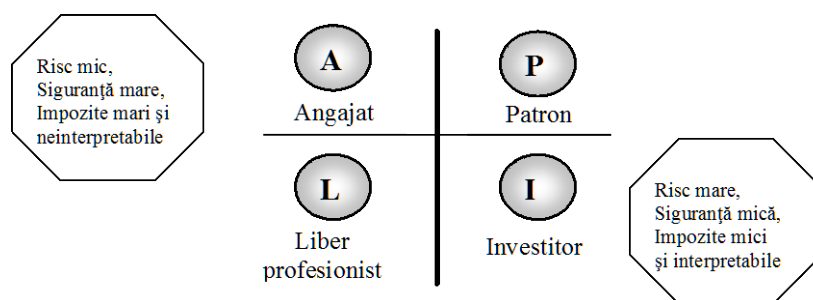
Legendă:

B - bilanț (februarie)	RDS - raport de diagnosticare strategică
CPP - cont de profit și pierderi	PDL - plan de lichidare
AF - anexe financiare	RRM - raport de reproiectare managerială (septembrie)
RG - raport de gestiune	PRPCA - plan de restructurare prin continuarea afacerii
AD - analiză diagnostic (mai)	
EA - evaluarea afacerii	

7. Concluzii

Îndeosebi persoanele peste patruzeci de ani trăiesc următoarea dilemă pe care o conștientizez și eu atunci când vorbim de începerea unei afaceri: “sunt prea bătrân ca să încep o afacere și prea tânăr ca să ies la pensie”. Și totuși, singura soluție este să înțelegem că nu mai putem trăi decent decât dacă câștigăm bani din cel puțin două culoare de activitate din patru posibile: angajat, liber profesionist, patron și investitor.

Figura nr. 5: Cadranul banilor



Sursa: preluare după Robert Kiyosaki, “Cadranul Banilor”

Pentru asimilarea de noțiuni fundamentale cu privire la teoria antreprenorială, apreciez ca importanți următorii pași:

1. luarea deciziei de a fi antreprenor;
2. însușirea legilor prosperității;
3. cunoștințe despre teoria acumulării;
4. identificarea unei afaceri cu caracteristici de “ocean albastru”;
5. cunoștințe fundamentale de contabilitate;
6. testarea IQ-ului personal;
7. însușirea de noțiuni fundamentale de statistică pentru afaceri.

Toate aceste noțiuni vă sunt la dispoziție în cartea “Ești pregătit să câștigi 72.000 lei pe lună?”, pe care o puteți descărca de la adresa <http://fbx.ro/vabmom9f72fja9d0>.

Bibliografie

1. Negoescu Gheorghe, *Ești pregătit să câștigi 72.000 lei pe lună?*, Ed. Universitaria, Craiova, 2011
2. Randy Gage, *De ce să fi fraier, bolnav și falit și cum să ajungi deștept, sănătos și bogat!*, Ed. Meteor Press, București, 2009
3. Robert Kiyosaki, *Școala de afaceri*, Ed. Curtea Veche, București, 2008
4. Robert Kiyosaki, *Un IQ financiar mai bun*, Ed. Curtea Veche, București, 2011
5. W. Chan Kim, Renee Mauborgne, *Strategia oceanului albastru*, Ed. Curtea Veche, București, 2007
6. Jim Collins, *Excelența în afaceri*, Ed. Curtea Veche, București, 2009
7. Larry John, *Gândește bogat ca să fii bogat, cele patru reguli de aur pentru a avea succes în afaceri*, Ed. Proeditura și Tipografie, București, 2006
8. Dave Ramsey, *Transformarea financiară totală*, Ed. House of Guides, 2009
9. Gansky Lisa, *În rețea*, Ed. Publica, București, 2011
10. Anca Atanase, Ion Schileru and Smaranda Vișan, *Good Practices Preceding the Implementation of the System of Management of Environment, on Small and Medium Enterprises*, Amfiteatru Economic Journal No. Special 5/2011, ISSN: 2247 – 9104, Volume XIII, November 2011, The Bucharest Academy of Economic Studies Commerce Faculty Editor: A.S.E, pg. 698

Abstract: *After 2008, Romanian financial situation has deteriorated in an unprecedented manner. There are opinions that the level of decent living is achieved by a percentage up to 5% of the population. For servants, including teachers, the situation is dramatic because there is a reduction of jobs with 10-12 percent and revenues reductions, officially 40% and 50% in reality. In these conditions it can not be ensured a decent living from the employer quality to a state institution. As a result, it is needed an assimilation of entrepreneurial skills in order to earn money also from other qualities such as self-employed, employer or investor. The article presents a series of concepts, laws and economic indicators to help the new entrepreneurs to open their own business. We believe that for the assimilation of fundamental concepts of the theory of entrepreneurship a vital importance has the decision to be an entrepreneur, the desire of acquiring wealth laws, are important also the knowledge about the theory of accumulation, the identification of a business having "blue ocean" features, fundamental knowledge of accounting, to test your personal IQ and to assimilate fundamental concepts of business statistics.*

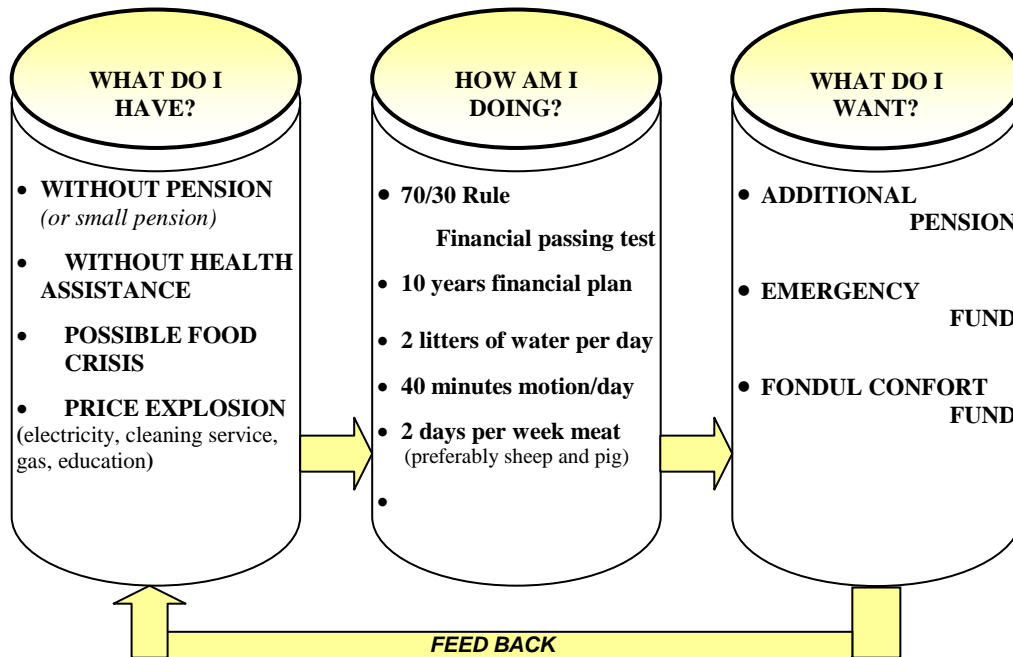
Key words: *entrepreneur, business, entrepreneur, artist, financial situation.*

1. Introduction

There is a perception that "the artist has a special status, which requires imagination, creativity, ingenuity and not least, rigorous. An artist can not work at a job 8 working hours, 8 hours for rest and 8 hours sleeping. The artist needs a special environment that ultimately produces a work of art. And yet the artist is

a human being. As a result, have the same needs as any of us: food, housing, health care, car, pension etc. All these needs can not be assured from an activity of being engaged to state or private institution and therefore, it requires a new conception and strategy on the work of an artist responsible in society and in his family. To build such a strategy it is needed to know **WHAT WE WANT, WHAT WE HAVE, HOW WE'RE DOING.**

Figure no. 1: Block scheme for a responsible strategy



From the above scheme is resulting a few concepts that should be defined and which we present in the continuation of this work.

2. 10-year financial plan

Below we present a 10-year financial plan based on the 70/30 rule where each monthly income is distributed:

- 70% for expenses;
- 30% savings.

The plan involves the following steps¹⁵⁵:

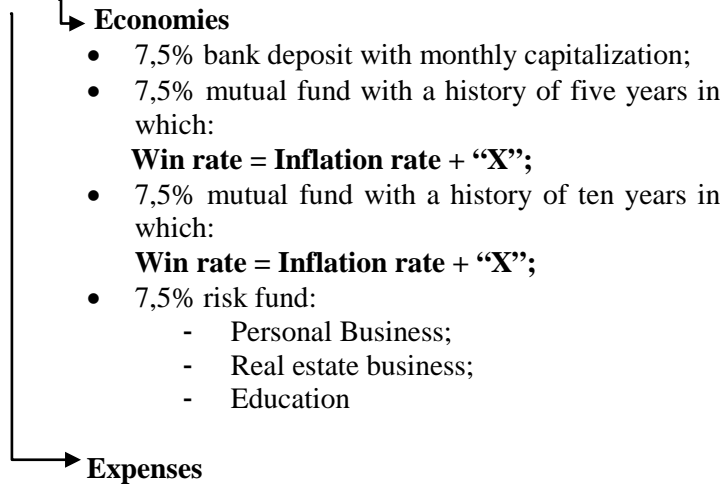
1. Quickly saves 1.000 euro (potency test);
2. Total war debt:
 - "you take off the shoes at the door," alluding to track monthly expenses¹⁵⁶;
 - Turn off the television (TV moves into the cellar!)
 - Give up shopping in supermarkets;
 - Give the cards to find (you can spend up to a scale even if you do not have bank account with high interest);

¹⁵⁵ Processing from Dave Ramsey, „Total financial transformation”, House of Guides publishing, 2009, pg. 112

¹⁵⁶ As soon as you take off the shoes, you do make sure you remove off the bills and register them periodically in chapters expenses: food, transport, energy, water, etc. services.

- Abandon the credits "to report".
- 3. Creates Emergency Fund: "12 monthly income."
- 4. Make sure your child (with a skill and not a degree) - not every child to college.
- 5. Ensure your pension 70/30 rule:¹⁵⁷:

70 / 30



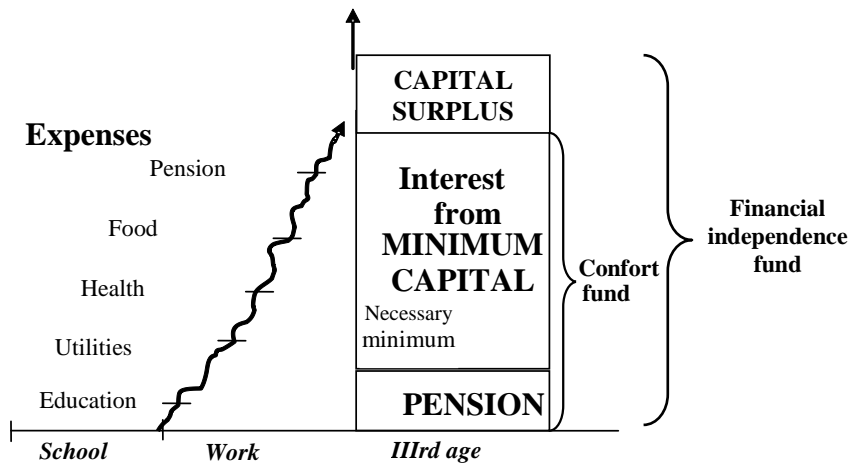
6. Retire if you meet the condition of comfort

Monthly income before retirement = Monthly interest from capital + Monthly pension

3. Comfort Fund

In the active period, any employee should consider the period when is no longer able to work.

Figure no. 2: Comfort Fund



To feel comfortable at the retirement you should be carried out following correlation:

Monthly income before retirement = Monthly interest from capital + MONTHLY PENSION

¹⁵⁷ The best practice for „X” is 10%

For Romania I appreciate, based on calculations on maintenance needs (about 60.000 RON / person / year), that the MINIMUM CAPITAL REQUIREMENTS in the figure above should be: 300.000 EURO which means the activity of 20 years 300.000 monthly savings: 20 years: 12 months = 1.250 euro / month.

If case of an activity of 30 years should be 300.000 monthly savings: 30 years: 12 months = 833 euro / month, and if an activity of 40 years it should be realized monthly savings of 300.000: 40 years: 12 months = 625 euro / month.

It is noted that such savings can be achieved only entrepreneurial and / or investor. Calculations for monthly saving for a decent living in old age have been made in simplifying assumption that the deposit interest rate is equal to the inflation rate. In old age, especially after 70-75 years, some of us will have to live in an institution to care for the elderly. In Romanian is called nursing home. Maintenance costs in such asylum can be very large as shown by the examples below. Hospital Boldești - Scaieni Prahova County, rooms with 2-4 beds, privately, 3 meals per day without maintenance medication: 90 RON / day x 30 days = 2.700 RON / month. The settlement "Saftica" rooms with two beds, three meals a day, social program without maintenance medication: 1.280 euro / month. It is evident from the above that costs that in Romania very few elderly can afford these costs.

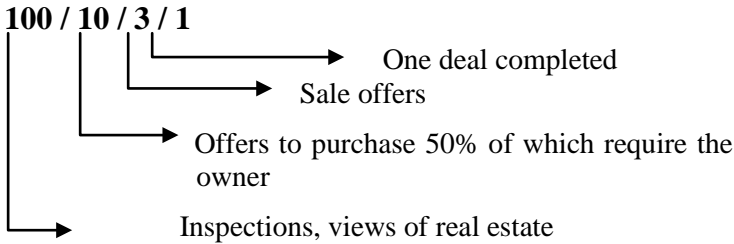
4. Accumulation

If you study the history of rich people like Bill Gates, Dale Carnegie, Robert Kiyosaki, Rupert Murdoch (there are other examples of INTERNET TOP 500) to each of them will identify elements of accumulation. According to Randy Gage, there are three basic patterns of accumulation, namely:

- A. Model no. 1: real estate;
- B. Model no. 2: management of information;
- C. model no. 3: network marketing (multilevel).

Real Estate

This business can be done by any person who is thinking today about tomorrow and if it has enough time to understand the essence of real estate. The secret is to apply a rule promoted by Robert Kiyosaki as:



al inspections or views of property. The knowledge acquired in architecture, design, types of furniture, heating, knowledge to install, helps in building a decision.

Information Manager

Business manager career is best suited for situations like those listed below¹⁵⁸:

- Those who had enough from foolish race of surviving and want to start an internet business, home stand.
- Writers who understood that if they eventually provide all the information they know in the books of \$ 20 will remain broke.
- Professional lecturers who were stuck in inefficient business model of watching another audience, every week.
- Computer enthusiasts who want to know how to earn money really serious with skilled workers.
- Consultants who are trapped in selling time for money.

In this business, it is important to have the knowledge, skills, services for which **"others are willing to pay."**

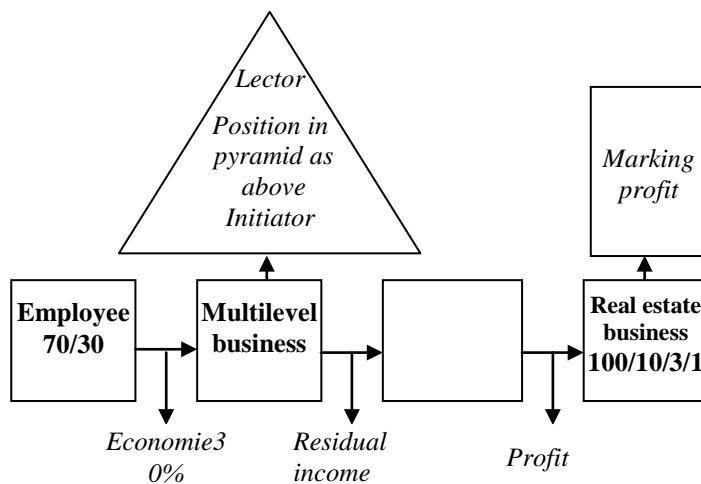
In Ganski Sandy's book, "The Network", you will find numerous examples of such businesses (over 250 examples).

Network marketing (multilevel)

These are pyramid business with a big advantage: offers learning session's sales techniques at the lowest price. David Bach in his book "Start wide, Finish Rich" offers 13 reasons why you must enter into a business network¹⁵⁹.

5. Amplification accumulation

Figure no. 3. Amplification accumulation



6. Life cycle of a business

¹⁵⁸ Randy Gage, "Why be a fool, sick and insolvent and how to get smart, healthy and rich?" Meteor Press Publishing House, Bucharest, 2009, pg. 143

¹⁵⁹ Randy Gage, op.cit., pag. 152

9.000 Euros net salary means in August 2011, at a rate of 4.2500 lei / euro, 38.250 lei. Taking into account taxes paid by employers and employees to the net salary in Romania is:

e. **Net gross salary** = salary + taxes and charges for employee
 = 38.250 + 16.281 = **54.534 lei**

Wage calculation

For a gross salary of 54.534 lei

Employee deductions

C.A.S. (pension fund, 10.50%):	5.726 lei
C.A.S.S. (health fund, 5.50%):	2.999 lei
Unemployment fund, 0.50%:	273 lei
Personal allowances (0 pers.):	0 lei
Value of meal vouchers (0 pcs.):	0 lei
Income tax, 16% (including warrants):	7.286 lei
NET Salary (included warrants):	38.250 lei

Employer contributions

C.A.S. (pension fund, 20.80%):	11.343 lei
C.A.S.S. (health fund, 5.20%):	2.836 lei
Fund holidays and allowances, 0.85%:	464 lei
Unemployment fund, 0.50%	273 lei
Salary guarantee fund, 0.25%:	136 lei
Fund for work accidents (average estimate, 0,4%):	218 lei
Total contributions paid:	15.270 lei
Paid meal tickets:	0 lei

Salary FULLY paid by the employer: 69.804 lei

f. **Gross salary** = salary + full taxes and duties paid by the employer
 = 54.534 + 15.270 = **69.804 lei**

g. **Total Taxes** = 69.804 – 38.250 = **31.554 lei**

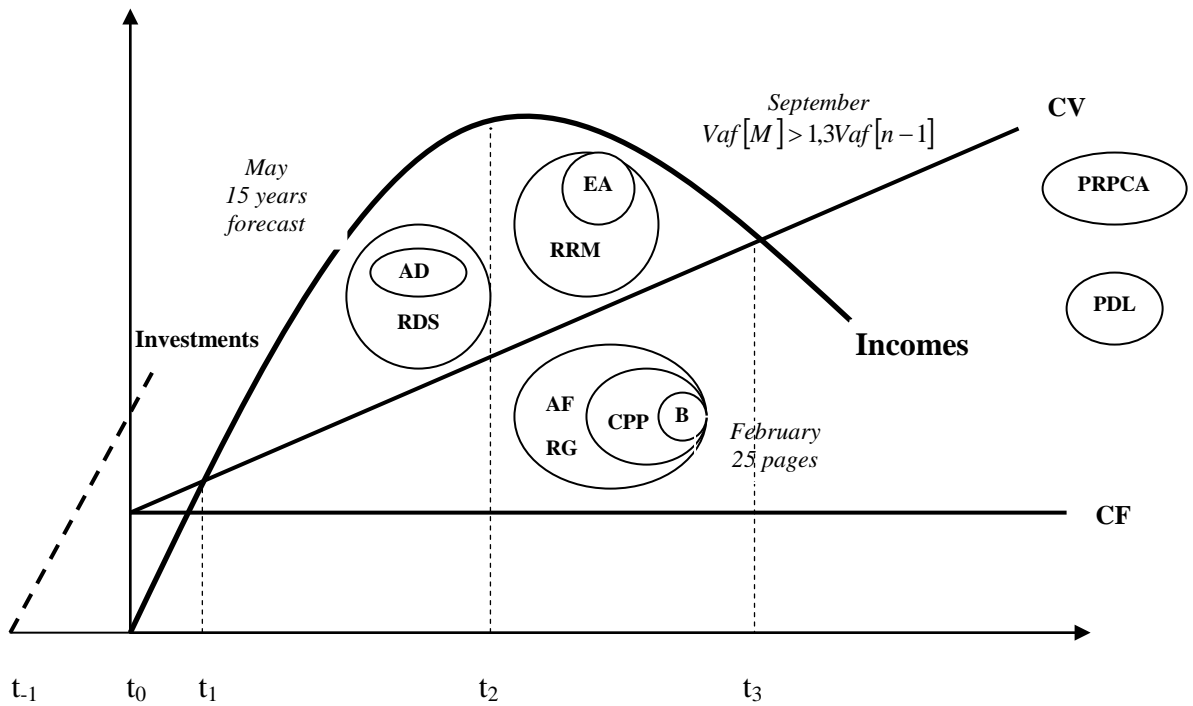
h. **The level of tax** = (full salary - Net Salary / wage net)x 100 =
 (31.554 / 38.250) x 100 = **82,50%**

It is obvious that the net income of 9.000 Euros Romania can not be obtained in case of employer and investor, so in quadrants 3 and 4 defined by Kiyosaki.

Under these conditions, the orientation particularly of young people to acquire entrepreneurial knowledge is mandatory.

Very importantly, however, is that you attain some fundamental concepts of the business usage, starting with the laws governing corporations closing (companies, NGOs or PFA's), presented in Figure "The life cycle of a business".

Figure no. 4: Life cycle of a business



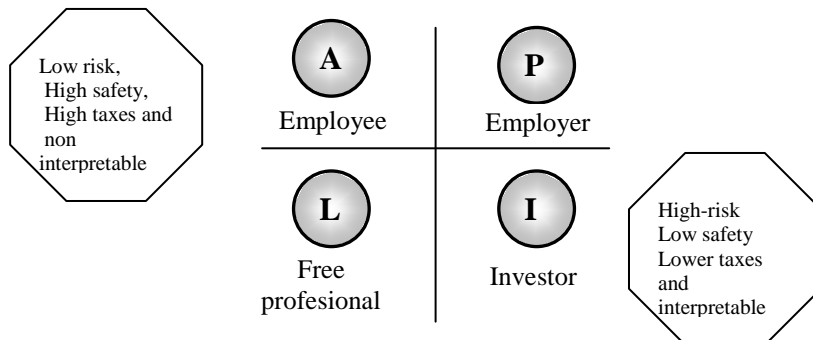
Legend:

- B** - Balance sheet (February)
- CPP** - Profit and loss account
- AF** - Related financial
- RG** - Management report
- AD** - Diagnostic analysis (more)
- EA** - Evaluating business
- RDS** - strategic diagnostic report
- PDL** - plan de lichidare
- RRM** - redesign management report (September)
- PRPCA** - continuing business restructuring plan

7. Conclusions

Especially the persons over forty years are living the next dilemma which I realize too when it comes to starting a business: "I'm too old to start a business and too young to retire." And yet, the only solution is to understand that we can not live decently unless we make money from at least two of four possible color works: employee, free professional, employer and investor.

Figure no. 5: Quadrant money



Source: takeover by Robert Kiyosaki, "Quadrant Money"

For assimilation of fundamental concepts of the theory of entrepreneurship, I appreciate the as being important the next steps:

1. Decision to be an entrepreneur;
2. Acquisition of prosperity laws;
3. Knowledge accumulation theory;
4. Identification of a business with "Blue Ocean" features;
5. Fundamental knowledge of accounting;
6. IQ testing personnel;
7. Acquiring a basic knowledge of business statistics.

All these notions are available in the book "Ready to win 72 000 lei per month?" which you can download at <http://fbx.ro/vabmom9f72fja9d0>.

Bibliography

- 1.Negoescu Gheorghe, (2011), *Ready to earn 72 000 lei per month?*, Universitaria Publishing House, Craiova
- 2.Randy Gage, (2009), *Why become fools, sick and broke and how to get smart, healthy and rich!*, Meteor Press Publishing, Bucharest,
- 3.Robert Kiyosaki, (2011), *School of business*, Old Court, Bucharest, 2008
- 4.Robert Kiyosaki, *Un IQ financiar mai bun*, Curtea Veche Publishing, București
- 5.W. Chan Kim, Renee Mauborgne, (2007), *Blue Ocean Strategy*, Old Court Publishing, Bucharest
- 6.Jim Collins, (2009), *Excellence in Business*, Old Court Publishing, Bucharest
- 7.Larry John, (2009), *Think rich to get richer, the four golden rules for success in business*, Proeditura and Printing Publishing, Bucharest
- 8.Dave Ramsey, (2009), *The total financial transformation*, House of Guides Publishing
- 9.Gansky Lisa, (2011), *Network*, Publica Publishing, Bucharest
10. Anca Atanase, Ion Schileru and Smaranda Vișan, *Good Practices Preceding the Implementation of the System of Management of Environment, on Small and Medium Enterprises*, Amfiteatru Economic Journal No. Special 5/2011, Volume XIII, ISSN: 2247 – 9104, November 2011, The Bucharest Academy of Economic Studies Commerce Faculty Editor: A.S.E, pg. 698.

7. TENDINȚE ȘI PROVOCĂRI ACTUALE ÎN DOMENIUL FORMĂRII RESURSELOR UMANE DIN EDUCAȚIE TRENDS AND CURRENT ISSUES IN THE HUMAN RESOURCES TRAINING DEPARTMENT IN EDUCATION

Simona Marin, Associate Professor PhD,
Postdoctoral Grant Recipient,
Fellow Romanian Academy from Iași Branch of Romania

Rezumat: *Premisa de la care vom pleca în abordarea acestui articol este că dezvoltarea domeniului educațional din țara noastră necesită un demers specializat conturat pe două dimensiuni: în primul rând ne referim la caracterul finalist – sistemic – procesual, care determină o abordare profesionistă, profundă, temeinic pregătită pentru atingerea unor ținte clare prin strategii elaborate, implementate și evaluate în conformitatea cu noile cerințe socio-economice. Cea de a doua orientare care completează fericit și umanizează sistemul educațional este dată de caracterul psiho-social, interacțional, ce aduce în prim plan climatul și sistemele adecvate de menținere a acestuia la nivelul favorizării producerii schimbărilor. Tendințele și provocările actuale cu care se confruntă sistemele de învățământ din întreaga lume pun în evidență cele două coordonate și ne forțează să acceptăm că instituțiile școlare nu se pot dezvolta numai prin dimensiunea sa specifică - cea umană – fiind absolut necesară în acest context și dimensiunea instrumental – strategică, care la nivelul conducerii înseamnă un management performant de tip strategic.*

Cuvinte cheie: *educație, umanizarea sistemului, dimensiuni educaționale*

În ultimul deceniu, managementul strategic a devenit modelul predilect în care se înscriu actele decizionale ce determină evoluția organizațiilor din țările dezvoltate și se extinde în ritm alert și în alte țări, inclusiv în cele aflate în tranziție. Marcând o etapă suficient de bine conturată în evoluția științei și practicii managementului, acest model a apărut ca o reacție firească la una dintre tendințele cele mai manifeste ale lumii secolului XXI – accelerarea schimbărilor și amplificarea efectelor lor. Russu, C. (1999, p. 1) precizează că prin dinamizarea fără precedent a existenței noastre, accelerarea schimbărilor produce pe planul managementului efecte multiple și profunde, a căror expresie sintetică rezidă în dificultatea crescândă de prevedere a schimbărilor cu suficient timp înainte pentru a asigura pregătirea necesară întâmpinării lor, ceea ce obligă la creșterea vitezei de reacție decizională și de aplicarea deciziilor, precum și la sporirea flexibilității acționale indispensabile în cazul producerii unor schimbări neanticipate¹⁶⁰.

Instituțiile de învățământ se confruntă cu nenumărate schimbări și cu o cerință crescută de gestionare a acestora, ceea ce a determinat o extindere a problematicii în științele educației și o predilecție a cercetărilor menite să susțină efortul școlii de a se înscrie în seria organizațiilor eficiente, performante și dinamice. În vremuri nu de mult apuse, școlile erau organizații stabile, funcționau în medii coercitive dar predictibile și se descurcau cu abordări

¹⁶⁰ Russu, Corneliu (1999) „Management strategic”, Ed. All, București

empirice în conducerea și rezolvarea problemelor. Actualmente evoluăm într-o epocă cu schimbări discontinue, aduse de problemele globale, de diferențele dintre națiunile dezvoltate și cele subdezvoltate și de economia mondială care determină nivelul investițiilor în educație și implicit performanțele resurselor umane formate. În acest context, complexitatea organizațiilor din societatea cunoașterii va crește mereu și vor apărea noi tendințe și provocări cărora va trebui să le facem față.

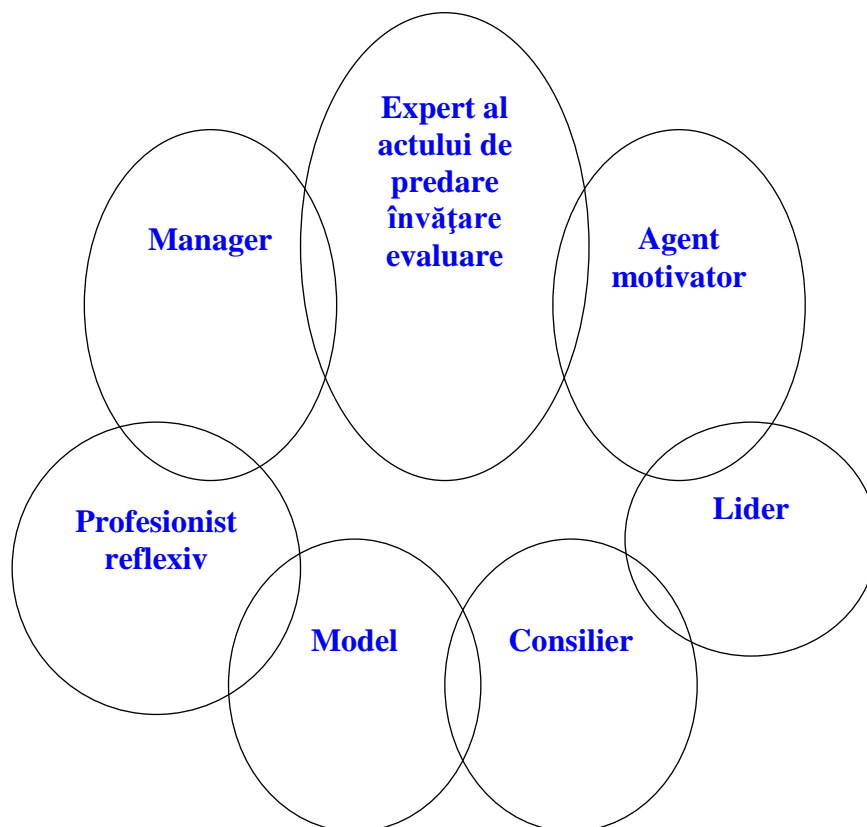
Domeniul învățământului din România se confruntă deja cu o nouă abordare, cu o nouă lege a educației care produce schimbări structurale în funcționarea instituțiilor prin modificarea sistemului de finanțare a instituțiilor de învățământ, alocarea diferită a factorilor de decizie, descentralizarea politicii de personal, ș.a.. Toate aceste schimbări sunt provocări care vor determina angajarea școlilor într-o competiție specifică de tipul “piață educațională” care la rândul său va genera reconsiderarea rolurilor și a competențelor resursei umane din educație. În condițiile actuale solicitările profesionale ale unui cadru didactic exced cu mult sfera activităților instructive-educative ceea ce va genera schimbări în programele de formare inițială și continuă așa încât să se dezvolte aria competențelor manageriale.

Date fiind caracteristicile, cerințele și condițiile de eficiență școlară într-un context dinamic și imprevizibil, pentru dezvoltarea instituției de învățământ și a grupului școlar se impune conducerea de către un **profesor manager** care să valorifice cunoștințele, aptitudinile și instrumentele consacrate în știința și practica managementului. Importanța acestuia este justificată prin rolul său de a menține în echilibru cel puțin trei factori: timpul, resursele și cerințele de calitate. Orice schimbare în oricare dintre aceste trei dimensiuni are impact asupra celorlalte două: dacă resursele sunt reduse, devine necesar fie să se reducă din cerințele privind calitatea serviciilor fie să se prelungească termenul de realizare a activităților. Noul profesor manager este implicat activ în toate componentele instructiv – educative și administrativ-manageriale ale școlii, având sarcini variate de la managementul cunoașterii și învățării, al schimbării, al comunicării și cooperării, al conflictelor și negocierii până la managementul financiar, al parteneriatelor, al riscului și al timpului.

Delimitarea unor roluri specifice managerului din educație a fost determinată de evoluția în timp a funcțiilor atribuite cadrului didactic. Începuturile învățământului au fost dominate de curentul pedagogic magistrocentrism care combina rolul didactic al profesorului cu cel de „administrator” al clasei de elevi. Schimbările impuse de trecerea la pedocentrism și orientarea socială către dezvoltarea resurselor umane au diversificat rolurile profesorului transformându-l într-un profesor **proiectant-creator, realizator-coordonator, consilier-agent motivator, analist reflexiv și evaluator, manager al activităților educaționale**. Progresia sarcinilor și dezvoltarea ariei de competențe și roluri specifice este ilustrată în schema următoare:

- Transmițător de cunoștințe, „administrator” al unei clase
- Dirijor și organizator al formării unei personalități armonioase, creative
- Colaborator al elevului în orientare și autoeducație
- Organizator și conducător al educației complete, integrale, permanente
- Proiectant-creator, realizator–coordonator, consilier-agent motivator, analist reflexiv și evaluator, manager al activităților educaționale.

Amprenta pusă de societatea cunoașterii asupra competențelor și rolurilor solicitate în cariera didactică este de natură să crească și mai mult complexitatea muncii în domeniul educațional și dificultatea formării resusei umane, așa încât să poată întruni simultan și la nivel calitativ superior cele șapte ipostaze sintetizate de pedagogul Ioan Nicola¹⁶¹:



Din perspectiva managementului de tip educațional rolurile cadrului didactic sunt dezvoltate și particularizate la specificul muncii de conducere a organizației, a grupului școlar și a procesului instructiv-educativ urmând aceeași linie cu rolurile fundamentale din managementul științific care vizează: planificare, organizare, comunicare, conducere-coordonare, control-evaluare,

¹⁶¹ Nicola, Ioan (2006) – Tratat de pedagogie școlară, EDP, București

motivare, consiliere. Dificultatea și responsabilitatea domeniului educațional este mult amplificată față de domeniul economic prin faptul că deciziile greșite în procesul de formare al resurselor umane pot avea efecte nefaste în dezvoltarea unor generații atât în plan individual, cât și organizațional, social, motiv pentru care managementul din școală reclamă exercitarea cu profesionalism a acestor roluri care să asigure performanța și eficiența în ansamblu. Personalizarea modului de realizare a atribuțiilor conferite de statutul managerial și ansamblul trăsăturilor, caracteristicilor, însușirilor specifice fiecărui profesor în coordonarea instructiv-educativă și managerial administrativă desemnează stilul managerial educațional

Ca orice alt domeniu al cunoașterii managementul se fundamentează pe un set de norme, *principii* cu valoare de reguli procedurale ce au ca obiectiv orientarea demersului educativ către atingerea obiectivelor stabilite pe de o parte, precum și asigurarea profesionalismului în practica gestionării organizației școlare, pe de altă parte. Analiza pe care o realizează Adriana Băban (2001, p. 193) întărește această imagine a extensiei de roluri și competențe în domeniul resurselor umane din educație. Pe lângă principiile fundamentale ale managementului, autoarea identifică și alte orientări specifice coordonării procesului de învățământ¹⁶²:

- Îmbunătățirea condițiilor învățării;
- Prevenirea stresului profesorilor și elevilor;
- Creșterea timpului petrecut în sarcina de învățare;
- Diminuarea timpului alocat controlului comportamentelor disruptive;
- Implicarea elevilor în activități care să le solicite participarea activă.

Data fiind complexitatea acestei activități, principiile devin repere deosebit de importante în realizarea managementului clasei, respectarea lor fiind o premisă pentru îndeplinirea obiectivelor propuse iar caracterul lor normativ manifestându-se cu precădere la nivel metodologic.

Concluzia incursiunii noastre în schimbările, tendințele și provocările de tip educațional conturează idea că în timp ce organizațiile tradiționale cer sisteme manageriale care controlează comportamentul oamenilor, organizațiile actuale sunt bazate pe învățare și investesc în îmbunătățirea calității gândirii, capacitatea de reflecție, muncă în echipă și abilitatea de a dezvolta viziuni comune, înțelegeri comune ale problemelor complexe educaționale. Ca urmare, actualitatea educațională românească reînvie și problema raportului dintre centralizare și descentralizare, asupra căreia M. Fullan¹⁶³ insistă în lucrările sale de specialitate demonstrând că centralizarea păcătuiește prin control excesiv, descentralizarea prin haos. Știm deja de decenii că schimbarea de la vârf spre bază nu funcționează pentru că nu poți controla ceea ce contează cu adevărat. Liderii încearcă în continuare pentru că nu văd nici o altă alternativă și sunt

¹⁶² Băban, A., (2001 și 2009) - *Consiliere educațională*, Editura ASCR, Cluj-Napoca.

¹⁶³ Fullan, M.G. (1993) - "*Change Forces: Probing the Depths of Educational Reform*" London: Falmer Press.

nerăbdători pentru obținerea rezultatelor – din motive politice sau morale. Pe de altă parte, soluțiile descentralizate precum managementul la nivelul grupului dau greș pentru că grupurile sunt sau devin centre de putere și se poticnesc când sunt lăsate pe cont propriu. Chiar și atunci când au succes pe termen scurt, ele nu pot prospera în continuare dacă nu acordă atenție conducerii de la centru și viceversa. Altfel spus, unitățile locale și centrale din educație au nevoie unele de altele. Nu se ajunge nicăieri prin balansul de la o autoritate la alta. Ceea ce e cu adevărat necesar e o relație bidirecțională de presiune, sprijin și negociere continuă, denumită de specialiști influență vârf – bază și bază – vârf.

Iată că dezvoltarea organizațională promovată de teoriile ultimelor decenii implică din ce în ce mai mult o nouă optică managerială și în educație, înlocuind astfel viziunea piramidală, clasică, ce separă funcțiile de conducere de cele de execuție, cu o viziune holistică asupra organizației școlare, formată din componente ce se caracterizează, în același timp, prin autonomie și complementaritate. Organizația școlară dispune de un management propriu investit cu funcția de a conduce eficient activitățile instructiv-educative în contextul actual marcat de schimbări și de paradoxuri multiple, cel mai elocvent fiind raportul dintre centralizare – necesară la anumite nivele pentru a oferi unitate de acțiune - și descentralizare, văzută ca o modalitate de dezvoltare a organizațiilor școlare conform potențialului de care dispune fiecare¹⁶⁴. Managementul educațional, fie că este la nivel de system, al instituției școlare sau al clasei de elevi, poartă amprenta provocărilor lumii contemporane care au determinat ca în majoritatea lucrărilor de specialitate din ultimii ani să se atragă atenția asupra celei mai mari probleme pe care o are managementul actual - *a gestiona negestionabilul*, adică fenomenele din spațiul contingențelor și incertitudinilor. În acest context avem nevoie de resurse umane performante care să utilizeze strategii capabile să stăpânească fenomenele contradictorii și paradoxale ce apar în funcționarea și dezvoltarea organizațiilor în general și, mai ales, a celor educaționale.

Bibliografie

1. Alecu, S. M., *Dezvoltarea organizației școlare. Managementul proiectelor*, EDP, Buc., 2007
2. Băban, A., (2001 și 2009), *Consiliere educațională*, Editura ASCR, Cluj-Napoca
3. Fullan, M.G., *Change Forces: Probing the Depths of Educational Reform*, London: Falmer Press., 1993
4. Iosifescu, S.,(2001), *Management educational. Ghid metodologic pentru formarea formatorilor*, MEC, Institutul de științe ale educației, București
5. Nicola, Ioan (1974), *Microsociologia grupului de elevi*, EDP, București
6. Niculescu, Rodica (1994), *Să fii un bun manager*, Editura Port, Tulcea

¹⁶⁴ Alecu, S. M. (2007) - „Dezvoltarea organizației școlare. Managementul proiectelor”, EDP, Buc.

7. Păun, Emil (1999), *Școala – abordare sociopedagogică*, Editura Polirom, Iași
8. Russu, Corneliu (1999), *Management strategic*, Ed. All, București
9. Toma, Steliana (1994), *Profesorul, factor de decizie*, Editura Tehnică, București
10. Văideanu, G., *Educația la frontiera dintre milenii*, Editura Politică, București, 1988

Abstract: *The major prerequisite of this article conveys the fact that the development of the education in our country requires a specialized approach outlined accordingly to two dimensions: in the first instance we refer to its ultimate – systemic – procedural character, which leads to a professional, serious, thoroughly prepared approach in order to achieve well-defined objective by means of strategies that are developed, implemented and evaluated in compliance with the new socio-economic requirements. The second direction that completes and humanizes the educational system is given by the psycho-social, interactional character, which brings about the climate and appropriate systems to maintain it at the level that favours development. The trends and current issues that educational systems throughout the world are now facing emphasize the two coordinates and force us to accept the fact that schools cannot develop only through their specific dimension – the human – which is absolutely necessary in this context and the instrumental-strategic dimension, which at the management level represents a strategic performance management.*

Key words: *education, humanising system, educational dimensions*

In the past decade, this strategic management has become the favorite form for registering decisional documents which determines the development of the organizations in developed countries and is increasingly expanding in other countries, including those in transition. Setting an important stage in the evolution of science and management practice, this form has emerged as a natural reaction to one of the tendencies of the 20th century world – the acceleration of changes and the enhancement of their effects. Russu, C. (1999, p 1) states that the unprecedented dynamics of our existence, the acceleration of changes brings about multiple and profound effects in the management plan, whose synthetic expression resides in the increasing difficulty to anticipate changes long before they occur in order to provide adequate preparation for their prevention, which requires the increase of the decision reaction rate and their implementation, as well as the increase of the operational flexibility indispensable in case of unanticipated changes.²

Educational institutions are facing many changes and in addition to this a mandatory prerequisite to manage them, which leads to an expansion of issues in the educational sciences field and the preference of the researches intended to support the school's effort to matriculate the efficient, performant and dynamic organizations. In times not long past, schools were stable organizations, operating in coercive but predictable environments and dealt with empirical approaches in problem management and disposition. Nowadays we are developing into an era of discontinuous changes, brought about by global issues,

the differences between developed and underdeveloped nations and the world economy that determines the investment in education and unassailably the efficiency of human resources training. In this context, the complexity of the knowledge-based society organizations will grow and new trends and challenges will have to be complied with.

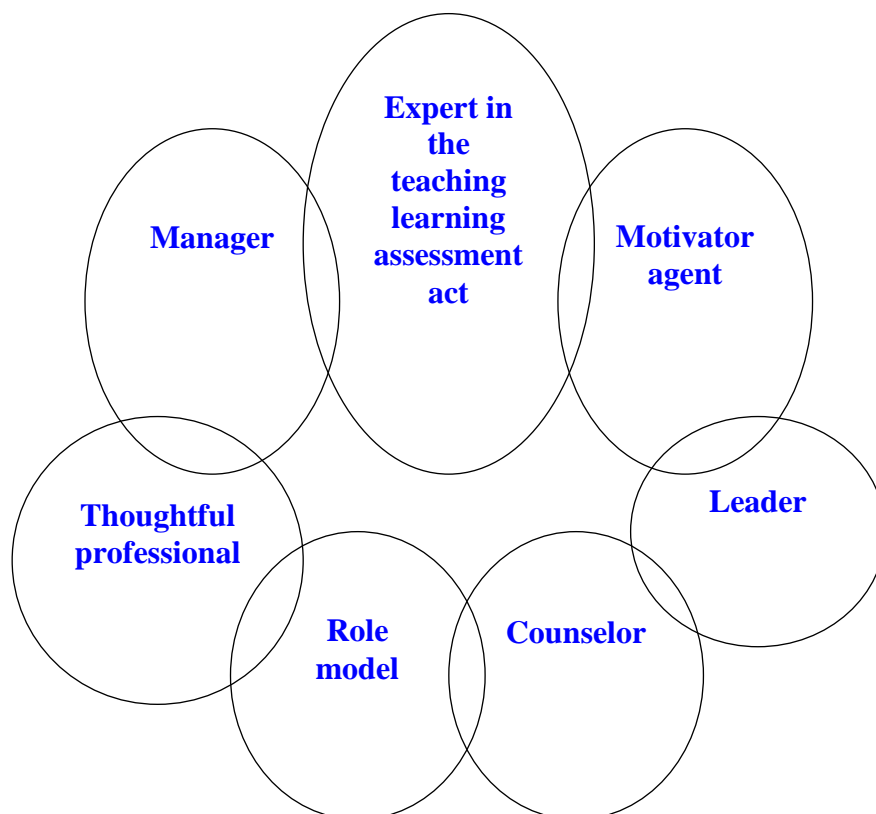
Romanian education is already facing a new approach, with a new educational law that entails new structural changes in the functioning of institutions by modifying the funding system of educational institutions, the different allocation of decision-making factors, staff policy decentralization, etc. All these changes are issues that will determine schools to join an “educational market” competition, which in its turn will lead to the reconsideration of the human resources role and skills in education. Under these new circumstances, the professional demands of a teacher exceed its educational activities aspect that will generate changes in the pre-service and in-service training so as to enhance the management skills scope.

Given the characteristics, the requirements and conditions for school effectiveness in a dynamic and unpredictable environment that regard the development of educational institutions and school clusters, it is required the management by a professor manager in order to harness the knowledge, skills and instruments acknowledged in the management science and practice. Its significance is justified by its role that regards the maintaining of the balance of at least three factors: time, resources and quality requirements. Any change in any of these three dimensions influences the other two: if resources are poor, it becomes necessary either to reduce the requirements on quality services or to extend the lead-time of the activities. The new professor manager is actively involved in all the instructive - educational and administrative - managerial components of the school, with various tasks from the knowledge and learning, change, communication and cooperation, conflicts and negotiation management, to financial, partnership, risk and time management.

The assignation of the manager’s specific roles in education was determined by the evolution of the functions assigned to the teacher. In the beginning, education was dominated by a magistrocentric educational current which combines the teacher’s teaching role with that of “manager” of the classroom. The changes imposed by the transition to pedocentrism and the social orientation towards human resources development have diversified the teacher’s roles turning him into a **designer-creator, producer-coordinator, counsellor - motivator agent, thoughtful analyst and evaluator, manager of educational activities**. The progression of tasks and the development of the area of skills and specific roles are illustrated in the following diagram:

- Knowledge transmitter, classroom “manager”
- Conductor and organizer in the process of shaping a harmonious, creative personality
- Collaborator of the student in guidance and self-education
- Organizer and manager of a complete, integrate, life-long education
- Designer-creator, producer-coordinator, counsellor-motivator agent, thoughtful analyst and evaluator, manager of educational activities

The hallmark set by the knowledge-based society on the skills and roles required in the teaching career is likely to further increase the complexity of work in education and the difficulty in training human resources, so that it can meet simultaneously and at a higher quality seven instances synthesized by professor Ioan Nicola³:



As far as the educational management is concerned, the roles of the teacher are developed and customized according to the particularities of the organization management, school cluster and the educational process, following the same line with the fundamental role of the scientific management that aims at: planning, communication, management-coordination, control-evaluation, motivation, and

counselling. The difficulty and responsibility of the educational field is considerably exacerbated in comparison with the economic field in that the unwise decisions resulted from the human resources training process generate adverse effects on the development of future generations both at individual and organizational, social level, reason why the school management demands professionalism in order to ensure overall performance and efficiency. The customized procedures regarding the achievement of the responsibilities conferred by the managerial status and the set of features, characteristics, and particularities specific of each teacher in the educational and administrative-managerial coordination designate the educational management style.

Like any other field of study, management is based on a set of rules and principles regarded as procedural rules that aim at directing the educational approach towards achieving, on the one hand, the predetermined targets, as well as the professionalism insurance in the practice of school management on the other hand. The analysis performed by Adriana Băban (2001, p. 193) enforces the images of the extension of roles and skills in regards with human resources field in education. In addition to the basic principles of management, the author identifies other specific guidelines to coordinate the teaching process⁴:

- The improvement of learning conditions;
- Prevention of teachers' and students' stress;
- The increase of the studying time;
- The decrease of the time assigned to controlling disruptive behaviors;
- The students' involvement in activities that require active participation;

Given the complexity of the activity, principles become important milestones in the performance of classroom management, their observance being a prerequisite for the pursuance of the proposed objectives and their normative character being manifested especially at the methodological level.

The conclusion resulted from our foray in the changes, trends and educational issues, outlines the fact that while traditional organizations require management systems that control people's attitudes and behaviors, contemporary organizations are based on learning and invest in the improvement of the quality of thought, thought ability, teamwork and the ability to develop conjoint visions, conjoint understanding of complex educational issues. As a result, Romanian educational topicality resuscitates the issue regarding the relationship between centralization and decentralization, upon which M. Fullan⁵ ponders and dwells in his specialized work arguing that centralization lapses through excessive control, while decentralization through chaos. We already know for decades that the top to bottom orientated change is not functional because one can not control what really matters. Leaders are still trying, for they see no alternative and are looking forward to receiving results – out of either political or moral reasons. On the other hand, the decentralized solutions and group management fail because groups are or become centres of power and stumble when at their own charge. Even when meeting with short-term success,

they still can not thrive unless considering centre management and vice-versa. In other words, central and local units of education are interdependent. The trimming from one authority to another is fatuous. What is actually really necessary is a bidirectional relationship of pressure, support and continuous negotiation, that specialists call top-down and bottom-up influence.

Here the organizational development promoted by recent theories increasingly involves a new managerial perspective in education, thus replacing the pyramidal, classic vision, which secludes the managerial functions from the executive ones, with a holistic view of the school, formed by components that are characterized, at the same time, by autonomy and complementarity. The school organization disposes of its own management endowed with the function to conduct efficiently educational activities in a topical context marked by changes and multiple paradoxes, the most important one being the relationship between centralization - required at several levels so as to provide unity of action - and decentralization seen as a way of developing educational organizations in pursuance with their potential⁶. The educational management, either at the level of the system, school, or class of students, bears the hallmark of the issues specific of the contemporary world, which has determined most of the recent specialized studies to throw light upon the greatest problem of the current management – *to manage the unmanageable*, that is the phenomena within the contingencies and uncertainties space. In this context there are needed effective human resources capable of initiating strategies that can suppress contradictory and paradoxical phenomena, which are occurring in the performance and development of the organizations and especially the educational ones.

Bibliography

1. Alecu, S. M., *The development of school organizations. The project management*, EDP, Buc., 2007.
2. Băban, A., (2001 and 2009), *Educational counselling*, ASCR Publishing House, Cluj-Napoca
3. Fullan, M.G. , *Change Forces: Probing the Depths of Educational Reform*, London: Falmer Press., 1993
4. Iosifescu, S.,(2001), *Educational management. Methodological guide for training trainers*, MEC, The Institute of Educational Sciences, Bucharest
5. Nicola, Ioan (1974), *The micro-sociology of the students group*, EDP, Bucharest;
6. Niculescu, Rodica (1994), *How to be a good manager*, Port Publishing House, Tulcea;
7. Păun, Emil (1999), *School – A socio-pedagogical approach*, Polirom Publishing House, Iași;

8. Russu, Corneliu (1999), *Strategic management*, All Publishing House, Bucharest
9. Toma, Steliana (1994), *The teacher - A decision maker*, Tehnică Publishing House, Bucharest;
10. Văideanu, G, *Education at the borderline of the millenium*, Politică Publishing House , Bucharest, 1988

ACKNOWLEDGEMENT: This paper was made within The Knowledge Based Society Project supported by the Sectoral Operational Programme Human Resources Development (SOP HRD), financed from the European Social Fund and by the Romanian Government under the contract number POSDRU ID 56815

CAPITOLUL IV
DIMENSIUNI INTERCULTURALE ALE EDUCAȚIEI
ARTISTICE
INTERCULTURAL DIMENSIONS OF ARTISTIC
EDUCATION

1.LUCRAREA “VARIAȚIUNI PE TEMA UNUI DANS DE PE INSULA
GRECEASCA” DE VANGELIS KARAFILLIDIS-INSTRUMENT
EDUCAȚIONAL
VANGELIS KARAFILLIDIS’ ‘VARIATIONS ON A GREEK ISLAND
DANCE’AS AN EDUCATIONAL TOOL

Luminita Guțanu, Lecturer PhD,
“Spiru Haret” University from Bucharest of Romania

Rezumat: *De cele mai multe ori, termenul “instrument educațional” ne sugerează ideea de cărți și/sau metode. Profesorul de muzică trebuie să aleagă materialul educațional potrivit pentru fiecare dintre studenții săi, pentru a le putea dezvolta abilitățile, pentru a le ajuta progresul și pentru a le stârni interesul și dragostea pentru muzică. Uneori, o abordare alternativă poate avea mare succes; profesorul poate estima și, chiar, poate intui ce lucrare anume ar fi cu adevărat interesantă pentru student. Frumusețea muzicii în sine, combinată cu posibilele abordări ale tehnicilor instrumentale și/sau teoretice ar putea constitui, foarte bine, o sursă efectivă de cunoaștere pentru student. Cu alte cuvinte, profesorul de muzică – pe lângă utilizarea cărților și/sau a metodelor specifice de educație muzicală, poate analiza tehnicile compoziționale și instrumentale ale unor piese concrete și le poate discuta, împreună cu studentul. Lucrarea pentru pian scrisă de Vangelis Karafillidis, “Variațiuni pe tema unui Dans de pe insula grecească” sintetizează, într-un mod original, fascinația adusă de melodicitatea temei, originalitatea muzicii populare grecești, schimbările de stare ale muzicii programatice, concordanța macro-structurală cu o formă clasică bine-cunoscută și transfigurările motivice micro-structurale, explorând, în același timp, mai multe aspecte de tehnică pianistică. Acest articol cuprinde o analiză a lucrării menționate mai sus ca instrument educațional, atât pentru teoria muzicală cât și pentru studenții la interpretare pianistic.*

Cuvinte cheie: *compositor grec, Vangelis Karafillidis, muzică, variațiuni, instrument educațional .*

Abstract: *Most of the time, the term “educational tool” brings to mind books and/or methods. The music instructor has to choose the appropriate educational material for each one of his/her students in order to develop their skills, aid their progress and trigger their interest in and love for music. Sometimes an alternative approach is highly successful; the instructor can estimate or even imagine which work would be really attractive for the student. The beauty of music itself in combination with the potential theoretical and/or instrumental techniques approaches could easily constitute an effective source of knowledge for the student. In other words, the music tutor in addition to utilizing books and/or methods which are specialized in and addressed to music education, he/she can himself/herself analyze the compositional and instrumental techniques of specific pieces and discuss about them with the student. Vangelis Karafillidis’ piano work “Variations on a Greek Island Dance” imaginatively synthesizes the fascination of a melodious piece, the originality of Greek folk*

music, the mood alterations of programmatic music, the macro-structural accordance to a very well know classical form and the micro-structural motivic transfigurations with the exploration of several piano technique issues. This article comprises an analysis of the above mentioned work under the perspective of an educational tool for both music theory and piano students.

Key words: Vangelis Karafillidis; Greek folk music; Theme and Variations; motivic transfiguration; educational tool; music theory teaching; piano teaching; form analysis

The composer Vangelis Karafillidis

Vangelis Karafillidis is a composer, pianist, physicist and music teacher. He was born in 1971 in the city of Alexandroupoli, Greece. In 1996, he received his university degree in Physics at the “Aristotle University” of Thessaloniki. In 1994 he received his Piano Diploma at the Macedonian Conservatory of Thessaloniki (after studying under Nicolas Astrinidis) and in 1996 his Composition Diploma at the Music College of Thessaloniki (after studying under Alkis Baltas). Vangelis Karafillidis is an official member of the Greek Composers’ Union. His works have been performed both nationally (in Thessaloniki, Alexandroupoli, Xanthi and Athens) as well as worldwide in Germany (Berlin and Wuppertal), Bulgaria (Sofia), Lithuania (Vilnius) and Romania (Bucharest). As a pianist, he has performed in concerts in Thessaloniki, Xanthi, Alexandroupoli and other Greek cities. His compositions have earned him both national and international prizes. In 2000, he won the 1st prize for his *Variations on a Greek Island Dance* and the 2nd prize for his *Micrographies* at the 1st Competition for Piano Composition, organized by the House of Education and Arts in the Municipality of Xanthi, Greece; in 2003 he was awarded the 3rd composition prize for his string quartet “*The Darkness of Time*”, at the 11th “Music and Earth” International Competition in Sofia (Bulgaria); in 2010 a Honorable Mention Citation for his *Etude* at the “International Composition Competition” organized by the National Academy of Music (Public Educational Charity, State of Colorado) in cooperation with the Conservatories of Neapolis and Sykies in Thessaloniki, Greece. Recently, in October 2011, after participating in the 9th International Composition Competition held by the “Yorgos Foudoulis” Conservatory in Volos, Greece, he won three 2nd prizes for his works *Toccata* for solo piano, *Concertino for Two Pianos* and *Hymn to Love* for mezzo-soprano and Orchestra in the categories “Solo Instrument”, “Chamber Music” and “Song with Accompaniment” respectively. He took part in a series of international conferences and symposia, in Greece (Lamia), Romania (Bucharest, Pitești, Alba-Iulia, Brașov, Oradea, Iași), Lithuania (Vilnius) and in the Republic of Moldova (Chișinău).

The composer’s work is not directed towards a unique, specific style, but rather, it is varicoloured. Hence, his works largely synthesize various stylistic trends: influences from composers such as Béla Bartók, Dmitri Shostakovich or classical style; however, the national specificity is indubitably present in his oeuvre. In some compositions, Karafillidis uses traditional melodies in their

original form, but he also creates melodies in the style and spirit of Greek folk music.

His entire oeuvre revolves around various music aesthetics. For example his *Etude* clearly follows the romantic style, his *Variations on a Greek Island Dance* amalgamate Greek folk music with classical and romantic elements, his *Micrographies* (which also include some Greek folk melodies), are influenced by Béla Bartók's compositional language and by impressionism, his *Concertino for Two Pianos* reflects various compositional hypostases, combining romantic elements, influences from Shostakovich's music as well as musical modes. In his three string quartets, we can also notice a wide spectrum of stylistic influences from modernism, minimalism and the Balkan style. The third quartet utilizes contemporary instrumental techniques. His *Trio for Violin, Cello and Piano* combines modality, modernism and Byzantine music elements.

In general terms, Vangelis Karafillidis' deep as well broad knowledge of both instrumental as well as compositional techniques constitutes the basis for high quality compositions. His inspiration results in enchanting musical works. His ingeniousness synthesizes in an imaginative way elements from Greek folk music with western musical composition techniques. His serious and systematic avocation with music tuition consciously leads some of his compositional efforts towards the direction of producing educational material for music students.

The *Variations on a Greek Island Dance*; an overall outlook

The art of the piano is an important aspect of European music culture, to say the least, thanks to the wide range of possibilities that this instrument can offer. The creation of a national repertoire has always been a priority for Greek composers. In fact, the musicians' repertoire, in general, represents one of the most important aspects of their professional activity, since it can be proved to be important for both their training as well as their performances. In addition to the arrangements and compositions inspired by folk music, Karafillidis has also composed original piano music, which can be used for both educational and performing purposes. For example, Karafillidis himself reveals the reason why he composed the piano work *Variations on a Greek Island Dance*: "I composed this piece in order to explore the synthesization of Greek folk music with western music compositional techniques as well as to provide an educational tool for both piano as well as music theory and composition students".

This piano work (composed in 1992), comprises (in addition to the theme) a series of ten Variations. The Theme is a folk song from the Aegean Sea islands called "Thalassaki" ("Little Sea"). The predominant musical characteristics of this work are clarity of form, melodiousness, harmonic simplicity, use of modality and varicoloured emotional expression. The Theme ("Thalassaki") is a very popular folk song and specifically speaking it is Vangelis Karafillidis' favourite folk melody. Essentially, this song is a meditation addressed to the sea; a pray not to cause trouble to seamen and protect them from danger. The same

song is also a “Kalamatianos” dance and therefore follows the rhythmical pattern 7/8 [(3+2+2)/8]. The name “Kalamatianos” is derived from a city of Peloponnesus, in southern Greece (Kalamata). The piece is based on an almost typical classical “Theme and Variations” form. The Theme and each one of the Variations (apart from the last one) bear structural uniformity; they each consist of two segments of five and six bars respectively.

We could also mention that the emotional context of the piece ranges from calmness to storminess (bringing to mind the sea itself in this way) and from devoutness to triumph. In overall, the style of the music is romantic with a pervasive nostalgic inclination. The (almost) classical “Theme and Variations” form along with the motivic unity of the piece ensure clarity and coherence. The romantic mood of the work provides interesting emotional alterations and the usage of modality (E Aeolian and E Dorian modes) as well as tonality (E Minor) underline the Greek temper of the piece.

Although the composer followed the (macro-structural) context of the classical “Theme and Variations” form, he consciously based the Variations on the treatment of motivic material derived from both the Theme and the 1st Variation (at the micro-structural level). The reason is that he wanted to liberate himself and diverge from any “predictability” side effects of the classical form, while at the same time concentrating on the alterations at the melodic level which constitute the predominant expressional means of Greek folk music.

Under the perspective of piano writing, the work utilizes various techniques which are conducive to the piano student’s development and progress. The difficulty level of the piece varies from Variation to Variation but in general terms it ranges from intermediate to advanced. Also, it’s easy to use as piano tuition material not the whole piece, but selected Variations according to the level of the piano student.

The alterations of mood result in an almost programmatic environment which functions as an emotional voyage for the listener, as an interpretational challenge for the piano performer and as a source for aesthetic and expressive means’ analysis for the potential composer. Overall, this work, in addition to being an attractive choice for the piano interpreter and an enchanting piece for the listener, can aid piano as well as music theory and composition tuition.

The Variations on a Greek Island Dance; the analysis

Although the first impression (after taking a look at the score) is that most of the Variations bear no connection with the Theme, nothing is further from the truth; each one of the Variations is strongly connected either to the Theme or the 1st Variation via the procedure of motivic transfiguration.

The Theme

Music Theory/Compositional approach: As mentioned above, the Theme is a very popular folk song (“Thalassaki”). The song consists of three verses. The composer utilized the melodies of the first two verses for constructing the

Theme. Specifically speaking, he consciously decided to expose this material in a very simplified (almost subtractive) form. Thus, the melody appears in the right hand part, while at the same time the left hand plays the original “Kalamatianos” dance rhythmical pattern formed of plain harmonic octave intervals. The composer intentionally simplified the original folk song for utilizing it as the Theme. This offers the opportunity to the listener to concentrate on the motivic construction of the Theme. Actually, it’s the motivic construction of the Theme that functions as the starting point for the unfolding of each one of the Variations. Furthermore, the classical “Theme and Variations” form most of the time preferably evolves from the relaxation of the Theme to gradually complicated and aesthetically intense Variations.



Piano writing approach: As a piano exercise the Theme can be used for practicing the balance between the individual hand parts as well as interpreting the discrete levels of melody (*legato* phrasing) and accompaniment.

Variation I

Music Theory/Compositional approach: The 1st Variation follows the “Kalamatianos” dance rhythmical articulation (7/8). The melody in the right hand part seemingly has no connection with the Theme. But actually, it has a very strong one, which is revealed at the end of the *Variations*; the “A” segment of the 1st Variation is a countermelody of the corresponding segment of the Theme. The “B” segment of the 1st Variation exposes an oppositely directed (inversed-like) melodic line when compared to the segment “A” one. Both “A” and “B” segment melodies are strongly connected with the Theme, due to the motivic coherence between them, which is derived from micro-structural transfigurations of the Theme motives.

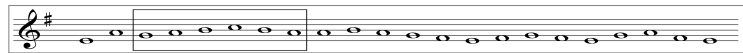


Piano writing approach: The piano student can practise the *legato* phrasing on the scales-like schemes in the right hand part as well as the broken chords-based accompaniment in the left hand part.

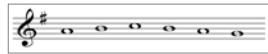
Variation II

Music Theory/Compositional approach: The rhythmical articulation of the 2nd Variation again follows the “Kalamatianos” dance rhythmical articulation

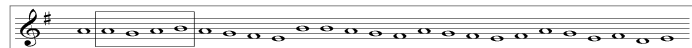
(7/8). The principal motif in the right hand part is derived from the Theme. In detail, the melodic construction of the “A” segment of the Theme in its simplified form looks like this:



The reversion of the selected notes actually constitutes the motivic source for the “A” segment:



In the “B” segment of this Variation, the motivic source of the melody is derived from the “B” segment of the Theme. The melodic construction of the “B” segment of the Theme similarly looks like this:

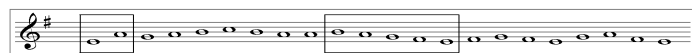


The motif shown in the oblong constitutes the motivic source for the melodic articulation of the right hand part in this segment.

Piano writing approach: The piano student can practice the octave extensions in the right hand part in combination with the broken chords-based accompaniment schemes in the left hand part.

Variation III

Music Theory/Compositional approach: The melody in the left hand part is based on the conjunction of two motives. In the “A” segment of this Variation the motivic source is actually the corresponding segment of the Theme. Here are shown the above mentioned motives:



In the “B” segment the melody is clearly connected with the corresponding segment of the 1st Variation.

Piano writing approach: The piano student can practice the interpretation of the melody in the left hand part in combination with the broken chords-based

accompaniment (formed of harmonic sixth and fifth intervals) in the right hand part.

Variation IV

Music Theory/Compositional approach: This (*Allegro molto*) Variation comes in contrast to the previous Variations. Aesthetically, it functions as a precursor of the following Variation, where the Theme is recapitulated. The fast sixteenth notes passages are based on the opening of the “B” part of the 1st Variation. The alteration of mood here is consciously used in order to instigate the listener’s attention and prepare him/her of the next Variation.



Piano writing approach: Here the piano student can practice the fast scales-like passages and the *unisono* writing in the “B” segment.

Variation V

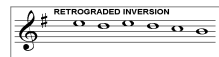
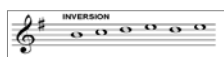
Music Theory/Compositional approach: The composer intentionally placed this enriched recapitulation of the Theme exactly at the middle of this series of Variations. The alteration of mood and the motivic explorations in the previous Variations make the listener diverge from the Theme. The melody here appears enriched with chords in the right hand part. The left hand performs a contrapuntal accompaniment formed of harmonic octave intervals, which clearly reminds of the 1st Variation.



Piano writing approach: The piano student can practice the performance of the enriched with chords melody in the right hand part, which requires a skilful treatment of *legato*, in combination with the *non legato* contrapuntal and rhythmically independent accompaniment in the left hand part, which bears its own inherent phrasal articulation. Thus, the student has to demonstrate the distinct roles of each part.

Variation VI

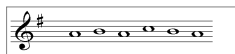
Music Theory/Compositional approach: The mood of this Variation is closely connected with the previous one. The melody of the “A” segment is derived from the corresponding segment of the 1st Variation as shown below:



The melody in the “B” segment is derived from the same material. If we partition the principal motif of the previous segment into two groups of three notes each, we have the following triads:



The inversion of the 1st triad in combination with the 2nd triad generates the principal melodic pattern of this segment:



Piano writing approach: This Variation functions as an expansion of the previous one. They both share voluminous piano writing. The piano student can practice chords and harmonic octave intervals in *unisono* writing.

Variation VII

Music Theory/Compositional approach: The motivic material of this Variation is clearly derived from the “B” segment of the 1st Variation.



Piano writing approach: The piano student here can practice the *staccato* interpretation without destroying the structural articulation of the individual melodic lines as well as the crossed hands passage in the “A” segment.

Variation VIII

Music Theory/Compositional approach: This Variation is based on contrapuntal writing. Although such techniques are virtually non-existent in Greek folk music, the composer utilized contrapuntal-like dialogues between the right and left hand parts. The thematic material is clearly derived from both the Theme and the 1st Variation.



Piano writing approach: The piano student can practice a tactful form of counterpoint and interpret the phrasal construction of this Variation.

Variation IX

Music Theory/Compositional approach: This Variation is based on thirds. The principal motives for both segments are derived from the Theme. Both fast passages (sixteenth notes) as well as the accented notes bear close connection with the Theme.

Musical score for Variation IX, Allegro, measures 102-107. The score is in 2/4 time and G major. It features a piano accompaniment with a right hand playing sixteenth-note patterns and a left hand playing chords. Dynamics include mp, f, and simile.

Piano writing approach: The piano student can utilize this Variation as a “thirds” etude for the right hand part. He/she can also practise the required clear synchronization between the right and left hand part.

Variation X (finale)

Music Theory/Compositional approach: This Variation not only constitutes an altered recapitulation of the Theme, but furthermore is an exposition of the whole song. The right hand performs the melody, while at the same time the left hand performs relatively simple chord formations which clearly follow the “Kalamatianos” dance rhythmical pattern. It’s highly remarkable that the composer again after four Variations recapitulated the Theme (the same thing happened with the precious recapitulation of the Theme in the 5th Variation). This results in a strong sense of symmetry and integration for the piece. We should also mention that in the closing of this Variation the left hand part performs the opening of the Theme while at the same time the right hand part performs the opening of the 1st Variation. The composer intentionally chose the closing of this series of Variations in order to reveal the strong connection between the Theme and the 1st Variation. Under this perspective it is exactly at this point, the listener solves the coherence “mystery” of this piece and the music theoretician traces the justification of the motivic treatment in this series of Variations.

Musical score for Variation X (finale), Allegretto, measures 113-118. The score is in 3/8 time and G major. It features a piano accompaniment with a right hand playing a melody and a left hand playing chords. Dynamics include mf and piii f.

Piano writing approach: The piano student can interpret the singing-like *legato* phrasing of the melody, while at the same time demonstrating the discriminate roles of the individual parts (melodic vs. accompanying).

Conclusion

The *Variations on a Greek Island Dance* can serve both performing purposes as well as achieving educational goals. The instructive aspect of these series of Variations is conducive to the student developing a series of skills; the specificities of interpreting a wide range of emotions, the improvement and enrichment of his/her piano technique and the assimilation of several compositional techniques such as structural formation, motivic transfiguration, counterpoint handling, modality/tonality usage, etc. All these aspects make this piano piece highly useful for studying both piano as well as composition. Studying the *Variations on a Greek Island Dance* facilitates the solution of some crucial problems of music education. Moreover, it helps the young pianists in developing their artistic individuality.

Bibliography

1. Karafillidis, Vangelis, *Variations on a Greek Island Dance*, score, Thessaloniki, 1992

2. MUZICA DE DIVERTISMENT, LIANT ÎNTRE SOCIETATE ȘI MUZICA ACADEMICĂ POPULAR MUSIC, A LINK BETWEEN SOCIETY AND ACADEMIC MUSIC

Cătălina Constantinovici, Candidate Doctoral,
“George Enescu” University of Arts from Iași of Romania

Rezumat: *Accesibilitatea muzicii de divertisment conduce către nevoia de comunicare artistică, realizând astfel legătura dintre artă și public. Divertismentul, prin rolul său moralizator, contribuie la dezvoltarea spirituală fiind ca o necesitate în spațiul socio-cultural al oricărui timp și determinând întrepătrunderea artelor. Sincretismul este factor determinant al apropierii dintre muzica academică, cea de divertisment și latura umanistă.*

Cuvinte cheie: *divertisment, societate, sincretism, accesibilitate.*

Asocierea muzicii academice cu cea de divertisment se realizează într-un context în care socialul primează și intervine într-o măsură mai mare sau mai mică în dezvoltarea artelor. Termenul de divertisment suportă identificări în evoluția muzicii fie ca gen, fie prin prezența unor elemente specifice de divertisment. Factorul social a fost dintotdeauna atribuit muzicii de divertisment pentru că din cele mai vechi timpuri s-a simțit nevoia unei muzici care să se adreseze unui destinatar nu neapărat educat, cât dispus să se regăsească în actul artistic și s-a căutat o cale directă, deschisă, convingătoare, semnificativă, care să includă modalități oportune, potrivite vremii, de transmitere a sentimentelor. Timpul a întărit această idee, demonstrând că nu poate fi condiționată relația dintre creația artistică și public nici ideologic, nici educațional și nici prin orice alte metode¹⁶⁵. În „*Politica*”¹⁶⁶ Aristotel a identificat două grupuri de ascultători în cei considerați liberi și educați, alăturați poporului de rând, oamenilor obișnuiți. Pentru toți aceștia, din dorința de a petrece timpul în mod plăcut, s-a născut muzica considerată a fi „*de divertisment*”. Chiar dacă de pe atunci existau temeri și îndoieli cu privire la ce presupune o astfel de muzică și cât este de necesară în contextul permanent de a urca treptele evoluției prin educație, divertismentul a apărut nu ca o soluție la necesar, ci având rol moralizator, contribuind la dezvoltarea spirituală. Și acest principiu va fi demonstrat prin însăși apariția genurilor ulterioare, ce au menirea prin caracterul lor de a îndrepta tarele umane, sociale.

Divertismentul apare ca o nevoie, așa cum Ion Luca Caragiale sălășluiește temeinic în arealul vast al literaturii române. Socialul impune o anumită reacție împotriva unor situații sau a unor persoane care au darul de a-și revolta semenii prin comportamente inadecvate și atunci sunt utilizate forme care transpun indiferență ori apelează la comicul de situații. Cum indiferența nu-și găsește loc

¹⁶⁵ Conf. Univ. Dr. Mihail Tarași – *Arta și publicul* în „Arta și publicul nou” - Universitatea de Arte „George Enescu” Iași, Facultatea de Arte plastice, decorative și design, Centrul de cercetare „*estetică și creație artistică*”, Editura Artes, Iași, 2009, p. 12

¹⁶⁶ Aristotel – *Politica*, Editura IRI, București, Ediție bilingvă, Traducere, comentarii și index de Alexander Baumgarten cu un studiu introductiv de Vasile Muscă, 2001, p. 173

în artă, o atitudine critică domină prin superioritate cu atât mai mult cu cât este îmbrăcată într-o mantie plină de confuzii și încurcături. Astfel, culoarea caragialistică are corespondențe evidente în muzica de divertisment¹⁶⁷. „(...) *publicul a avut și va avea mereu nevoia de haz, de permanența efemerului!*”¹⁶⁸. Ideea persistă în timp, se regăsește și în ziua de astăzi, Caragiale e mereu actual, lumea divertismentului a fost și va rămâne actuală, cu plusurile și minusurile ei. În acest context, nu am cum să agreez opinia muzicologului Theodor Adorno, conform căreia „*cu cât o muzică dificilă și inaccesibilă este în ruptură mai mare cu vechea ordine muzicală, cu atât ea se înscrie pe calea progresului social (...)*”¹⁶⁹.

Divertismentul păstrează ideea în virtutea căreia a fost creat, cu scopul de destindere, pentru a reda aspecte din viață printr-un limbaj simplu, accesibil, facil, determinat de nevoia de comunicare artistică care presupune și solicită crearea unui liant între auditor, creator, interpret, prin intermediul emoției artistice.

Cuvântul în sine are semnificații generale ce fac referiri la ideea de petrecere agreabilă a timpului care poate fi concretizată prin diferite metode, de la conversație, jocuri, lecturi, la emisiuni de radio și TV, spectacole de circ, dans, magie, teatru sau umor¹⁷⁰. De asemenea, sunt precizate sensurile muzicale determinate de explicarea acestui termen și care se regăsesc fie în suita de piese instrumentale cu caracter diferit, fie în piese cu caracter distractiv, sau pentru a defini un concert de estradă ori o secțiune a fugii¹⁷¹. Integrat în domeniul dramaturgic, termenul desemnează și interludiul de dans sau muzical, practicat în timpul unui antract¹⁷².

Dacă termenul în sine a constituit o sursă amplă de semnificații, aria se extinde în momentul în care se utilizează sintagma „*muzică de divertisment*”, abordarea sa fiind inevitabilă în determinarea sensului corect al acestui cuvânt.

Conform muzicologului Corneliu Dan Georgescu, muzica distractivă include categorii variate, precum intermezzo-uri, serenade, muzică de marș, de dans, de salon, cafe, bar, fanfară, clasică populară, operetă, musical, revistă, vodevil, varietate, cabaret, circ, estradă, cuplet, șanson, șlagăr, muzică de film înainte de 1935, muzică-fundal pentru patinaj artistic, reclame etc, conferindu-i jazz-ului un loc aparte¹⁷³. Aceasta se diferențiază de „*muzica de consum*” (Gebrauchsmusik)¹⁷⁴, ca fiind opusă celei culte și destinată muzicii facile, cu teme de interes public, „*o categorie definită pe criterii funcționale, nu estetice*”.

¹⁶⁷ Vezi *Liliacul* de Johann Strauss-fiul

¹⁶⁸ Camille Saint-Saens în George Sbârcea – *Opereta și lunga ei poveste*, Editura Muzicală, București, 1985, p. 93

¹⁶⁹ Jean-Jacques Nattiez – *op.cit.*, p. 29

¹⁷⁰ <http://ro.wikipedia.org/wiki/Divertisment>

¹⁷¹ Florin Marcu - *Marele dicționar de neologisme*, Editura Saeculum I.O, București, 2000, p. 77

¹⁷² *Mic dicționar enciclopedic*, Editura Enciclopedică română, București, 1972, p. 300

¹⁷³ Corneliu Dan Georgescu – „*Modern*” și „*tradițional*”. *O posibilă perspectivă a compozitorului contemporan*, în Revista „Muzica”, anul XVIII, aprilie – iunie 2007, nr. 2 (70), p. 10

¹⁷⁴ http://ro.wikipedia.org/wiki/Muzică_de_consum, <http://en.wikipedia.org/wiki/Gebrauchsmusik>

O anumită asociere între muzica de divertisment și cea de consum e facilă (cum de altfel poate fi realizată și între muzica clasică și cea de consum) însă controversată, întrucât coordonatele identificării muzicii de consum transpar dincolo de granițele altor muzici. De altfel, compozitorul și muzicologul Ervin Junger¹⁷⁵ împărtășește ideea de existență a unui dualism în fiecare epocă, între muzica mai puțin accesibilă și cea care pretinde o anumită relaxare.

Poate că cea mai relevantă exprimare cu privire la alăturarea muzicii de divertisment cu cea academică aparține lui Enescu, fiind acel motto extrem de folosit: *”Nu se știe unde începe și unde sfârșește muzica grea sau aceea ușoară, fiindcă nu există decât un singur fel de muzică: muzica bună”*. Și asta spune totul. Cele două muzici se întrepătrund, s-au dezvoltat odată și concomitent, au coexistat de-a lungul timpului într-o asociere de comun acord, tacită.

Muzica academică	Muzica de divertisment
Sintagmă utilizată pentru a determina sectorul larg al muzicii de factură cultă, așa-zisa ”muzică clasică”	Expresie pentru a prezenta variate forme de divertisment incluse în diferite genuri: pop, rock, folk, jazz, dar și elemente de divertisment introduse în muzica europeană

Preponderența muzicii de dans și caracterul simplu al lucrărilor de divertisment, proveniența acestora din surse populare și mesajul transmis cât mai direct, natural, vin să completeze natura accesibilă a acestei muzici. De asemenea, dorința de a introduce cuvântul pentru a facilita comunicarea, mișcarea pentru destindere, melodia simplă, ușor de reținut și cantabilă construiesc pașii care apropie divertismentul de uman, prin sincretismul care-și are rădăcinile din cele mai vechi timpuri.

Utilitatea muzicii de divertisment se desprinde din dorința creatorilor de a înțelege lumea și de a transmite aceasta într-un mod firesc vremurilor trăite, remarcându-se creativitatea compozițională care s-a dezvoltat datorită influențelor diverse de natură istorică, socială sau culturală.

Divertismentul ca modalitate de bucurie, frumos, încântare determină caracterul estetic al genului nemărginit de accesibilitatea muzicii desprinsă din simplitate, surse populare sau preponderența muzicii de dans.

La intersecția dintre academic și divertisment, secolul XX reprezintă fuziunea, complexitatea, reinventarea. Majoritatea asocierilor urmează direcția generată de vremurile în care trăim, dar există și interferențe care, cel puțin la prima vedere, par a fi de neconceput. Luis Bacalov, compozitor argentinian de muzică de film, nominalizat de două ori pentru Premiile Oscar, a compus lucrarea intitulată *”Missa tango”*¹⁷⁶. Alăturarea celor doi termeni care provin

¹⁷⁵ Ervin Junger – *Meditații tihnite despre viață și muzică*, Casa cărții de știință, Cluj-Napoca, traducere Adrienne Laskay, 2001, p. 11

¹⁷⁶ Credo: <http://www.youtube.com/watch?v=U8-zhsL8ODg>

din sfere de evoluție diferite creează un anumit tip de antinomie: a reuni „*missa*” cu tango-ul pare a fi o îmbinare cel puțin bizară, însă rezultatul reprezintă o lucrare pentru cor și orchestră bine încheată, în care *Missa* suportă reale modificări ritmice ce urmează traseul tangoului argentinian. Lucrarea a fost interpretată în primă audiție la Roma, în anul 2000, în interpretarea lui Placido Domingo, ulterior fiind înregistrată în interpretarea aceluiași celebru tenor, cu mezzo-sopra Ana Maria Martinez și Hector Ulises Passarella la bandoneon. De asemenea, compozitorul a fost primul care a scris un triplu concert pentru bandoneon, pian, soprană și orchestră simfonică, o altă creație impregnată de pulsul tangoului.

Divertismentul reprezintă forma artistică care se impune realității absorbind-o. Recurge la social pentru a-l exprima prin artă, folosind de cele mai multe ori comicul de situații. Îl atrage pentru a-i conferi o altă înfățișare menită să atragă atenția asupra tarelor existente și persistente în societate.

Mizând pe utilitarism, muzica de divertisment dezvăluie idei care generează o multitudine de stări, în pofida celor menționate de Delacroix¹⁷⁷, de exemplu, care consideră că muzica se dispensează de idei, fiind „*lumea neștirbită a sentimentului*”. Muzica este alcătuită din idei ce pot fi de natură filosofică, poetică, tematică ori muzicală și care conduc la crearea unor stări diverse și prin fuziunea dintre generații, dintre tradiție și actualitate, elocvent fiind următorul exemplu:



Idea o constituie coralul „*Jesu, Joy of Man's Desiring*” de Johann Sebastian Bach, melodie continuă, fluentă, ce predispune la diferite aranjamente. Stările generate sunt observabile în aranjamente de tip clasic, romantic, modern, din zona muzicii de divertisment - cu referire la jazz, pop, rock¹⁷⁸, trecând de la interpretări la chitară¹⁷⁹ ori Kalimba¹⁸⁰, la expuneri vocal-instrumentale, precum cea oferită de grupul irlandez Celtic women¹⁸¹. Versiunile sonore evidențiază astfel diverse viziuni stilistice care stau la baza dezvoltării unor stări diferite.

¹⁷⁷ Henri Delacroix – *Psihologia artei*, Editura Meridiane, București, traducere de Victor Ivanovici și Virgil Mazilescu, 1983, p. 83

¹⁷⁸ Stuart Smith (chitară), Richie Onori (baterie), Ray Rodriguez (clape) și Ricky Phillips (bas): <http://www.youtube.com/watch?v=VF2pO7mRYHM&feature=related>; Bach to the Future: <http://www.youtube.com/watch?v=qS5TsJEBs7w&feature=related>;

¹⁷⁹ <http://www.youtube.com/watch?v=qMndH0yrTzo&feature=related>

¹⁸⁰ <http://www.youtube.com/watch?v=yj7jJA-RJto&feature=related>

¹⁸¹ <http://www.youtube.com/watch?v=iPeVIuRjUi4>

Ca atare, starea este determinată de idee, iar ideea *”trebuie trăită, altfel cădem sub sclavia ei”*¹⁸². Iar de idei ai nevoie pentru a putea fi pictor, muzician, poet¹⁸³.

Divertismentul presupune și necesită implicare, procedee multiple de interrelaționare bazate pe comunicarea prin artă. Un exemplu concret ar fi modalitatea în care Simfonia a V-a de Mahler a devenit o lucrare de mare popularitate, *Adagietto*¹⁸⁴ fiind inclus în filmul după nuvela lui Thomas Mann – *”Moarte la Veneția”*. Un alt exemplu îl constituie Concertul pentru pian de Nicolae Kirculescu extrem de cunoscut poporului român prin introducerea sa ca generic al emisiunii *”Teleenciclopedia”*, transmisă de Televiziunea Română. *”Idea”* din muzica academică generează astfel *”starea”* prin divertisment – fie în cinematografie, fie prin emisiuni TV, fiind receptată astfel de public.

Între spontaneitate și raționalism, ar fi tentant să atribuim primul termen divertismentului, în măsura în care îl recepționăm superficial. Muzica de divertisment inclusă în muzica academică nu se bazează pe instantanee oportune, ci apelează la teme deja încetățenite și folosite în muzica de această factură.

*”Surprinde, de aceea, ușurința cu care unii sau alții vor să vadă în muzică numai un laborator, sau numai o estradă, numai un izvor de delectare, numai unul de cunoaștere, sau numai o tribună, ușurința cu care unii sau alții absolutizează sau ignoră: tradiția sau inovația, ideea sau sentimentul, publicul sau calitatea, noul sau frumusețea, conținutul sau forma artei muzicale. Toate aceste galerii ale muzicii, toate aceste condițiuni de existență ale ei sunt intim legate între ele și recunoașterea conștientă a interdependenței lor este folositoare artei muzicale, dătătoare de libertate, ca orice recunoaștere a necesității. (Îndeosebi pentru o artă atât de neutilitară, imaterială și ”liberă” ca muzica.)”*¹⁸⁵

Cele două muzici nu se exclud, ci se completează într-un tot sincretic, calitativ, în care socialul primează, așa cum socialul și esteticul reflectă omul în viața artistică. Iar secolul XX conturează contextul social ca fiind un real consumator de artă, în condițiile în care muzica acestor timpuri implică o complexitate de țesături urzite din timpuri, genuri, arte diferite. Referitor la ideea de a introduce omul în artă, Șostakovici pare a fi compozitorul potrivit acestui concept prin afirmația sa repetată: *”Eu nu sunt luptător în viață, ci în artă”*. Ca luptător în artă a inclus în creația sa și momente de divertisment, cum ar fi: valsuri, polci, foxtroturi, fiind în tinerețe pianist în cinematograful mut.

De asemenea, detaliile determinante în analiza unei lucrări conduc către ideea abordării și percepției lucrării și din prisma aspectului senzitiv. Astfel, se

¹⁸² Rudolf Steiner – *Filosofia libertății*, Editura Triade, Cluj Napoca, traduceri făcute de Constantin Oancea, Ioan Ionașiu, Iustin Iustian, Doina Frumuzache, Marcel Tiberiu Welther, 1996, p. 104

¹⁸³ Mallarme în *Psihologia artei* de Henri Delacroix, Editura Meridiane, București, 1983, p.99

¹⁸⁴ Anexa 15, p. 81

¹⁸⁵ http://openlibrary.org/works/OL6010156W/Ordinea_i%CC%82n_Turnul_Babel: Anatol Vieru - Ordinea în Turnul Babel. Însemnări despre artă Muzică și despre muzică

întărește relația de îmbinare între detaliu și întreg, între particular și general care produce raportul dintre marginal și esențial, stare și idee. Culoarea timbrală¹⁸⁶, de exemplu, integrată în general contribuie la actul artistic, așa cum poate, prin exagerare, să denigreze momentul în sine.

Circulația muzicii de divertisment este dată de accesibilitatea acesteia, neînțelegându-se prin aceasta că scopul creării a fost exclusiv de abordare perceptivă facilă, ci doar că s-a ținut cont de acest aspect. Johann Strauss jr. a ținut cont de accesibil în momentul în care a introdus în "*Liliacul*" tempouri de marș sau vals, ori determinate de caracterul expresiilor: *dolce*, *a piacere*, *agitato*, *animato*¹⁸⁷.

Nevoia de etern este căutată în artă ca recunoaștere a creației, iar existența divertismentului în muzica academică din cele mai vechi timpuri și până în prezent confirmă perenitatea unei astfel de muzici.

Studiile muzicologice cu privire la muzica de divertisment au determinat o anumită înflorire începând cu anii 1980 când specialiștii au început să fie atrași de acest subiect, prima revistă de acest gen pare a fi "*Popular Music*" editată din 1981, iar din 1994 se poate vorbi de International Association for the Study of Popular Music¹⁸⁸.

La intersecția dintre academic și divertisment un loc important îl ocupă improvizația. Între general și particular, între forme de dimensiuni mai mari și mai mici, aspectul improvizatoric intervine tocmai pentru a crea dezvoltarea unei lucrări "*realizată anume pentru a fi accesibilă*"¹⁸⁹. Acest factor este regăsit mai cu seamă în interpretările live, conștientizând diferența lucrărilor de divertisment care pot fi audiate fie după înregistrările realizate în studiouri, fie pe scenă, cele din urmă fiind permisibile zonei interpretative de natură improvizatorică.

Adorno¹⁹⁰ își susține părerea conform căreia "*valorile artistice nu pot fi reduce la utilitate, efecte morale sau funcții sociale*", atribuind aceste cuvinte divertismentului. Întrucât sfera muzicii de divertisment cuprinde o arie de desfășurare extrem de largă, cu greu se pot împărtăși sau nu ideile acestui muzicolog. Ca în orice domeniu, nu neapărat muzical, există categorii distincte între bine și rău, calitativ și cantitativ, etc. Muzica bună se regăsește și în lucrări de divertisment care includ aspecte de utilitate, conjuncturi moralizatoare ori atribuții sociale, așa cum și în muzica academică, de-a lungul timpului, nu au rămas în istorie anonimi care au creat din varii motive, neatingând un oarecare nivel estetic necesar. Cu siguranță, valoarea nu se limitează la social, util, comercial, însă asta nu înseamnă că le exclude.

¹⁸⁶ http://openlibrary.org/works/OL6010156W/Ordinea_i%CC%82n_Turnul_Babel: Anatol Vieru - Ordinea în Turnul Babel. Însemnări despre artă Muzică și despre muzică: Raportul între culoarea timbrelor și muzică este acela între efect și expresie, între periferie și esență.

¹⁸⁷ Anexa 16, p. 86

¹⁸⁸ www.iaspm.net

¹⁸⁹ Theodor Adorno (1903-1969) – sociolog, filosof, muzicolog german

¹⁹⁰ www.iep.utm.edu/music-po/ - *The Aesthetics of Popular Music*

O altă idee pe care o împărtășește Theodor Adorno constă în faptul că muzicii de divertisment îi lipsesc geniul și autonomia și astfel nu poate fi considerată artă. Mă alinez în fața opiniei că geniul și independența nu constituie pilonii muzicii de divertisment, însă o privire la nivelul macro asupra divertismentului nu are pretenția separării acestei muzici față de cea academică, cu atât mai mult cu cât perioada modernă și contemporană este constituită pe ideea de fuziune între arte, între diverse genuri muzicale.

Comercialul subjugă ideea de comunicare artistică în condițiile în care se recurge la reproduceri inefabile, lipsite de conținut, însă tot o astfel de abordare poate contribui la acoperirea unui larg teritoriu prin distribuirea unei lucrări calitative¹⁹¹. E adevărat că divertismentul este accesibil, dar asta nu generalizează ideea că e lipsit constant de conținut. Realizat în fuziuni artistice, poate atinge și convinge prin acel nivel estetic necesar creației artistice.

Bibliografie

1. XXX - *Dicționar de termeni muzicali*, Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1984
2. XXX - *Dicționar de termeni muzicali*, Editura Enciclopedică, București, 2008
3. XXX – *Dicționar de estetică generală*, Editura Politică, București, 1972
4. XXX – *Larousse. Dicționar de mari muzicieni*, sub coordonarea lui Antoine Golea și Marc Vignal, Univers enciclopedic, București, traducere și completări privind compozitorii români de Oltea Șerban-Pârâu, 2000
5. XXX – *Mic dicționar enciclopedic*, Editura Enciclopedică română, București, 1972
6. XXX - *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Second edition, edited by Stanley Sadie, 2001
7. *Dicționar universal de muzică* – Jean Lupu, Daniela Caraman-Fotea, Nicolae Racu, Gabriel-Constantin Oprea, Eugen-Petre Sandu, Editurile Litera Internațional, București – Chișinău, 2008
8. ARISTOTEL, *Politica*, Editura IRI, București, Ediție bilingvă, Traducere, comentarii și index de Alexander Baumgarten cu un studiu introductiv de Vasile Muscă, 2001
9. BUCESCU-BĂLĂIȚĂ, RUXANDRA, *...descinderi în commedia dell-arte*, Editura Artes, Iași, 2008
10. BENTOIU, PASCAL, *Capodopere enesciene*, Ed. Muzicală, București, 1984
11. BERINDEI, MIHAI, *Dicționar de jazz*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1976
12. BERNSTEIN, LEONARD, *Cum să înțelegem muzica*, Editura Muzicală, București, traducere de Mircea Ivănescu, 1982
13. BUGHICI, DUMITRU, *Dicționar de forme și genuri muzicale*, Editura

¹⁹¹ Vezi răspândirea lucrării "*Rhapsody in blue*" de George Gershwin

muzicală, București, 1978

14. BRUMARIU, LIVIU, *Curs de istoria muzicii. Vol. I*, Editura Fundației „România de mâine”, București, 1995

15. CARAMAN FOTEA, DANIELA; LUNGU, FLORIAN, *Disco Ghid-Rock*, Editura Muzicală, București, 1979

16. CECATKA, BJORN; CZOCK, ATTILA; GEHLHOFF, BEATRIX; GRZELLA, MEIKE; KALLDEWEY, JASPER; YORK, HEINZ; ZAPATKA, MICHAEL, *100 de personalități ale secolului XX – compozitori*, Editura All Educational, București, traducere Dragoș Dinulescu, 2003

17. CHELARU, CARMEN, *Cui i-e frică de Istoria muzicii?!*, Editura Artes, Iași, 2007

18. COLLAER, PAUL, *La musique moderne*, Editions Meddens SA, Paris-Bruxelles, 1963

19. CONSTANTINESCU, GRIGORE și BOGA, IRINA, *O călătorie prin istoria muzicii*, Editura didactică și pedagogică, R.A., București, 2008

20. COZMA, ROMEO, *Universul jazz-ului*, Editura Artes, Iași, 2006

21. DAVID, GHEORGHE, *De la chanson la teatrul muzical de divertisment*, Editura Universității din Oradea, 2003

22. DĂNCEANU, LIVIU, *Anotimpurile muzicii, vol. I, Primăvara*, Editura Corgal Press, Bacău, 2005

23. DĂNCEANU, LIVIU, *Cartea cu dansuri*, Editura Muzicală, București, 2004

24. DELACROIX, HENRI, *Psihologia artei*, Editura Meridiane, București, 1983

25. DENIZEAU, GERARD, *Să înțelegem și să identificăm genurile muzicale*, Editura Meridiane, București, 2000

26. DOLJANSKI, A., *Mic dicționar muzical*, traducere din limba rusă de Rostislav Donici, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.P.R., 1960

27. FERRARI, ANA, *Dicționar de mitologie greacă și romană*, Editura Polirom, Iași, traducere de Emanuela Stoleriu, Dragoș Cojocaru, Dana Zamosteanu, 2003

28. FRANCOIS-SAPPEY, BRIGITTE, *Istoria muzicii în Europa*, Casa de Editură Grafoart, București, 2007

29. GAUTHIER, ANDRE, *Que sais-je? La musique americaine*, Presses Universitaires de France, 108, Boulevard Saint-Germain, Paris, 1972

30. GEORGESCU, CORNELIU DAN, „Modern” și „tradițional”. *O posibilă perspectivă a compozitorului contemporan*, în Revista ”Muzica”, anul XVIII, aprilie – iunie 2007, nr. 2 (70)

31. HANKE, MARIA-ECATERINA, *Caracterizarea tonalităților după Johann Matheson (1681 – 1764)*, în „Aniversări Muzicale 2005-2006”, Ed. Universității Transilvania, Brașov, 2006

32. HODEIR, ANDRE, *Formele muzicii*, Casa de Editură Grafoart, București, 2007

33. JUNGER, ERVIN, *Meditații tihnite despre viață și muzică*, Casa cărții de

- știință, Cluj-Napoca, traducere Adrienne Laskay, 2001
34. KEMENES CSILLA, BALLA, *Retorica discursului muzical-pianistic în epoca romantică*, Arpeggione Publishing House, București, 2007
 35. LOTREANU, ION, *Despre analogie și alte eseuri*, Editura Eminescu, București, 1982
 36. MARCU, FLORIN, *Marele dicționar de neologisme*, Editura Saeculum I.O, București, 2000
 37. MENDEA, CONSTANTIN D., *Jazzul clasic istorie și legendă*, Editura Paideia, București, 2001
 38. MIZRAHY, DAN, *Așa a fost...*, Editura Hasefer, București, 2005
 39. NATTIEZ, JEAN-JACQUES, *Istoria muzicologiei și semiologia istoriografiei muzicale*, Editura Artes, Iași, 2005
 40. PASCU, GEORGE și BOȚOCAN, MELANIA, *Carte de istorie a muzicii*, Vasiliana 98, Iași, 2003
 41. PASCU, GEORGE, *Căi spre marea muzică*, Editura Noel, Iași, 1997
 42. PÂRVULESCU, IOANA și SANDU-DEDIU, VALENTINA, *Literatura și muzica. Note de curs (2008)*, Tipografia Universității Naționale de Muzică din București, 2009
 43. PETCULESCU, VALENTIN în "Contemporary Music Journal", 25 mai 2010, ISSN 2067 – 6972; <http://no14plusminus.ro/2010/05/25/valentin-petculescu-de-la-stare-la-idee/>
 44. POPOVICI, DORU, *Maeștrii culturii românești și folclorul. Nicolae Iorga și eufonia dorului*, în "România Mare" nr. 1049, 31 august 2010
 45. RAPIN, JEAN-JACQUES, *Să descoperim muzica*, Editura muzicală, București, 1975
 46. SAVA, IOSIF și VARTOLOMEI, LUMINIȚA, *Dicționar de muzică*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1979
 47. SBÂRCEA, GEORGE, *Opereta și lungă ei poveste*, Editura Muzicală, București, 1985
 48. SCHIFF, DAVID, *Misunderstanding Gershwin; Volume 282, No. 4*; în "The Atlantic Monthly"; October, 1998
 49. SCHIFF, DAVID, *Gershwin: Rhapsody in blue*, Cambridge University Press, 1997
 50. SCHONBERG, HAROLD C., *Viețile marilor compozitori*, Editura Lider, București, 1997
 51. STEINER, RUDOLF, *Filosofia libertății*, Editura Triade, Cluj Napoca, traduceri făcute de Constantin Oancea, Ioan Ionașiu, Iustin Iustian, Doina Frumuzache, Marcel Tiberiu Welther, 1996
 52. ȘIPA, ALEXANDRU *Jazz, între agonie și extaz. 30 de ani de jazz & blues în România 1972-2002*, Editura Paralela 45, București, 2002
 53. TARAȘI, MIHAIL, *Arta și publicul în „Arta și publicul nou” - Universitatea de Arte „George Enescu” Iași, Facultatea de Arte plastice, decorative și design, Centrul de cercetare „estetică și creație artistică”*, Editura

Artes, Iași, 2009

54. TOPÂRCEANU, GEORGE, *Balade vesele și triste*, Editura Albatros, București, 1986

55. VARTOLOMEI, LUMINIȚA, *Ghidul cititorului despre muzică*, Editura Muzicală, București, 2008

56. VASILIU, ALEX, *Jazzul – un spațiu al interferențelor* în „Estetica muzicală, un alt fel de manual”, Editura Universității Naționale de Muzică, București, ediție îngrijită de Antigona Rădulescu, 2007

57. VASILIU, LAURA, *Articularea și dramaturgia formei muzicale în epoca modernă 1900-1920*, Editura Artes, Iași, 2002

58. VIANU, TUDOR, *Opere; Studii de estetică*, vol. VI, Ed. Minerva, București, 1976

<http://en.wikipedia.org>

<http://ro.wikipedia.org/wiki/Divertisment>

http://ro.wikipedia.org/wiki/Muzică_de_consum,

http://ro.wikipedia.org/wiki/George_Gershwin

<http://en.wikipedia.org/wiki/Gebrauchsmusik>

http://en.wikipedia.org/wiki/Fantasia_2000

http://en.wikipedia.org/wiki/Third_stream

<http://www.free-scores.com>

http://w3.rz-berlin.mpg.de/cmp/g_operetta.html

www.trilulilu.ro/freetester/feb257c557378c

www.piano.ru

<http://atelier.liternet.ro/articol/180/Dan-Mizrahy/Gershwin.html>

<http://www.theatlantic.com/past/docs/issues/98oct/gersh2.htm>

<http://www.classicalnotes.net/classics/gershwin.html>

http://www.jandarmeriaromana.ro/ro/pagini/muzica_fanfara.html

<http://www.cluj4all.com/jazz/14 - Iosif Viehmann, Jazzul simfonic>

<http://www.jacmuse.com/blues/bluesscale/newpage17a.htm>

<http://www.lizhamill.com/2008/09/15/eva-sang-vernon-dukes-songs/>

<http://www.theatlantic.com/past/docs/issues/98oct/gersh2.htm>

<http://books.google.com/books?id=JaOpHQyYEHkC>

<http://www.youtube.com/watch?v=ZYhZVqODYsI>

<http://www.youtube.com/watch?v=VF2pO7mRYHM&feature=related>

[http://www.youtube.com/watch?v=qS5TsJEbS7w&feature=related;](http://www.youtube.com/watch?v=qS5TsJEbS7w&feature=related)

<http://www.youtube.com/watch?v=qMndH0yrTzo&feature=related>

<http://www.youtube.com/watch?v=yj7jJA-RJto&feature=related>

<http://www.youtube.com/watch?v=iPeVIuRjUi4>

http://openlibrary.org/works/OL6010156W/Ordinea_i%CC%82n_Turnul_Babel
: Anatol Vieru - Ordinea în Turnul Babel. Însemnări despre artă Muzică și despre muzică

<http://en.wahooart.com/a55a04/w.nsf/Opra/BRUE-5ZKF6T>

www.iaspm.net

Abstract : *The accessibility of popular music leads to the need for communication, thus making the connection between art and audience. Entertainment, by its moralizing role, contributes to spiritual development and appears as a necessity in socio-cultural space, causing the interplay of arts. The syncretism is the main factor which merges the academic music, the entertainment and the humanistic side.*

Key words: *entertainment, society, syncretism, accessibility.*

The association of academic and entertainment/popular music is created in a primarily social context that intervenes in a higher or smaller degree in the development of arts. The term „entertainment” finds identifications in the evolution of music either as a genre, or through the presence of elements that are specific to entertainment. The social factor was always attributed to popular music because, since ancient times, people felt the need for a type of music to address receivers not necessarily educated, but eager to find themselves in the artistic act and they found a way that was direct, open, convincing, significant that included appropriate modalities to share feelings, according to the times. Times strengthened this idea, proving that one couldn't condition the relationship between artistic and public creation, neither ideologically, nor educationally or through any other methods¹⁹².

In “Politics”¹⁹³, Aristototele identified two types of listeners, i.e. those considered to be free and educated, vs. the common people. “Popular” music was created for all of them, out of an urge to pass their free time as pleasantly as possible. Even if back then there were fears and doubts regarding what such a music would suppose and how necessary it might be in the permanent context of stepping ahead on evolution through education, entertainment appeared not as a solution to a necessity but as something that had a moralizing role, contributing to the spiritual development. This principle will also be demonstrated by the occurrence of the following genres, meant to correct human and social flaws through their character.

Entertainment appears as a need, similar to the way Ion Luca Caragiale thoroughly dwells in the vast area of Romanian literature. The social imposes a certain reaction towards situations or people that have the attribute to revolt their peers through inadequate behaviour and then they use forms that transpose indifference or recur to situational comic. As indifference is nowhere to be found with arts, a critical attitude reigns as superior even more if it is covered in a mantle full of confusion and trouble. Thus, a Caragiale-like colour has obvious correspondents in entertainment music¹⁹⁴. ” (...) *the public had and will always have the need for laughter, for the permanence of the ephemeral!*”¹⁹⁵. The idea

¹⁹² Conf. Univ. Dr. Mihail Tarași – *Arts and the public* in „Arts and the new public” – George Enescu University of Arts, Faculty of Plastic and Decorative arts and design, Research Centre „Aesthetics and artistic creation”, Artes Publishing, Iași, 2009, p. 12

¹⁹³ Aristotle – *Politics*, IRI Publishing, Bucharest, Bilingual Edition, Translation, comments and index by Alexander Baumgarten with an introductory study by Vasile Muscă, 2001, p. 173

¹⁹⁴ See *The Bat* by Johann Strauss-son

¹⁹⁵ Camille Saint-Saens in George Sârcea – *Operetta and its long story*, Musicala Publishing, Bucharest, 1985, p. 93

persists with time, being even found in our days, as Caragiale is always up-to-date, and the world of entertainment was and will always be up-to-date, with its pluses and minuses. In this context there is no way I could agree to the opinion of the musicologist Theodor Adorno, who claims that “*the farther difficult and inaccessible music is from the old musical order, the more it falls into the way of social progress (...)*”¹⁹⁶.

Entertainment keeps the idea for which it was created, in the aim of relaxing, of rendering aspects of life into a simple language, that is accessible and easy, determined by the need for artistic communication that supposes and requires a link between the auditorium, the creator, the interpreter, by means of artistical emotions.

The word itself has general meanings referring to the idea of spending time in a pleasant way, which can be illustrated in several methods, from conversations, games, reading, to radio and TV shows, circus shows, dancing, magic, theatre or humour.¹⁹⁷ At the same time, there are also mentioned the musical meanings determined by the explanation of this term that can be found either in the series of musical pieces of different character, or in songs with entertaining character, or defining an Estrada concert or a section of running¹⁹⁸. Integrated in the theatrical field, the term also designates the dancing or musical interlude, practised during an antract¹⁹⁹.

If the term itself was a wide source of meanings, the area is extended when the phrase “entertainment music” is used, its approach being inevitable while designating the correct meaning of the word.

According to musicologist Corneliu Dan Georgescu, entertainment music includes various categories, such as intermezzos, serenades, music for marches, dancing, salons, cafes, bars, fanfare, classical, folk, operetta, musical, vodevil, variety, cabaret, circus, estrada, couplet, chanson, hit, soundtrack, before 1935, background music for figure skating, commercials, etc, giving jazz a special place.²⁰⁰ This is different from “*popular music*” (Gebrauchsmusik)²⁰¹, as opposed to cultivated music, with themes of public interest, “a category defined on functional criteria and not aesthetical ones”. A certain association between entertainment music and popular one is easy (as one can be made between classical and popular music) but it is controversial, since the coordinates that identify popular music cross borders of other types of music. Furthermore, the composer and musicologist Ervin Junger²⁰² shares the idea that a duality exists

¹⁹⁶ Jean-Jacques Nattiez – *op.cit.*, p. 29

¹⁹⁷ <http://ro.wikipedia.org/wiki/Divertisment>

¹⁹⁸ Florin Marcu – *The Big Dictionary of Neologisms*, Saeculum Publishing I.O, Bucharest, 2000, p. 77

¹⁹⁹ *Small Enciclopaedic Dictionary*, Enciclopedica romana Publishing, Bucharest, 1972, p. 300

²⁰⁰ Corneliu Dan Georgescu – „*Modern*” and „*traditional*”. *A possible perspective of the contemporary composer*, in “Muzica” Magazine, year XVIII, April – June 2007, no. 2 (70), p. 10

²⁰¹ http://ro.wikipedia.org/wiki/Muzică_de_consum, <http://en.wikipedia.org/wiki/Gebrauchsmusik>

²⁰² Ervin Junger – *Meditation about life and music*, Casa cărții de știință Publishing, Cluj-Napoca, translation Adrienne Laskay, 2001, p. 11

in every age, between less accessible music and the one that claims to bring about a certain relaxation.

Maybe the most relevant expression of the link between entertainment and academic music belongs to Enescu, it is that widely-used motto: “It is not known where hard music or light music starts and ends, because there is only one kind of music: good music”. And this is tale-telling. The two types of music are inter-related; they have developed at the same time and have co-existed all along in time, in a commonly and silently agreed association.

Academic music	Entertainment/popular music
Phrase used in order to determine the wide sector of music of cultivated origins, the so-called “classical music”	Phares used to present various forms of entertainment included in genres like: pop, rock, folk, jazz, as well as elements of entertainment introduced in European music

The preponderance of dance music and the easy character of the entertainment works, their origins in popular sources and the message they convey being as direct and natural, all these come to complete the accessible nature of this type of music. At the same time, out of a wish to facilitate communication, relaxing movement, simple, melody easy to memorize and sing, build the steps that get entertainment closer to the human, though that syncretism originating in the most ancient times.

The utility of entertainment music lies in the wish of the creators to understand the world and to share this in a way that is natural for their times, outstanding the compositional creativity that has developed thanks to historical, social or cultural influences.

Entertainment as a means for joy, beauty, enchantment, determines the aesthetic character of the genre which is not bordered by the accessibility of the music which comes from its simplicity, folk sources or the preponderance of dance music.

At the crossroad between academic and entertainment, the 20th century represents fusion, complexity, re-invention. Most of the associations follow the direction generated by the times we live in, but there are also interferences that, at least on a first sight, seem unconceivable. Luis Bacalov, Argentinian composer of movie soundtracks, two times an Oscar nominee, composed the work called “*Missa tango*”²⁰³. Bringing together the two terms that come from different spheres of evolution, he creates a certain type of antinomy - reuniting “*missa*” with tango seems to be a binding that is at least bizarre, but the result is in fact a very well conceived work for choir and orchestra, where *Missa* suffers real rhythmical alterations following the path of Argentinian tango. The work

²⁰³ Credo: <http://www.youtube.com/watch?v=U8-zhsL8ODg>

was first interpreted in Rome, in 2000, by Placido Domingo, and it was further recorded under the interpretation of the same tenor, along with mezzo-soprano Ana Maria Martinez and Hector Ulises Passarella playing the bandoneon. At the same time, the composer was the first to ever write a triple concert for bandoneon, piano, soprano and symphonical orchestra, another creation impregnated by the pulse of the tango.

Entertainment is the artistical form that imposes itself towards reality, absorbing it. It recurs to the social in order to express it through art, using the situational comic in the most of the times. It attracts the latter in order to confer another layout for it, meant to draw attention upon the existing and persisting flaws of society.

Counting on utilitarianism, entertainment/ popular music uncovers ideas that generate a wide range of states, in spite of what Delacroix mentioned²⁰⁴, when stating that music dispenses of ideas that can be of philosophical, poetical, thematical or musical nature, which lead to the creation of various states and through the fusion among generations, tradition and present, an eloquent example being as follows:



The idea is constituted by the chorals "*Jesu, Joy of Man's Desiring*" by Johann Sebastian Bach, continuous, fluent melody, predisposing to several arrangements. The generated states can be noticed in arrangements of classic type, romantic, modern, from the area of entertainment – with reference to jazz, pop, rock²⁰⁵, passing from guitar interpretations²⁰⁶ or Kalimba²⁰⁷ to vocal instrumental expositions, such as the one offered by the Irish group Celtic women²⁰⁸. The sound versions highlight various stylistic visions that are the base of different states. Thus, the state is idea-generated, and the idea "*needs to be lived, otherwise we fall under its slavery*"²⁰⁹. And one needs ideas in order to be a painter, a musician, a poet.²¹⁰

²⁰⁴ Henri Delacroix – *Psychology of Art*, Meridiane Publishing, Bucharest, translation by Victor Ivanovici and Virgil Mazilescu, 1983, p. 83

²⁰⁵ Stuart Smith (guitar), Richie Onori (drums), Ray Rodriguez (keyboards) and Ricky Phillips (bass): <http://www.youtube.com/watch?v=VF2pO7mRYHM&feature=related>; Bach to the Future: <http://www.youtube.com/watch?v=qS5TsJEBs7w&feature=related>;

²⁰⁶ <http://www.youtube.com/watch?v=qMndH0yrTzo&feature=related>

²⁰⁷ <http://www.youtube.com/watch?v=yj7jJA-RJto&feature=related>

²⁰⁸ <http://www.youtube.com/watch?v=iPeVIuRjUi4>

²⁰⁹ Rudolf Steiner – *Philosophy of Freedom*, Triade Publicshing, Cluj Napoca, translations by Constantin Oancea, Ioan Ionasiu, Iustin Iustian, Doina Frumuzache, Marcel Tiberiu Welther, 1996, p. 104

²¹⁰ Mallarme in *Psychology of Arts* by Henri Delacroix, Meridiane Publishing, Bucharest, 1983, p.99

Entertainment supposes and requires involvement, multiple processes of inter-relating based on communication through art. A concrete example would be the way in which Mahler's Symphony no. 5 became a widely popular work, *Adagietto*²¹¹ included in the movie made upon Thomas Mann's "Death in Venice" short story. Another example is the Concerto for piano by Nicolae Kirculescu, which is very well known to the Romanian audience because it was introduced as an intro for "Teleenciclopedia", a show broadcasted by the Romanian National Television. The "idea" of the academic music thus generates a "state" through entertainment – either in cinematography, or in TV shows, which allow it to be received by the wide public.

Between spontaneity and rationalism, it would be tempting to attribute the first term to entertainment, in the measure in which we receive it on a superficial level. Entertainment music included in academic music is not based on timely snapshots, it recurs to themes that are already well-established and used in this type of music.

*"It is therefore surprising to see the ease with each some or others want to only see in music a lab, or only an estrada, only a source of delight, only a source of knowledge, or just a stand, the ease with each some or others absolutize or ignore: tradition or innovation, idea or feeling, public or quality, the new or the beauty, the contents or the form of musical art. All these musical galleries, all these circumstances of its existence are intimately related and the conscious recognition of their interdependence is useful for musical art, which gives freedom, similar to any recognition of necessity. (Especially for such a non-utilitarian art, immaterial and "free" that is music.)"*²¹²

The two types of music do not exclude each other, on the contrary, they complete each other in a qualitative and syncretic whole, the same way as the social and the aesthetics reflect humans in the artistic life. And the 20th century shapes the social context as a real art consumer, under the circumstances in which the music of these days implies a complexity of fabrics devised by time, genres, and various arts. Referring to the ideas of introducing humans into art, Sostakovici seems to be the best suited composer for the concept, through its constant statement: *"I am not a fighter in life; I'm a fighter in art"*. As an art fighter, he also included in his creation moments of entertainment, such as: waltzes, polkas, foxtrots, for when he was young he used to be a silent cinema pianist.

At the same time, the details determined while analyzing a work lead to the idea of its approach and perception from the sensitive point of view. Thus it strengthens the combination relationship between detail and whole, between particular and general, which produces the relationship between marginal and

²¹¹ Aneex 15, p. 81

²¹² http://openlibrary.org/works/OL6010156W/Ordinea_i%CC%82n_Turnul_Babel: Anatol Vieru - Ordinea în Turnul Babel. Însemnări despre artă Muzică și despre muzică

essential, between state and idea. The timbre colour²¹³, for instance, generally integrated, contributes to the artistic act, the same way as it can, through exaggeration, denigrate the moment itself.

The circulation of entertainment music is rendered by its accessibility, which doesn't mean that the goal of its creation was exclusively for an easy perceiving approach, it was only taken into account. Johann Strauss jr. had availability in mind when he introduced in his "Bat" tempos of march or waltz, or determined by the character of expressions: *dolce, a piacere, agitato, animato*²¹⁴. The need for the eternal is sought in art as recognition of creation, and the presence of entertainment in academic music from ancient times to present confirms the permanence of such music.

Musicologist studies regarding entertainment music determined a certain blossom starting with the 80s, when specialists began to be attracted by the topic, the first magazine of the genre being "Popular Music", issued in 1981, and from 1994 there is an International Association for the Study of Popular Music²¹⁵.

At the crossroad between academic and entertainment, improvisation plays an important part. Between general and particular, between smaller or wider forms, the improvisation aspect comes for the very aim of creating the development of a work "*intentionally made to be accessible*"²¹⁶. This factor is especially found in live performances, the fact that makes the difference is that entertainment works can be listened to either after they are recorded in studio, or on the stage, with the latter being subject to the improvisatory interpretation area.

Adorno²¹⁷ maintains his view that "*artistic values can't be reduced to utility, moral effects or social functions*", attributing these words to entertainment. Since entertainment music holds an extremely wide area of development, it is hard to share the ideas of this musicologist or not. As in any field, not necessarily musical, there are distinct categories between good and bad, qualitative and quantitative, etc. Good music can be found both in entertainment works that include utility aspects, moralizing circumstances or social attributes, and in academic music; over time, there were not in history anonymous creators that, out of certain reasons, did not reach a necessary aesthetic level. Value is for sure not limited to the social, useful, commercial, but this does not mean that it excludes them.

Another idea that Theodor Adorno shares consists in the fact that entertainment music lacks genius and autonomy, which means it can't be considered an art. I adhere to the opinion that genius and independence are not

²¹³ http://openlibrary.org/works/OL6010156W/Ordinea_i%CC%82n_Turnul_Babel: Anatol Vieru - Ordinea în Turnul Babel. Însemnări despre artă Muzică și despre muzică: Raportul între culoarea timbrelor și muzică este acela între efect și expresie, între periferie și esență.

²¹⁴ Anexa 16, p. 86

²¹⁵ www.iaspm.net

²¹⁶ Theodor Adorno (1903-1969) – German sociologist, philosopher, musicologist

²¹⁷ www.iep.utm.edu/music-po/ - *The Aesthetics of Popular Music*

the main pillars of entertainment music, but a view on a macro level upon entertainment does not claim to separate this music from the academic, most of all since the modern and contemporary age are based on the idea of art fusion and mix of musical genres.

The commercial subjugates the idea of artistic communication under the circumstances in which one recurs to ineffable reproductions, which lack content, but at the same time such an approach can contribute to the coverage of a large territory through the distribution of a quality work²¹⁸. It is true that entertainment is accessible, but this does not generalize the idea that it is constantly free of content. Created out of artistic fusions, it can reach and persuade through that aesthetic level which is necessary for artistic creation.

Bibliography

1. XXX - *Dicționar de termeni muzicali*, Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1984
2. XXX - *Dicționar de termeni muzicali*, Editura Enciclopedică, București, 2008
3. XXX – *Dicționar de estetică generală*, Editura Politică, București, 1972
4. XXX – *Larousse. Dicționar de mari muzicieni*, sub coordonarea lui Antoine Golea și Marc Vignal, Univers enciclopedic, București, traducere și completări privind compozitorii români de Oltea Șerban-Pârâu, 2000
5. XXX – *Mic dicționar enciclopedic*, Editura Enciclopedică română, București, 1972
6. XXX - *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Second edition, edited by Stanley Sadie, 2001
7. *Dicționar universal de muzică* – Jean Lupu, Daniela Caraman-Fotea, Nicolae Racu, Gabriel-Constantin Oprea, Eugen-Petre Sandu, Editurile Litera Internațional, București – Chișinău, 2008
8. ARISTOTEL, *Politica*, Editura IRI, București, Ediție bilingvă, Traducere, comentarii și index de Alexander Baumgarten cu un studiu introductiv de Vasile Muscă, 2001
9. BUCESCU-BĂLĂIȚĂ, RUXANDRA, *...descinderi în commedia dell-arte*, Editura Artes, Iași, 2008
10. BENTOIU, PASCAL, *Capodopere enesciene*, Ed. Muzicală, București, 1984
11. BERINDEI, MIHA, *Dicționar de jazz*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1976
12. BERNSTEIN, LEONARD, *Cum să înțelegem muzica*, Editura Muzicală, București, traducere de Mircea Ivănescu, 1982
13. BUGHICI, DUMITRU, *Dicționar de forme și genuri muzicale*, Editura muzicală, București, 1978
14. BRUMARIU, LIVIU, *Curs de istoria muzicii. Vol. I*, Editura Fundației

²¹⁸ See the spread of the work "Rhapsody in blue" by George Gershwin

- „România de mâine”, București, 1995
15. CARAMAN FOTEA, DANIELA; LUNGU, FLORIAN, *Disco Ghid-Rock*, Editura Muzicală, București, 1979
 16. CECATKA, BJORN; CZOCK, ATTILA; GEHLHOFF, BEATRIX; GRZELLA, MEIKE; KALLDEWEY, JASPER; YORK, HEINZ; ZAPATKA, MICHAEL, *100 de personalități ale secolului XX – compozitori*, Editura All Educational, București, traducere Dragoș Dinulescu, 2003
 17. CHELARU, CARMEN, *Cui i-e frică de Istoria muzicii?!*, Editura Artes, Iași, 2007
 18. COLLAER, PAUL, *La musique moderne*, Editions Meddens SA, Paris-Bruxelles, 1963
 19. CONSTANTINESCU, GRIGORE și BOGA, IRINA, *O călătorie prin istoria muzicii*, Editura didactică și pedagogică, R.A., București, 2008
 20. COZMA, ROMEO, *Universul jazz-ului*, Editura Artes, Iași, 2006
 21. DAVID, GHEORGHE, *De la chanson la teatrul muzical de divertisment*, Editura Universității din Oradea, 2003
 22. DĂNCEANU, LIVIU, *Anotimpurile muzicii, vol. I, Primăvara*, Editura Corgal Press, Bacău, 2005
 23. DĂNCEANU, LIVIU, *Cartea cu dansuri*, Editura Muzicală, București, 2004
 24. DELACROIX, HENRI, *Psihologia artei*, Editura Meridiane, București, 1983
 25. DENIZEAU, GERARD, *Să înțelegem și să identificăm genurile muzicale*, Editura Meridiane, București, 2000
 26. DOLJANSKI, A., *Mic dicționar muzical*, traducere din limba rusă de Rostislav Donici, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.P.R., 1960
 27. FERRARI, ANA, *Dicționar de mitologie greacă și romană*, Editura Polirom, Iași, traducere de Emanuela Stoleriu, Dragoș Cojocaru, Dana Zamosteanu, 2003
 28. FRANCOIS-SAPPEY, BRIGITTE, *Istoria muzicii în Europa*, Casa de Editură Grafoart, București, 2007
 29. GAUTHIER, ANDRE, *Que sais-je? La musique americaine*, Presses Universitaires de France, 108, Boulevard Saint-Germain, Paris, 1972
 30. GEORGESCU, CORNELIU DAN, „Modern” și „tradițional”. *O posibilă perspectivă a compozitorului contemporan*, în Revista ”Muzica”, anul XVIII, aprilie – iunie 2007, nr. 2 (70)
 31. HANKE, MARIA-ECATERINA, *Caracterizarea tonalităților după Johann Matheson (1681 – 1764)*, în „Aniversări Muzicale 2005-2006”, Ed. Universității Transilvania, Brașov, 2006
 32. HODEIR, ANDRE, *Formele muzicii*, Casa de Editură Grafoart, București, 2007
 33. JUNGER, ERVIN, *Meditații tihnite despre viață și muzică*, Casa cărții de

- știință, Cluj-Napoca, traducere Adrienne Laskay, 2001
34. KEMENES CSILLA, BALLA , *Retorica discursului muzical-pianistic în epoca romantică*, Arpeggione Publishing House, București, 2007
 35. LOTREANU, ION, *Despre analogie și alte eseuri*, Editura Eminescu, București, 1982
 36. MARCU, FLORIN, *Marele dicționar de neologisme*, Editura Saeculum I.O, București, 2000
 37. MENDEA, CONSTANTIN D., *Jazzul clasic istorie și legendă*, Editura Paideia, București, 2001
 38. MIZRAHY, DAN, *Așa a fost...*, Editura Hasefer, București, 2005
 39. NATTIEZ, JEAN-JACQUES, *Istoria muzicologiei și semiologia istoriografiei muzicale*, Editura Artes, Iași, 2005
 40. PASCU, GEORGE și BOȚOCAN, MELANIA, *Carte de istorie a muzicii*, Vasiliana 98, Iași, 2003
 41. PASCU, GEORGE, *Căi spre marea muzică*, Editura Noel, Iași, 1997
 42. PÂRVULESCU, IOANA și SANDU-DEDIU, VALENTINA, *Literatura și muzica. Note de curs (2008)*, Tipografia Universității Naționale de Muzică din București, 2009
 43. PETCULESCU, VALENTIN, în "Contemporary Music Journal", 25 mai 2010, ISSN 2067 – 6972; <http://no14plusminus.ro/2010/05/25/valentin-petculescu-de-la-stare-la-idee/>
 44. POPOVICI, DORU, *Maeștrii culturii românești și folclorul. Nicolae Iorga și eufonia dorului*, în "România Mare" nr. 1049, 31 august 2010
 45. RAPIN, JEAN-JACQUES, *Să descoperim muzica*, Editura muzicală, București, 1975
 46. SAVA, IOSIF și VARTOLOMEI, LUMINIȚA, *Dicționar de muzică*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1979
 47. SBÂRCEA, GEORGE, *Opereta și lungă ei poveste*, Editura Muzicală, București, 1985
 48. SCHIFF, DAVID, *Misunderstanding Gershwin; Volume 282, No. 4*; în "The Atlantic Monthly"; October, 1998
 49. SCHIFF, DAVID, *Gershwin: Rhapsody in blue*, Cambridge University Press, 1997
 50. SCHONBERG, HAROLD C., *Viețile marilor compozitori*, Editura Lider, București, 1997
 51. STEINER, RUDOLF, *Filosofia libertății*, Editura Triade, Cluj Napoca, traduceri făcute de Constantin Oancea, Ioan Ionașiu, Iustin Iustian, Doina Frumuzache, Marcel Tiberiu Welther, 1996
 52. ȘIPA, ALEXANDRU, *Jazz, între agonie și extaz. 30 de ani de jazz & blues în România 1972-2002*, Editura Paralela 45, București, 2002
 53. TARAȘI, MIHAIL, *Arta și publicul în „Arta și publicul nou”* - Universitatea de Arte „George Enescu” Iași, Facultatea de Arte plastice, decorative și design, Centrul de cercetare „estetică și creație artistică”, Editura Artes, Iași,

2009

54. TOPÂRCEANU, GEORGE, *Balade vesele și triste*, Editura Albatros, București, 1986
55. VARTOLOMEI, LUMINIȚA, *Ghidul cititorului despre muzică*, Editura Muzicală, București, 2008
56. VASILIU, ALEX, *Jazzul – un spațiu al interferențelor în „Estetica muzicală, un alt fel de manual”*, Editura Universității Naționale de Muzică, București, ediție îngrijită de Antigona Rădulescu, 2007
57. VASILIU, LAURA, *Articularea și dramaturgia formei muzicale în epoca modernă 1900-1920*, Editura Artes, Iași, 2002
58. VIANU, TUDOR, *Opere; Studii de estetică*, vol. VI, Ed. Minerva, București, 1976
- <http://en.wikipedia.org>
<http://ro.wikipedia.org/wiki/Divertisment>
http://ro.wikipedia.org/wiki/Muzică_de_consum,
http://ro.wikipedia.org/wiki/George_Gershwin
<http://en.wikipedia.org/wiki/Gebrauchsmusik>
http://en.wikipedia.org/wiki/Fantasia_2000
http://en.wikipedia.org/wiki/Third_stream
<http://www.free-scores.com>
http://w3.rz-berlin.mpg.de/cmp/g_operetta.html
www.trilulilu.ro/freetester/feb257c557378c
www.piano.ru
<http://atelier.liternet.ro/articol/180/Dan-Mizrahy/Gershwin.html>
<http://www.theatlantic.com/past/docs/issues/98oct/gersh2.htm>
<http://www.classicalnotes.net/classics/gershwin.html>
http://www.jandarmeriaromana.ro/ro/pagini/muzica_fanfara.html
[http://www.cluj4all.com/jazz/14 - Iosif Viehmanna, Jazzul simfonic](http://www.cluj4all.com/jazz/14_Iosif_Viehmanna_Jazzul_simfonic)
<http://www.jacmuse.com/blues/bluesscale/newpage17a.htm>
<http://www.lizhamill.com/2008/09/15/eva-sang-vernon-dukes-songs/>
<http://www.theatlantic.com/past/docs/issues/98oct/gersh2.htm>
<http://books.google.com/books?id=JaOpHQyYEHkC>
<http://www.youtube.com/watch?v=ZYhZVqODYsI>
<http://www.youtube.com/watch?v=VF2pO7mRYHM&feature=related>
[http://www.youtube.com/watch?v=qS5TsJEbS7w&feature=related;](http://www.youtube.com/watch?v=qS5TsJEbS7w&feature=related)
<http://www.youtube.com/watch?v=qMndH0yrTzo&feature=related>
<http://www.youtube.com/watch?v=yj7jJA-RJto&feature=related>
<http://www.youtube.com/watch?v=iPeVIuRjUi4>
[http://openlibrary.org/works/OL6010156W/Ordinea_i%CC%82n_Turnul_B
abel: Anatol Vieru - Ordinea în Turnul Babel. Însemnări despre artă Muzică
și despre muzică](http://openlibrary.org/works/OL6010156W/Ordinea_i%CC%82n_Turnul_Babel:_Anatol_Vieru_-_Ordinea_in_Turnul_Babel._Insemnari_despre_arta_Muzica_si_despre_muzica)
<http://en.wahooart.com/a55a04/w.nsf/Opra/BRUE-5ZKF6T>
www.iaspm.net

3. EXPERIENȚE PEDAGOGICE PEDAGOGICAL EXPERINCES

Irina Scutariu, Lecturer PhD,
“George Enescu” University of Arts from Iași of Romania

Rezumat: *Articolul cuprinde referiri la metode educaționale din domeniul pedagogiei artei. Studiul a fost efectuat pe parcursul a doi ani. Actanții sunt studenții Universității de Arte “G. Enescu” și ai Universității “Al. I. Cuza” din Iași. Aceștia au fost urmăriți din punctul de vedere al evoluției indicilor empatici în raport cu propriile lor limite emoționale și în raport cu alți factori veniți din exterior. Sarcinile lor au fost adaptate pe parcursul participării active la curs, ceea ce a presupus un set de exerciții practice cu grade de dificultate diferite.*

Cuvinte cheie: *artă, pedagogie, metodă, diferență, limită, adaptare.*

Salut cu un deosebit interes intenția de a acorda atenție unui subiect atât de provocator pentru un pedagog de formație – artist – : *pedagogia artei în abordări comparative*. Cu doi ani în urmă am răspuns unei invitații de colaborare cu Universitatea „Alexandru Ioan Cuza” din Iași, pentru a preda unei grupe de masteranzi la limba engleză și unei alte grupe formate din studenți de la toate Departamentele. Cursul se numea *Comunicare fără trac*. La grupa de master am lucrat cu o clasă formată doar din fete. La celălalt curs s-au înscris atât fete cât și băieți. Toți au fost la fel de interesați să descopere metode de perfecționare a rostirii cu ajutorul metodelor actoricești. Predam aceeași materie la două categorii de studenți. Formatul lor psiho-emoțional era complet diferit. Reacțiile lor pe parcursul exercițiilor alcătuiau bagajul lor de cunoștințe în materie de artă teatrală. Prin urmare, am fost obligată să-mi caut metode specifice, raportate la necesitățile lor.

Pentru studenții din cea de-a doua categorie, care erau viitori profesori, avocați, jurnaliști, care urmau, prin urmare, să aibă un anumit fel de comunicare, în baza unui speech, am considerat necesar să încep lucrul cu ei prin teste de autocunoaștere. Profesorul care predă unui student din cadrul facultății de teatru are un alt mijloc de a-i descoperi limitele emoției prin orele de improvizație. Atât cursul cât și orele practice, ce țin de obiectul de studiu *improvizația scenică*, se întind pe perioada unui întreg an universitar și vin în completarea orelor de actorie. Trebuie să precizez că nu numai eu am depus efort în a mă dezvolta ca pedagog, ci și studenții de la Universitatea “Cuza” au avut nevoie de o perioadă de timp în care să se acomodeze cu acest tip de curs, care are în componența lui nevoia de implicarea directă a celui care ia parte la el, iar pentru ei acest lucru era complet *nou*.

O primă etapă foarte importantă în munca pedagogului este aceea de a analiza subiecții. Dacă pentru viitorii actori *noul* (adică exercițiul improvizației) este un foarte bun stimulent în a lucra pentru ceilalți, acest *nou* a devenit o mare provocare pentru studenții de la Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, o provocare care îi speria. Actorul se mobilizează singur, vrea să încerce. În acest caz, lucrul la exercițiile ce țin de tehnica rostirii pe scenă nu par penibile. Le

sunt explicate la ce folosesc ele, cum anume se lucrează și, odată ce ei constată că aplicarea lor la rolurile ce le studiază îi ajută, lucrurile devin foarte simple.

Prin urmare, studenții de la secțiile de actorie și de la arta mânuirii păpușii își manifestă curiozitatea de *nou* lansându-se în felurite exerciții și asumându-și rolul de executant; studenții de la Litere au o aceeași curiozitate, dar aplicația practică îi blochează. Aflându-mă, și într-un caz și în celălalt, în situația de a fi pedagog în arta rostirii, le-am comparat reacțiile și mi-am adaptat metodele pentru a-i atrage pe toți studenții, indiferent de „tabără”. Astfel, am găsit un numitor comun al studenților: *teama de ridicol*. Pentru executorii rolurilor dramatice, această stare se manifestă ca o modalitate de autocunoaștere (în primă fază). Pentru ceilalți, teama de ridicol se manifestă ca un refuz de a se descoperi în fața colegilor; iar cei ce depășesc acest refuz o fac stângaci. De aici rolul profesorului este decisiv.

În această situație, *asul din mânecă* al unui profesor este propriul exemplu; în plus, este nevoie de un discurs bine formulat și atent studiat, ca să fie convingător. Am făcut precizarea că la cel de al doilea curs se mai înscriau și băieți, însă puțini, dintr-un considerent foarte simplu și anume acela al inhibării. Și așa începe comparația dintre metodele de predare a artei, analizând pentru prima dată acest aspect, acela al relației dintre sexe. Se pune acut problema cum predai, ca profesoară, arta (teatru și derivatele lui, care presupun, poate mai mult decât în cazul altor arte – cu excepția artelor mișcării, a dansului – expunerea propriei ființe, cu defecte și calități, reale ori imagine, dinaintea alterității) unui student și cum predai, ca profesor de artă, unei studente. Elementele care disting cele două maniere de lucru sunt diferite și diverse. Evident că au fost, sunt și vor fi și cazuri de inhibări și în cazul studentelor, dar mai puține decât în cazul tinerilor studenți. Iar acest comportament apare mai ales înaintea unui profesor și persistă doar câteva ședințe.

În practica actoricească, am observat că lucrul la un rol presupune cunoașterea și utilizarea noțiunilor de bază ale psihologiei umane. Ca practician al profesiei de pedagog, constat că am nevoie de o serie de procedee prin care să aduc mai multe psihologii umane la un numitor comun cu care să pot fabrica un spectacol. Pe perioada studenției mele, am tot comparat actori extraordinari de talentați cu pedagogii de elită ai școlii de teatru. Am cunoscut atunci un actor genial ca profesor; el avea ca metodă de lucru propria demonstrație. Am avut ocazia să particip de două ori la Festivalul școlilor de teatru, organizat la Sinaia de Catedra UNESCO: acolo am luat parte la workshop-uri pe teme de improvizație, pe teme de abordare a textului dramatic specific lui Cehov, lui Shakespeare etc. Am avut șansa să interacționez atât cu profesori din alte centre universitare din țară și din străinătate, cât și cu studenții lor, despre metode de predare a artei teatrale în general. Câștigul cel mai mare a revenit în urma discuțiilor despre cât de bine se face înțeles profesorul de către participanții la workshop-uri. În cadrul acestor întâlniri, fiecare dintre noi putea fi invitat să asiste. Este ca și cum ai fi pentru o săptămână de zile student al acelor cursuri.

Am asistat la un curs al unui profesor de teatru tradițional chinezesc, care reușea să-și transmită metoda de a face de teatru chiar și prin intermediul unui traducător. Dar totuși a putut fi înțeles. Era captivant. Fiecare dintre cei prezenți la acel Festival își doreau să transmită, într-o formă concentrată, întreaga metodă. La finalul orelor erau prezentate, de către fiecare școală de teatru, exercițiile cele mai reprezentative. O reală comparație a pedagogiei artei teatrale aparținătoare diverselor școli era obținută prin vizionarea spectacolului de la finalul celor câteva zile de lucru împreună.

Se pot desprinde câteva elemente comparative utile pentru subiectul articolului meu și anume multitudinea de gesturi pe care le-am văzut folosite de către profesori, în dorința lor de a insufla actantului, în speță participantului la workshop, tensiunea cu care trebuie să intre acesta în cameră dacă are în pregătire rolul lui Hamlet. Dealtfel, se pot supune comparației noastre momentul și durata de privire în ochi a actantului pentru a-l convinge să joace rolul într-un fel sau într-altul. În această discuție despre compararea metodelor de predare a artei, cred că intră și situația în care pedagogul este dator să atingă actantul, ca metodă de încurajare. Chiar dacă sunt multe teorii care definesc arta ca fiind similară științelor exacte, de pildă matematicii, arta actorului are destule nuanțe în care își poate crea nișe prin care să evadeze profesionist de la exactitatea unui gest, sau a unei reacții, prin intermediul creativității. Iar exercițiul improvizației are tocmai rolul de a educa și dezvolta creativitatea.

Pedagogia artei are rolul de a forma, de a contura noi forme de exprimare, fie corporale, interpretative sau cele care țin de exprimare. Metoda practică în școlile de teatru este una mai ușor de găsit tocmai pentru că se exersează într-un mediu cu același tip de cerințe și implicații la toate activitățile de pe perioada studiilor universitare. Exercițiul este predat și folosit imediat. Continua aplicație este cea mai bună metodă de convingere. O alta este metoda exemplului personal – fapt menționat mai sus – iar ultimul este cel folosit prin vizionarea de filme sau de piese de teatru, care au în distribuție artiști cu performanțe actoricești. Pentru orele de vorbire, o metodă eficientă, aplicată ambelor “tabere”, este cea a înregistrării audio a studentului, care astfel are ocazia să se asculte. Această metodă a reușit să surprindă atât de mult pe student încât nu puține au fost cazurile când descoperirea imperfecțiunilor ce aparțin rostirii au venit chiar de la ei. Consider că autodeterminarea inoculată astfel în mintea studentului, cu scopul de a se perfecționa, este cea mai simplă cale de a funcționa ca dascăl. Cei care își doreau aceste cunoștințe pentru a deveni profesori, avocați sau juriști au fost și ei la fel de entuziasmați și acest lucru a fost urmat de un mai mare angajament din partea lor la tot ce se preda și aplica.

Important pentru un conducător de ore practice ce țin de pedagogia artei este modul în care reușești să-i antrenezi pe studenți în acest tip de exerciții. Dacă până acum am făcut destul de multe referiri la cei de la facultatea de teatru, spunând că sunt un material de lucru mai simplu de modelat, acum trebuie să precizez că la astfel de aplicații practice sunt binevenite pentru oricine are

deschidere spre nou. Plecând de la premisa că menirea pedagogului universal este de a educa, ajungem să discutăm mijloacele prin care se poate realiza acest scop al pedagogiei artei în modul cel mai motivant pentru student. Singura armă posibilă din arsenalul unui pedagog talentat, este arta de a cuceri audiența. Este felul în care reușești să-i antrenezi în ceea ce le propui să lucreze.

Nu ne dorim o teoretizare a stilului sau a noțiunii de pedagogie din domeniul artelor, ci o concluzie despre ceea ce am înțeles noi de când o profesăm. Schimbarea unei metode de prezentare se impune atunci când cel ce o profesază este într-un impas de comunicare cu cei cărora trebuie să le distribuie informația. Un element despre care nu se vorbește în această temă este nivelul numit *obișnuință*. Acum se cere o înnoire atât a programei analitice, ce ține de obiectul predat, cât și de o formă de redescoperire a ta ca profesor, deoarece arta a fost, este și va fi într-o continuă schimbare. Se poate pune problema și altfel din punctul de vedere al studentului care pe parcursul a trei ani (cei de la artă dramatică și cei de la mânuire a păpușilor) se poate obișnui atât de mult cu o singură metodă de lucru, încât să nu mai fie receptiv la ce li se propune. Un alt imbold de a schimba sau de a depune efortul de a găsi o altă cale de a prezenta sau de a te face interesant, din punctul de vedere al suportului de curs, apare atunci când intri în legătură cu alți practicanți ai aceleiași meserii.

Bibliografie

Chubbuck, Ivana, *Puterea actorului – Metoda Chubbuck*, Quality Books, București, 2007,
Gottesman Deb, Mauro Buzz, *Cum să vorbești în public folosind trucurile actorilor*, Tipografia ANTET XX PRESS, Prahova, 2001,
Mândra, Vicu, *Jocul situațiilor dramatice. Principii, aplicații, analize*, Editura Eminescu, 1978,

Abstract: *The present article includes references to the educational methods in the field of art pedagogy. The study was realized in a period of two years and the actants included in the study were students from the “G. Enescu” University of Arts and the “Al. I. Cuza” University in Iasi. They were followed from the point of view of the evolution of empathic indexes in relation to their own emotional limits and to other external factors. While they actively took part at the course they were given tasks that consisted in a set of practical exercises with different degrees of difficulty.*

Key words: *method, pedagogy, diference, limited, art, awkward.*

I greet with extraordinary interest the intention of paying attention to a subject so challenging for a pedagogue –artist–: *art pedagogy in comparative approaches*. Two years ago I accepted an invitation to collaborate with the “Alexandru Ioan Cuza” University in Iasi, to teach a group of master students who were studying English and a group of students from all the Departments. The course was entitled *Communication without fright*. The group of master students was formed of girls only. The other group was formed of both boys and

girls. They were all equally interested in discovering new methods for improving their speech abilities with the help of theatrical methods. I was teaching the same subject to two categories of students. Their psycho-emotional background was completely different. Their reactions during the exercises they took part at represented their background knowledge on theatrical art. Consequently, I found myself forced to find specific methods that could answer their needs. For the students in the second category, who were to be teachers, lawyers, journalists, who were going to have a speech based communication, I considered necessary to begin with some self-knowledge tests. The teacher from the Faculty of Theatre can discover his student's emotional limits during the improvisation classes. Both the course and the practical classes that are related to the subject studied – *improvisation on stage* – are held during the entire academic year and are meant to complete the existent acting classes. I must mention that I was not the only one making an effort to develop as a pedagogue, but also the students from the “Cuza” University who needed time to accommodate to this type of course, that requires the direct implication of the person taking part at it. This represented something completely *new* for them.

The first important task in the pedagogue's activity is to analyze his subjects. If for the future actors *the new* (the exercise of improvisation) is a very good stimulant for team work, this *new* became an important challenge for the students from the “Alexandru Ioan Cuza” University, a challenge that also frightened them. The actor finds it in himself the force to mobilize himself, he is willing to try. In this case, the exercises on technique of speaking on stage do not seem awkward. The role of these exercises is explained to them as well as how they should be approached and, once they realize how to put them into practice and adapt them at the roles they study, things become very simple. Subsequently, the students majoring in acting and the art of puppet handling express their curiosity towards the *new* accepting different kind of exercises and assuming the role of performer; the students majoring in Letters have the same curiosity, but the practical part blocks them. Finding myself, in both cases, in the situation of being pedagogue in the art of speech, I compared their reactions and I adapted the methods used in order to get involved all the students, no matter “the side”. So, I found the common denominator of the students: *the fear of being ridiculous*. For the performers of dramatic parts, this state manifests itself as a way to self-knowledge (in a first phase). For the others, the fear of being ridiculous manifests itself as a denial to reveal themselves in front of their colleagues; those who manage to overcome this stage do it clumsily. From this point forward the teacher's role is decisive.

In this situation the teacher's hidden ace is his own example; in addition to this, a well structured and carefully studied discourse is needed in order to be convincing. I did mention that at the second course boys also enrolled, but fewer; the main reason this happened was inhibition. I would start the comparison between the methods used at teaching art by first analyzing this

aspect, of the relationship between the sexes. It exists the problem of how you, as a female teacher, teach art (theatre and all its derivations that require, maybe more than other types of art – except for the moving arts, dance – the exhibition of your own being, with flaws and qualities, real or imaginary, in front of the other) to a male student and how you teach as an art teacher, to a female student. The elements that differentiate the two working manners are different and diverse. Of course there are, there have been and there will be cases of inhibition at female students as well, but the number of these cases is smaller than in the case of young male students. This behavior appears especially in front of a teacher and lasts only a few courses.

In the acting practice I have noticed that working at a role implies knowing and using the basic notions of human psychology. As a practicing pedagogue, I have realized that I need to use a series of methods in order to bring together human psychologies with whom to put on a show. During my student years I have often compared extremely gifted actors with high class pedagogues from the Theatre school. I have met then an actor who was a brilliant teacher; his working method relied on his own demonstration. I have had the chance to take part twice at the Theatre School Festival organized at Sinaia by the UNESCO Department: there I took part at workshops on improvisation, on how to approach a dramatic work belonging to Cehov, Shakespeare etc. I have had the chance to interact with teachers from other university centers from the country or abroad as well as with their students and discuss the teaching methods of theatrical art in general.

The greatest earning resulted from the discussions on how well the teacher can make himself understood by the participants at the workshop. At these meetings, each of us could be invited to assist. It was as if, for a week, you were a student attending those courses. I also took part at a course of a teacher of traditional Chinese theatre who succeeded in transmitting his method of making theatre by means of an interpreter. Nonetheless, he made himself understood. It was thrilling. Each of those present at the Festival wanted to convey the entire method in the most concise way possible. The most representative exercises were presented at the end of the classes by each theatre school. A true comparison of the theatre art pedagogy belonging to different schools was achieved by seeing the show from the end of the few days of working together.

Some useful comparative elements for my article can derive from this experience, more precisely, the multitude of gestures used by the teachers in their desire to inspire the actants, in particular the person taking part at the workshop, the tension he must experience when entering the room if he is studying the part of Hamlet. What can also be included in this study is the moment and the duration of looking in the eyes the actant for convincing him to play the part in a certain way. In my opinion, in this discussion on comparing methods of teaching art can also be included the situation when the pedagogue is obliged to touch the actant as an encouraging method. Even if there are many

theories that define art as being similar to the exact science, like mathematics, the actor's art has sufficient shades that allow him to creatively elude the exactness of a gesture, of a reaction in a professional manner. The exercise of improvisation is meant to educate and develop creativity.

Art pedagogy has the role to create, to give shape to new ways of expression either corporal, interpretative or related to expression. The method used in theatre schools is easier to identify as practice is made in an environment that has the same type of demands and implications at all the activities taking place during the academic courses. The exercise taught can be immediately put into practice. Continuously putting into practice is the best method to convince. Another method is the method of the personal example – that has been mentioned previously – and the last one consists in seeing movies or theatre plays with great actors in the cast. For the speech classes, an efficient method that can be applied to both "sides", consists in audio recording the student so he has the possibility to listen himself. This method has managed to surprise the student so much that there were many cases in which the student himself discovered his speech imperfections. In my opinion, the self-determination that is inoculated to the student in order to improve is the easiest way to act as a teacher. Those who needed this information to become teachers, lawyers or jurists were equally thrilled. This made them be more committed to all that was presented and put into practice.

The important thing for the person guiding practical classes that relate to art pedagogy is the way in which he manages to stimulate the students in this type of exercises. If until now there have been enough references to the students from the Faculty of theatre, saying they are easier to work with, now I must mention that these kind of practical applications are welcomed for anyone who is opened to the new. Starting from the premises that the mission of the universal pedagogue is to educate we get to discuss the ways in which this can be realized in order to be motivating for the student. The only possible weapon a gifted pedagogue has at his disposal is the art of captivating his audience. It is the way in which you manage to get them involved in what you suggest them to do.

Our intention is not to theorize the style or the notion of art pedagogy, but to reach a conclusion on what we have come to realize since practicing it. Changing the presentation method used is compulsory when the one who uses it finds himself in a communicational deadlock with the ones he is supposed to offer the information to. One of the elements that are not mentioned is the level called *usage*. Nowadays it is necessary to renew the analytical syllabus of the subject taught and to rediscover yourself as a teacher, since art has been, is and will be in a continuous change. This problem can also be seen from the student's point of view who, in three years (those from dramatic art and puppet handling) can get so used to a certain method of work that they are no longer receptive to what they are proposed. Another impulse to change or to make the effort to find

another way of presenting or of making oneself interesting, from the point of view of the material used during the courses, appears when you get in touch with other people practicing the same activity.

Bibliography

Chubbuck, Ivana, *Puterea actorului – Metoda Chubbuck*, Quality Books, București, 2007,

Gottesman Deb, Mauro Buzz, *Cum să vorbești în public folosind trucurile actorilor*, Tipografia ANTET XX PRESS, Prahova, 2001,

Mândra, Vicu , *Jocul situațiilor dramatice. Principii, aplicații, analize*, Editura Eminescu, 1978,

4. ÎNTÂLNIRE ÎNTRE GENERAȚII MEETING BETWEEN GENERATIONS

Aurelian Bălăiță, Associate Professor PhD,
“George Enescu” University of Arts from Iași of Romania

Rezumat : *În primele săptămâni ale anului universitar 2011-2012, artiștii și studenții de la Departamentul Teatru al UAGE Iași au beneficiat de reîntoarcerea, pentru doar două scurte întâlniri (în reper valoric autentice ateliere de lucru, sau cum am spune în limba de calculator “workshop”-uri) doamnei Geta Angheluță, care, la cei 80 de ani, a reușit să insufle un râu de energie proaspătă pentru cei entuziasmați ai artei teatrului. Geta Angheluță, actriță, „învățător” de vocație, este unul dintre profesorii de teatru de la UNATC București, unde a îndrumat multe generații de actori, profesorul în jurul cărui (alături de alți colegi artiști) s-a recristalizat, începând cu 1990, școala universitară de teatru din Iași. Atelierul a constat în reluarea unor discuții cu privire la raportul dintre actor și personaj. Pornind de la curiozitățile studenților, doamna Geta Angheluță a adâncit câteva aspecte ale metodei sale.*

Specificul metodei constă în recunoșterea mecanismelor general umane care determină trăirile, calitatea acțiunilor, sentimentele. Prin conștientizarea mișcărilor interioare și exterioare, ne ferim de impulsul reprezentării de sine în personaj și ne apropiem de creația unei entități energetice care are în comun cu noi înșine doar structura umană. Se pornește de la analiza acestei structuri, urmărindu-i aspectele generale și particularitățile individuale, instinctul de apărare fiind rădăcina fundamentală a manifestării în variate forme. Analiza operează prin atenție și observare în interiorul cât și în exteriorul nostru. Crearea personajului are, deci, ca material autocunoașterea fără ca aceasta să însemne reprezentare de sine. Arta teatrului poate deveni un instrument destinat împărtășirii cunoașterii omului.

Cuvinte cheie: *artă, pedagogie, metodă, diferență, limită, adaptare.*

În primele săptămâni ale anului universitar 2011-2012, artiștii și studenții de la Departamentul Teatru al UAGE Iași au beneficiat de reîntoarcerea, pentru doar două scurte întâlniri (în reper valoric autentice ateliere de lucru, sau cum am spune în limba de calculator “workshop”-uri) doamnei Geta Angheluță, care, la cei 80 de ani, a reușit să insufle un râu de energie proaspătă pentru cei entuziasmați ai artei teatrului.

Doamna Geta Angheluță este unul dintre cei mai apreciați profesori de teatru din România, la Iași este extraordinar de iubită. Are în spate o carieră foarte impresionantă. Face parte din aceeași generație de actori, o generație „de aur”: Leopoldina Bălănuță, Mircea Albulescu, Victor Rebengiuc, Ioana Bulcă, Dumitru Furdui, Florin Piersic, Ica Matache, Cosma Brașoveanu și alții. A absolvit Institutul de Artă Teatrală și Cinematografică „I.L. Caragiale” București la clasa maestrului Ion Finteșteanu. A jucat multe roluri strălucitoare la Teatrul Național din Timișoara, unde a luat repartiția, și la Teatrul „Nottara” din București. După opt ani s-a reîntors la o afirmație pe care a făcut-o în momentul în care a terminat Institutul, și anume: „Am să mă întorc aici ca profesor!” Și asta a și făcut. Doamna Geta Angheluță este un profesor de vocație, care a îndrumat multe generații de actori. În 1990, când s-a reînființat școala de la

teatru de la Iași, după multe insistențe ale primilor profesori de aici, doamna Geta Angheluță a venit la Iași și, în afară de faptul că a îndrumat primele promoții de la actorie și de la păpuși, i-a îndrumat și pe primii profesori de arta actorului de atunci: Sergiu Tudose, Emil Coșeru, Ruxandra Bucescu, Monica Bordeianu. Acești primi profesori nu aveau experiență de profesorat de artă și atunci aveau nevoie să experimenteze. Doamna Geta Angheluță a lucrat cu studenții și ei observau în ce constă activitatea didactică într-o facultate de teatru. Am putea spune, astfel, că ea e și un formator de profesori de actorie.

Atelierul condus de Geta Angheluță a fost focalizat pe discuții cu privire la raportul dintre actor și personaj. Pornind de la curiozitățile studenților, doamna Geta Angheluță a adâncit câteva aspecte ale metodei sale. Astfel, o serie de dialoguri s-au purtat în legătură cu emoțiile. În primul rând s-a analizat acel tip de emoție care îți usucă gâtul, care face să îți amorțească mâinile, care te pune în imposibilitate de a fi liber, un fel de crispare nevăzută și necontrolabilă. Un alt tip de emoție a fost evocat de unii dintre studenți, acela în care unii văd emoția ca pe un fel de adrenalină care îi ajută, un fel de motor care îi pune în mișcare. Și astfel emoția e constructivă. Altfel de emoții decât cele care te paralizează. S-a născut în acest mod întrebarea: ce sunt emoțiile? Ce sunt sentimentele și cum sunt ele folosite de actori în general și cum ar trebuie ele înțelese în cazul actorului viu, care face această artă ca pe un act de cunoaștere a sa și a celor din sală? Pentru găsirea răspunsului la această întrebare, Geta Angheluță a provocat studenții în a lămuri tot ceea ce simt în corpul lor atunci când sunt cuprinși de emoții. Cursanții au recunoscut felurite senzații pe care le simt, cum ar fi tremuraturul, senzația de fluturi în stomac, nesiguranță, surescitare, bătăi ale inimii foarte puternice, lipsa de coordonare între gând, mișcarea pe care ai de gând să o faci și ce face corpul, o stare de slăbiciune. Profesorul a întrebat ce anume stârnește în corp aceste reacții, dincolo de corpul fizic? Răspunsurile au fost: gândurile, teama de a fi judecat, frica de a nu gafa, dorința de a fi plăcut și iubit.

Toate aceste lucruri menționate mai sus înseamnă că eu, actor, când am pășit pe scenă vreau să fiu bine. Putem să facem legătura dintre emoție și nevoia de a fi bine. Prin urmare, cel care vrea să fie bine în spectacol este „eu”. Prin urmare emoția este, la rădăcină, datorată nevoii de a fi bine. Emoția se datorează reacției mele, a persoanei, individului, de frică pentru propria mea situație. Vreau să fiu bine și atunci toate încurcăturile fizice, psihice, gânduri și așa mai departe mă asaltează. În momentul când reușesc să-mi dau seama de lucrul acesta, încerc să mă eliberez de propria mea grijă, de propria mea neputință și să am conștiința că am ceva de transmis. Și atunci nu mă mai ocup de mine însumi. În momentul acela nu mai sunt eu important. Important este publicul și ceea ce am eu important a-i spune prin cuvintele textului. În această nouă situație emoția aceasta disconfortabilă se transformă în libertate, în deplină ușurătate în tot corpul și problema emoției distrugătoare dispare complet. Pentru că știu că nu eu sunt important, ci publicul. Cu cât sunt mai atent la public pentru el și nu pentru

mine, cu atât libertatea mea și calmul și golul interior e mai creator și mai eficace. Important, atunci când încep să lucrez un rol, este să nu știu nimic, adică să nu vin cu nici un fel de gând și cu nici o a percepție, pentru ca să pot lua contact cu rolul respectiv curat. Și atunci descopăr tot felul de lucruri pe care „știind” nu fac decât să le acopăr. E vorba de o capacitate de a te întâlni cu personajul, cu rolul, făcând abstracție de tot ce știi. Personajul habar n-are de actor și nici nu-i pasă. Când privesc ceva cu ochelari cu lentile de o anumită culoare, toate culorile reale se alterează. Pe când dacă am capacitatea să privesc cu ochiul liber, așa cum apar lucrurile, fără distorsionări, descopăr cu totul altceva decât în situația în care îmi pun în față ceea ce știu.

Și acum, simțul ridicolului este una dintre cele mai cumplite piedici pentru actor. Și simțul ridicolului vine tot din această frică de a nu fi bine. Vreau să fiu bine și atunci mi-e teamă că sunt ridicol indiferent ce fac. Eu trebuie să fiu demn, prezentabil, să am un fel de autoritate asupra tuturor celorlalți, ca să am conștiința că e bine. Când este prins de acest simț al ridicolului, actorul nu mai este actor. Simțul ridicolului este „=” orgoliu. Orgoliul nu merită să fie luat în seamă, nici în viață, nici în actorie. În drumul spre eliberare spirituală, orgoliul moare ultimul.

Doamna Geta Angheluță este autoarea unei metode de abordare a artei actorului, o metodă mai pieptișă, dar mai adâncă în același timp, cu niște profunzimi abisale, și care aduce, pe lângă beneficiul unui instrument care poate fi aplicat în abordarea oricărui rol de către un actor, ne lămurește, pe fiecare dintre noi, ce e în interiorul fiecăruia. Pentru că teatrul și viața au un punct comun: omul. Că e vorba de noi înșine, de cel de alături sau de un personaj, tot despre ființă umană este vorba. Profesorul Geta Angheluță și-a explicitat metoda într-un curs pe care l-a denumit *ARTA ACTORULUI... ARTA VIEȚII*, care constituie un volum prezent în formă dactilografiată la biblioteca Universității de Arte „George Enescu” din Iași, începând din 1996. Metoda și cursul amintite mai sus pornesc de la o serie de întrebări pe care omul de teatru – actor și mai apoi profesor – Geta Angheluță și le-a pus de-a lungul carierei. Iată câteva dintre aceste întrebări, reformulate de noi după încheierea întâlnirilor:

- Ce pornire umană fundamentală stă la rădăcina creării acestei arte? Este oare suficient răspunsul că arta este un joc, sau că teatrul s-a născut din misterele religioase ale antichității?
- Ce este arta actorului? Care-i este rădăcina?
- De ce vor unii să se facă actori? Ce este talentul?
- Ce anume din ființa mea mă împinge să fac teatru, să "joc"?
- Care este raportul dintre artă și viață, și în speță dintre arta actorului și viață?
- Care este relația dintre improvizație și arta actorului? Are improvizația vreun rost în actul de creație al actorului? În actul de abordare a rolului? De ce e atât de prețuită improvizația și atât de ineficace când e vorba de marile partituri?

Geta Angheluță găsește că arta actorului poate fi abordată într-una din următoarele două variante:

1 – Auto-exhibare (Improvizatie), și

2 – Act de cunoaștere, de cercetare și dezvăluire a modului în care funcționează laboratorul interior al omului-actor (descoperirea mobilurilor care pun în mișcare "aparatură psihică").

Și iată acum cum răspunde Geta Angheluță la provocările de mai sus, încercând o sinteză: "Teatrul s-a născut din nevoia adâncă a omului de a fi stăpân pe destinul său... frica de acest destin, stând la baza acțiunii numită teatru (...) Arta actorului se naște din aceeași adâncă frică de suferință, din aceeași nevoie de a evada din viața banală de fiecare zi, care-l face pe omul – actor să dorească să trăiască senzațional...măcar câteva ore pe zi, în afara problemelor sale și a cenușului vieții."

Iată, în continuare, un comentariu pe care îl facem în legătură cu metoda prezentată de curs și atinsă pe parcursul întâlnirilor cu Geta Angheluță. Teatrul este esențializare și transfigurare a vieții. Ca să înțelegem fenomenul artei actorului este necesară cercetarea atitudinii omului – actor, față de materia din care se clădește efectul destinului său, adică viața lui de fiecare zi. Ce-l împinge pe om să lupte pentru a-și îmbunătăți viața, indiferent de plan? Nemulțumirea față de ceea ce am sau ceea ce sunt în prezent (începând cu o pereche de pantofi și mergând până la zborul în cosmos), și dorința de a fi sau a avea mai mult. E vorba deci de un conflict între ceea ce este și ceea ce vreau sau doresc eu să fie. Nu există personaj, text (de orice fel), care să nu fie supus (mai mult sau mai puțin evident) acestei legi inexorabile a vieții. Faptul că viitorul proiectat, adică ceea ce vreau eu să fie va fi sau nu exact așa cum vreau eu, asta ține de incapacitatea minții omului de a proiecta viitorul în mod adecvat; minte nu "știe să vadă", și nici nu are cum să vadă "imponderabilul" din șirul evenimentelor pe care le parcurge spre scopul proiectat de el. Pe drumul dintre punctul A și punctul B intervin o serie de evenimente, pe care nu le pot prevedea (eu personaj sau eu om), aflându-mă în punctul A.

Acestei legi, oameni fiind, se supun toți cei care concură la crearea unui spectacol: regizor, actor, personaj și, nu în ultimul rând, spectatorul. E firesc și de la sine înțeles, deci, ca personajul (care este motivul și scopul existenței actorului) să se supună aceleiași legi fundamentale.

Numim această goană după "mai bine", această fugă de suferință sub orice formă (de la mica nemulțumire că nu am găsit bilet la cinema până la pierderea prin moarte a cuiva drag), această apărare de suferință în ultimă instanță, INSTINCT de APĂRARE. Acest instinct de apărare nu trebuie confundat cu ceea ce numim "instinct de conservare" care este inteligența materiei apărându-se de distrugere și care funcționează în natură și la om la nivel vital. Instinctul de apărare (I.A.) de care ne ocupăm se află instalat la nivelul intelectului, al gândirii și funcționează pe plan psihic, fiind confundat cu multe fenomene cu diferite nume cum ar fi sentimente, stări, impulsuri și chiar cu însăși gândirea,

mai ales cu gândirea! Chiar conceptul de spirit este cuprins în I.A. cu toate rezultatele activității lui, cum ar fi arta, literatura, știința, religia, și chiar cosmonautica! Din păcate, sau din fericire totul, absolut tot ce a inventat omul, este rezultatul acțiunii acestui I. A. Mecanismul care pune în mișcare acest tandem este conflictul dintre ceea ce este și ceea ce aș vrea să fie. Din cauza I.A., omul acționează; se mișcă de la un punct A spre un punct B, căutând, evident sperând, să găsească în punctul B ceva mai bun pentru sine. Omul fuge prin urmare din A, ca să ajungă în ceea ce a proiectat el că ar trebui să fie în punctul B. Cum și-a proiectat el punctul B? Evident, din datele pe care i le-a oferit conjunctura punctului A. Mentea noastră construiește un viitor, cu datele pe care i le oferă prezentul, uitând că punctul B este un artificiu, pentru că el va fi implantat într-un viitor ale cărui coordonate nu le cunoaște în prezent, și pentru că drumul trebuie în mod obligatoriu parcurs până la B, el uită că drumul este plin de imponderabile și neprevăzute, care ar putea avea darul de a schimba fundamental aspectul problemei. de aceea minte are mare grijă să selecteze pe parcursul drumului de la A la B, numai acele date de viață, care să fie de folos pentru structurarea lui B, așa cum și-a propus. Omul, împins de I.A., proiectează mai întâi un scop, fals din pornire, și am văzut de ce. Apoi, parcurge un drum pe care nu-l trăiește decât în parte, sau trăiește evenimente care ar putea fi ocolite sau cel puțin micșorate, dacă ar parcurge drumul cu ochii deschiși, neselectând evenimentele neprevăzute, ci mai curând plinuindu-se lor; în felul acesta, opunând o mai mică rezistență și micșorând astfel șocurile, sau măcar luând seama viu și întreg la cele ce se întâmplă, intrând astfel în contact cu adevărata față a lucrurilor și ajungând în punctul B, cel real, așa cum s-a conformat el funcție de evenimentele vieții, și nu așa cum l-a proiectat el, omul, pe când se afla în punctul A, neștiutor de cele ce avea să întâmpine pe drum. Iată cum mintea noastră înșiră falsuri ca măgelele pe ață, nedându-și seama că în acest fel se amăgește și își acumulează suferință, vrând să scape de ea, căci pentru asta a proiectat punctul B. Așa se întâmplă, dacă ne uităm bine, cu toată viața noastră. Alergăm, împinși de I. A., din azi spre mâine, fugind de suferință, luptând pentru un "mai bine" ale cărui coordonate ne scapă mereu, din cauza lipsei de contact cu realitatea. Am ajuns astfel la conflictul de bază, de care nu poate scăpa niciun om, niciun personaj, nicio operă artistică, și anume conflictul dintre ceea ce este și ceea ce aș vrea sau ar trebui să fie. Acest conflict, această poziție fundamentală, este matca oricărui conflict uman sau artistic.

Prin urmare: în fața unui rol, întrebarea fundamentală lipsită de orice particularitate, adică general valabilă, este aceasta: care este conflictul de bază, care-l pune-n mișcare pe personaj? Care este situația lui de față și către care tinde? Tânărul actor are în acest fel un instrument de lucru obiectiv, tot timpul același, deci un punct de reper care poate fi de folos în orice situație, indiferent de datele personajului, fie el cât de complicat sau cât de simplu. În felul acesta, știe de unde să pornească la cercetarea personajului, sprijinindu-se pe cele două

date implicite firii lucrurilor: I. A. și conflictul dintre ceea ce este și ceea ce aș vrea să fie.

Iată, acestea sunt primele două instrumente de bază ale studentului actor:

1. Instinctul de apărare;

2. Conflictul dintre ceea ce este și ceea ce aș vrea să fie (sau ar trebui să fie).

Geta Angheluță ajunge, în discursul ei, la sinteza că arta de orice fel se naște din:

- *nevoia de evadare*, care este frică față de ceea ce este neplăcut sau dureros;
- *nevoia de afirmare*, care însoțește nevoia de evadare, încercând s-o consolideze și ascunzând frica pe care o cunoaște ființa la cele mai joase nivele;
- *sensul puterii*, care rezultă din practicarea artei, este sprijinul pornirilor ascunse ale omului, pe care trebuie să le acrediteze ca fiind admisibile în sfera intangibilă a artei.

În concluzie, specificul metodei de abordare a artei actorului propuse de Geta Angheluță constă în recunoșterea mecanismelor general umane care determină trăirile, calitatea acțiunilor, sentimentele. Prin conștientizarea mișcărilor interioare și exterioare, ne ferim de impulsul reprezentării de sine în personaj și ne apropiem de creația unei entități energetice care are în comun cu noi înșine doar structura umană. Se pornește de la analiza acestei structuri, urmărindu-i aspectele generale și particularitățile individuale, instinctul de apărare fiind rădăcina fundamentală a manifestării în variate forme. Analiza operează prin atenție și observare în interiorul cât și în exteriorul nostru. Crearea personajului are, deci, ca material autocunoașterea fără ca aceasta să însemne reprezentare de sine. Arta teatrului poate deveni, astfel, un instrument destinat împărtășirii cunoașterii omului.

Abstract : *In the first weeks of the academic year 2011-2012, the artists and the students from the Theatre Department of University of Arts "George Enescu" Iasi, enjoyed two brief meetings (reference value in authentic workshops) with professor Angheluta Geta, who, at 80 years old, managed to inject a fresh river to the excited energy of the art theater. Geta Angheluta, actress, teacher by vocation, is one of the former UNATC Theatre Bucharest professors, where she guided several generations of actors. Together with other teachers (along with fellow artists), Geta Angheluta contributed to reopen, since 1990, the high theatre school in Iasi.*

The workshop consisted to resume discussions on the relationship between actor and character. Starting from the curiosity of students, Mrs. Geta Angheluta deepened some aspects of her method. The specific method is the recognition of general mechanisms that determine the human experiences, the quality of actions and feelings. Through awareness of internal and external movements, we avoid the impulse of self-representation in character and we approach the creation to an entity that shares with ourselves only as human structure. It starts from the analysis of this structure, watching her general aspects and features of individual instinct to defend – the fundamental root of the event in various forms. The attention and the observation operate inside and outside of us. Creating the character is,

therefore, self-knowledge without itself representation. Drama can be a tool for sharing the knowledge about man.

Key words: *method, pedagogy, diference, limited, art, awkward.*

In the first weeks of the academic year 2011-2012, the artists and the students from the Theatre Department of University of Arts "George Enescu" Iasi, enjoyed two brief meetings (reference value in authentic workshops) with professor Geta Angheluță, who, at 80 years old, managed to inject a fresh river to the excited energy of the art theater.

Mrs. Geta Angheluță is one of the most appreciated teachers of theater in Romania, in Iasi is extremely loved. She has a very impressive career. She is part of the same generation of actors known as the "gold" generation: Leopoldina Bălănuță, Mircea Albulescu, Victor Rebengiuc, Ioana Bulcă, Dumitru Furdui, Florin Piersic, Ica Matache, Cosma Brașoveanu and others. Mrs. Geta Angheluță graduated the Institute of Theatre and Cinematography Arts "IL Caragiale " from Bucharest at master Ion Finteșteanu class. She brilliant played many roles at the National Theatre of Timișoara, where she debuted as a professional actor, and later to the "Nottara" Theatre in Bucharest. After eight years she returned to a statement that she did when she finished the Institute, namely: "I shall come back here as a teacher!" And she did it. Mrs. Geta Angheluță is a professor of vocation, which has guided several generations of actors. In 1990, when the theater school was re-established in Iasi, after much insistence of the first teachers from this school, Mrs. Geta Angheluță came to Iasi, to direct the first promotions from acting and puppets theatre, she guided the first theatre teachers since: Sergiu Tudose, Emil Coșeru, Ruxandra Bucescu, Monica Bordeianu. These early teachers had no experience in acting teaching and then they needed to experience it. Mrs. Geta Angheluță worked with students and they learned by observing her workshops and what means teaching in a theater university. So we could say, therefore, that she is also a trainer of acting and puppeteer teachers.

The workshop led by Geta Angheluță was focused on some discussions about the relationship between the actor and the characters. Starting from the curiosity of the students, Mrs. Geta Angheluță deepened some aspects of her method. Thus, a series of dialogues were held in connection with our emotions. First we analyzed the type of emotion that dries your throat, that makes you to numb your hands, that you make you impossible to be free and give a kind of invisible and uncontrollable contraction. Another type of emotion was evoked by some students who see some emotion as a kind of adrenaline that helps, like an engine to move us. And so the emotion, they say, is constructive. Different emotions are those when you are paralyzed. Thus was born the question: What are the emotions? What are the emotions and how must be used by the actors in general and how they would have understand if living acting makes this art as an act of knowledge, also for the audience? To find the answer to this question, Geta Angheluță caused students to explain what they feel in their bodies when

they are overcome by emotion. Students admitted that they feel various sensations such as trembling, feeling of butterflies in the stomach, uncertainty, excitement, strong heartbeat, lack of coordination between thought, the movement you're going to do and what makes the body a weakness. The professor asked what triggers these reactions in the body beyond the physical body? Responses were: thoughts, fear of being judged, fear of mistakes, the desire to be liked and loved.

All these things mentioned above means that I, as actor, when I step on stage, I want to be "good". We can make the link between emotion and the need to be better. So, who wants to be well in the show is "I". Therefore emotion is, at root, due to the need to be better. My emotion is the response due to my person, my individual fear for my own situation. I want to be good and then all physical, mental tangles, thoughts, and so assail me. By the time I manage to figure out of it, I try to get rid of my own care, my own weakness and I have the consciousness that I have something to transmit. And then I no longer take care of myself. At that moment I am no longer important. Important is public and what I am saying, the ideas in the text are important. In this new situation, this emotion that makes discomfort, this excitement turns to freedom full lightly throughout the body and the problem of destructive emotions disappears completely. I know that I'm not important, but the public is. The more public attention to him and for me, both my freedom and calmness and inner emptiness is more creative and more effective. Important, when I start to work a part, is to know "nothing". To start without any plan and without any preconceived idea, so that I can contact the role cleanly. And then discover all sorts of things that "knowing" do nothing to cover. This is the capacity to meet your character, role, apart from everything you know. The character has no idea nor care about the actor. When I consider something with glasses of a certain color, all true color is altered. Thus, if I am able to look to the naked eye, as things appear without distortion, I have the chance to discover something else than where I put forward what I already know.

And now, the sense of ridicule is one of the worst setbacks for the actors. And all of this comes a sense of the ridiculous fear of not being good. "I want to be good" and then "I'm afraid that whatever I do is ridiculous". "I must be worthy, presentable, to have a kind of authority over all others, to have knowledge that is good". When he is caught by the sense of ridicule, the actor ceases to be an actor. Sense of ridicule is "=" pride. Pride does not deserve to be taken into account, neither in life, nor in acting. On the road to spiritual freedom, the pride dies at last...

Mrs. Geta Angheluță is the author of a method to approach the actor's art, one more abrupt, but also deep, with some abyssal depths, and bring to the benefit of an instrument that can be applied to any character study and explains, for each of us, what is within everyone. That because theater and life have something in common: man. Talking about ourselves, about someone near us, or

a character, is all about being human. Professor Geta Angheluță explained the method in a course which she called THE ART OF ACTING... THE ART OF LIFE, which is present as a typed volume in the University of Arts "George Enescu" Iasi library, from 1996. And the method mentioned above is based on a series of questions that man theater - actor and later professor - Geta Angheluță and put them over their careers. Some of these questions, we reformulated after the meeting:

- What is the root of fundamental human power to create this art? Is it sufficient the answer that this art is a game, or that the theater was born of religious mysteries of antiquity?

- What is the art of acting? Which is its root?

- Why some people want to become actors? What is talent?

- What from my human being push me to make theater, to play this "game"?

- What is the relationship between art and life, and particularly between the actor's art and life?

- What is the relationship between improvisation and the art of acting? The improvisation has any sense in the act of creation of the actor, in the act of approaching the role? Why the improvisation is so appreciated and so ineffective when is applied to great roles?

Geta Angheluță found that the art of acting can be approached in one of two ways:

1 - Auto-exhibition (improvisation), and

2 Act of knowledge, research and disclosure of how it work the inside of human actor (finding the motives that move the "psychic apparatus").

And here is how Geta Angheluță answer to the challenges above, attempting a synthesis: "The theater was born of a deep human need to be master of the one destiny ... fear of this fate, sitting at the theater named action (...) the actor's art is born from the same deep fear of suffering, the same need to escape from the mundane of everyday life, which makes him the man - actor would want sensational live ... even a few hours a day outside his problems and ashes of life."

Here are further comments we make about the method presented and reached during meetings with Geta Angheluță. Theatre is essentiality and transfiguration of life. To understand the art of acting is necessary to research the phenomenon of human attitudes - actor, to effect material which builds his destiny, that his life every day. What pushes the man to fight to improve their lives, regardless of the plan? The dissatisfaction with what we have or what are now (from a pair of shoes and going to fly into space), and the desire to be or to have more. It's therefore a conflict between what is and what I want or I want to be. There is character text (of any kind), which is not subject to (more or less obviously) the inexorable laws of life. That the future design, which is what I want to be or not be exactly as I want, it takes the human mind's inability to

properly design the future, the mind is not "able to see", nor could see "weightlessness" the string of events through which the intended purpose for it. On the road between point A and point B there are involved a series of events that I can not predict (me as figure, or me as man), when I am in the point A.

Being people, all those that help to create the show, they are subject to this law: director, actor, character and, not least, the viewer. It naturally goes without saying, then, for the character (which is the reason and the purpose of the actor) to obey the same fundamental laws.

We call this pursuit of "better", the escape from suffering in any form (from small complaint that I have not found a movie ticket to loss through death of a loved one), this defense of suffering, ultimately, INSTINCT of DEFENSE. This instinct of defense should not be confused with what we call "instinct of preservation", that the intelligence material defending from destruction who works in nature and human and function at vital level. The instinct of defense (ID), which we are interested, is installed in the intellect, at thinking level, and works on the psychic plan, the phenomena being confused with many different names such as feelings, states, reactions and even thought itself, especially with thinking! Even the concept of mind is included in ID although the results of his, such as art, literature, science, religion, and even cosmonautics! Unfortunately, or maybe fortunately, everything, absolutely everything that man has invented, is the result of the ID mechanism that moves this tandem, is the conflict between what is and what I want to be. Because of ID, man acts, moves from point A to point B, looking, obviously hoping to find the point B a better place for himself. Therefore, the man flees, to reach what he designed that would be the point B. How has he designed the point B? Obviously, using the data gave by the juncture from point A. Our mind builds a future with the data and provides this, forgetting that point B is a trick, because he will be implanted in a future whose coordinates are not known at present, and because the road must necessarily go to B, it looks that the way is full of imponderable and unforeseen, that could fundamentally change the appearance of the gift problem. So the mind takes great care to select along the way from A to B, only those living data, which will be useful for the design of B, as he proposed. Man, pushed by ID, projects first goal, false start, and we saw why. Then, the man is walking through a path in which lives only in part, or lives events that could be avoided or at least reduced, if he go through open eyes, free to select the contingencies, but rather arranging with them, opposing less resistance and minimizing the shocks, or even taking into account all the living and what is happening, and thus contact with the true face of things and reaching the point B, the real, as he complied with by life events, and not how to design it, man, while he was at the point A, ignorant of what was to meet on the road. Here's how our minds order one lie after another like beads on a string, not understanding that in this way deceive and accumulate their suffering, wanting to get rid of it, because for this projected point B. This is the case, if we look good, with our life. Run, pushed by the ID, from today to

tomorrow, running from suffering, fighting for "better" details, that always escapes us, because of the lack of real contact with the reality. This brings me to the basic conflict, which no man can escape, no characters, no work of art, namely the conflict between what is and what I want or should be. This conflict, this fundamental position is the womb of any human or artistic conflict.

Therefore: in front of a role, a fundamental question without any particularity, that is generally valid, is this: what is the basic conflict, that put in motion the character? What about his situation now, and what is the situation is tending to? The young actor is thus an objective tool, always the same, using a benchmark that can be useful in any situation, regardless of character data, no matter how simple or complicated he is. In this way, the young actor knows where to start to research the character, relying on two default data nature of things: IA and the conflict between what is and what I want to be.

Here, there are the first two basic tools for the actor student:

1. The instinct of defense;
2. The Conflict between what is and what I want to be (or should be).

Geta Angheluta reach in her speech, the synthesis of art of any kind that arises from:

- the need to escape, which is the fear of what is unpleasant or painful;
- the need to assert that accompanies the need to escape, trying to strengthen and hiding the fear which the being knows to the lowest levels;
- the sense of power, resulting from the practice of art, is the support for hidden impulses of human, that must to accredit them as admissible in the intangible sphere of art.

In conclusion, the specific method for the actor's art proposed by Geta Angheluță means the recognition of the general mechanisms that determine human experiences, quality of actions, feelings. Through the awareness of internal and external movements, we avoid the impulse of self-representation in character and we approach the creation of an energetic entity that has in common with us ourselves only the human structure. It is based on the analysis of this structure, watching her general and individual issues, defense instinct is fundamental root manifestation in various forms. The analysis works by carefully observing the inside and outside of us. Creating character has, then that material self-knowledge that does not mean self-representation. Theater art can, thus, become a tool for sharing human knowledge.

5. THE IMPACT OF FAMILY-RELATED VARIABLES ON ACADEMIC ATTAINMENT IN ROMANIAN CHILDREN LEFT BEHIND BY MIGRANT PARENTS

Nicoleta Laura Popa, Lecturer PhD,
Postdoctoral Fellow Romanian Academy from Iași Branch of Romania

Rezumat: *Cercetările anterioare au demonstrat efecte semnificative ale caracteristicilor familiei asupra rezultatelor școlare ale elevilor și sugerează demersuri suplimentare de investigare a magnitudinii și profunzimii acestora. Studiul nostru se fundamentează pe date empirice colectate pe un lot de cercetare ce include elevi români rămași acasă cu cel puțin un părinte migrant și elevi din familii fără istorie migraționistă. Au fost analizate efecte asupra rezultatelor școlare ale liceenilor incluși în studiu ale unor caracteristici ale familiei precum istoria migraționistă a părinților și statutul cuplului marital, structura fratriei și poziția individuală în fratrie. Rezultatele indică o serie de efecte combinate și principale semnificative, fiind interpretate în contextul informațiilor disponibile din studii anterioare similare.*

Cuvinte-cheie: *migrație, elevi rămași acasă, rezultate școlare, caracteristici ale familiei*

Abstract. *Previous research showed significant effects of family characteristics on students' school attainment, and suggests further approaches designed to clarify their extent and deepness. Our study draws on empirical data collected from students left behind by at least one migrant parent and students with non-migrant parents. Effects of family characteristics as parents' migration history and marital status, structure of brotherhood, and individual position among siblings on high-school students' school attainment were analyzed. Results indicate some significant combined and main effects, and are discussed against previous information on similar issues.*

Key words: *migration, students left behind, academic attainment, family characteristics*

1. Theoretical background

Students' attainment is traditionally considered one of the most important prove for the quality of educational processes developed by and within schools, but there are no single and isolated factors which can explain either high or low academic achievement. Students' attainment or academic achievement was differently defined throughout studies and measures either by standardized measures (such as tests – general academic aptitude tests or subject-specific tests) or by school grades. Researchers generally use standardized measure for assessing academic achievement in a more specific and reliable way (Fan, 2001), but constraints have to be considered when choosing for this type of measurements. Average school grades are also successfully used in studies which try to predict causal influences of different factors, although results are not considered as accurate as in the case of subject-specific standardized tests.

Personal, family, school and community factors share responsibility for influencing students' performance, although their place and weight may be different at various moments in one's lifetime. Some of the previously mentioned variables influence students' attainment directly, while others just mediate or moderate effects of other factors (Alomar, 2006). Therefore, we are

perfectly aware that considering one of the factorial sides in explaining students' achievement may be interpreted as a fragmented approach; meanwhile, we have to admit that complementary studies on some of the factors determining school performances may be at least as valuable as more complex analyses.

Researchers already agreed upon the importance of some family-related variables in ensuring children's school success, and parental involvement, support or engagement lies at the centre of empirical efforts made recently in this direction (Brock and Edmunds, 2010). Student achievement is certainly maximized if parental involvement functions continuously as a support factor, in conjunction with school provisions and larger community care expressed towards educational issues. However, parental academic pressure sometimes endanger children's educational achievement, especially if they are unevenly distributed among the two parents or exerted more powerful by one of the sides – either the mother or the father (Rogers et al., 2009).

In addition to this central family-related dimension, effects of family structure on students' attainment were actively advocated as important factors in explaining evolution of school average grades, especially in high-school students (Ham, 2003; Jeynes, 2002). Parents' divorce or the death of a parent are considered dimensions predisposing to school dropout and academic failure, although there is a mediating low of family socio-economic status mediating this relations. Single-parent families affect dramatically students' attainment as researchers suggest: they are three times more likely to leave school before graduation (Zimiles and Lee, 1991), and have general problems in connecting themselves with school-related exigencies (Mulkey et al., 1992).

Similarly, there is more that sufficient evidence that oldest and only children in their families function above other birth categories in academic settings and tasks and, generally, are overrepresented in high quality university programs, as sustained in most American and British studies (Eisenman, 1992; Parker, 1998).

This impact of family structure is expected to be even larger in the case of children left behind by one or both migrant parents, who are placed in the care of extended families. The scope of the phenomenon is considerable in Romania, and educational practitioners still have to confront the issue without preparation in this regard. Official statistics of Romanian National Authority for Family's and Children's Rights Protection showed that in 2007, 82,464 children had at least one migrant parent, out of which 26,406 have both parents abroad, and 8,904 have the single parent working abroad. Over 1,500 of this last group of children have been included in special programs for social protection, while 873 are in the care of the extended family. In June 2011, national statistics indicated a total number of 98,194 children left behind by migrant parents²¹⁹. Non-governmental and research initiatives report a higher number of children left

²¹⁹ See the website of Romanian National Authority for Family's and Children's Rights Protection: www.copii.ro.

behind, whose parents do not inform responsible local authorities living the country and placing the children in the care of their relatives.

Several national or regional reports conducted among Romanian children left behind by migrant parents showed that parents' work migration has both positive and negative effects on children left back home (Toth et al., 2007). Children's life conditions generally improve, but their relation with the parent who remains at home deteriorates. According to some studies, Romanian children whose parents temporarily migrate have a similar psychological profile as those living in mono-parental families, resulting from parents' divorce or the death of one parent.

A regional study conducted in urban settings in Western part of Romania (Sava, 2010) emphasized that high-school students left behind tend to internalize their psychological problems, increasing potential risks for their psychological health. On the other hand, school underachievement among this group of children left behind is overestimated, because no significant differences may be reported in terms of educational, social or economical difficulties after controlling for confounding variables.

The present study focuses on the influence of family characteristics (mainly family structure) on students' school attainment, especially among Romanian high-school students left behind by migrant parents. The aim is not to provide definitive answers to the questions regarding family structure's effects on students' academic achievement, but rather to tentatively investigate the issue in a complex social situation, as the one in which children left behind need to find ways to cope and even perform.

2. Methods

Information reported in this paper is part of a larger data collection process, organized around the general purpose of identifying potential effects of parental or family migration on school-related outcomes among children of different ages. We report based on a partial sample, and on several family-related variables.

2.1. Participants

The sample included one hundred fifteen high school students aged between 15 and 18 years ($M= 16,74$; $SD= 0,81$), from educational institutions established in the North-Eastern region of the country. Sixty-nine participants are from families which include at least one migrant parent, while forty-six have non-migrant parents (see also Table 1). We also considered structure of brotherhood and individual position among siblings according to their age (the oldest brother/ middle brother/ the youngest brother), as well as parents' marital status (*married/divorced/deceased parent or parents*).

Table 1. Structure of the sample: family migration history

Family migration	Frequency	Percent	Cumulative Percent
No migrant parents	46	40,0	40,0
Migrant mother	18	15,7	55,7
Migrant father	29	25,2	80,9
Both migrant parents	22	19,1	100,0
Total	115	100,0	

2.2. Instrumentation and procedure

Demographic information concerning family characteristics, were self-reported by participants in a closed-questions format. For each participant school results (general average grade for one semester) have been reported by classroom teachers, as included in official school records.

2.3. Data analysis

Several investigation paths were followed: firstly, we conducted in two distinct univariate analyses of variances aiming to uncover interaction and main effects of family migration history, marital status and structure of brotherhood, respectively family migration history, marital status and individual position within brotherhood on students' school attainment; secondly, significant main effects have been deeper analyzed with corresponding statistical tools (One way Anova or *t* tests). Structure of brotherhood and individual position among siblings according to age cannot be included in the same model of analysis, as a half of the subgroups resulting from variables' combination would include no individual (the structure of brotherhood may be perceive as filter variable: only children *with* siblings filled-in the question regarding their position among them).

3. Results

The first model used in the univariate analysis of variance resulted in a non-significant interaction effect of family migration, marital status and structure of brotherhood and revealed only one significant main effect of parents' marital status on students' school attainment, $F(2, 114) = 3,93$; $p < 0,05$. However, further analysis of the main effect resulted in inconclusive outcomes: the effect of parents' marital status has a non-significant effect on students' school attainment, $F(2, 114) = 2,39$; $p > 0,05$, although students with a deceased parent obtain the lowest school results (see Table 2).

Table 2. Academic performance: Mean (*M*) and standard deviation (*SD*) according to parents' marital status

Parents' marital status	<i>N</i>	<i>M</i>	<i>SD</i>
Married	87	8,13	0,70
Divorced	22	7,80	0,94
Deceased parent	6	7,67	0,66

The second model revealed a significant overall interaction effect of family migration history, parents' marital status and individual position in the brotherhood on students' academic performance, $F(2, 114)= 3,58$; $p < 0,05$. Family migration history and parents' marital status, respectively family migration history and students' individual position among siblings exert significant interaction effects on students' school results – $F(3, 114)= 2,87$; $p < 0,05$, respectively $F(8, 114)= 3,56$; $p < 0,01$. Regardless their parents' marital status, children with both migrant parents obtain the lower average school grades (see Table 3).

Table 3. Academic performance: Mean (*M*) and standard deviation (*SD*) according to family migration history

Family migration history	<i>N</i>	<i>M</i>	<i>SD</i>
No migrant parents	46	8,18	0,68
Migrant mother	18	7,99	0,67
Migrant father	29	8,11	0,78
Both migrant parents	22	7,70	0,89

Middle brothers left behind by both migrant parents obtain the highest average school grades, while only children are at the opposite side, with the lowest average school grades. The oldest and the youngest siblings are placed in between, if average school results are considered (see Table 4). However, main effects of these variables on students' school attainment resulted in non-significant results.

Table 4. Academic performance: Mean (*M*) and standard deviation (*SD*) according to students' position among siblings

Students' position among siblings	<i>N</i>	<i>M</i>	<i>SD</i>
Only child	20	7,82	0,78
Oldest brother	47	8,04	0,60
Middle brother	12	8,41	0,48
Youngest brother	36	8,05	0,96

4. Discussion and conclusions

Our approach reports on partial data collected from Romanian high-school students from both migrant and non-migrant families, attempting to investigate the impact of family-related variables (or family structure) on their level of school attainment. Results suggest complex connections between family-related variables in producing significant effects on students' academic performance. In line with previous research (Ham, 2003; Jeynes, 2002), our research outcomes show that students from divorced families or affected by the death of one parent tend to obtain lower average school grades, regardless parents' migration history. However, the effect is statistically inconsistent and the fact may be due to limited size of the sample and unbalanced distribution of cases among the subgroups.

Conclusions closer to our initial assumption may be drawn based on the second set of analysis, which revealed several significant interaction effects of parental migration and family structure variables: combined influence of these dimensions on students' school attainment is more robust than main effects depicted within the study. In other word, a more complicated family situation would lead eventually to underachievement. However, inconsistencies in differences between youngsters left behind by migrant parents and teenagers from non-migrant parents in terms of school achievement are also supported by some Romanian researchers who conducted similar analysis (Toth et al., 2007; Sava, 2010).

Interesting effects are to be reported in relation with birth order: by contrast with well-established research sustaining the only and oldest child obtain better school results (Eisenman, 1992; Parker, 1998), children left behind included in our sample in these positions within their families obtain lower academic performances than middle brothers, for instance. This particular outcome of our study deserves more attention in future research, and may be explained through subtle influences of exceptional social changes: oldest children in the families probably take over responsibilities from their migrant parents and invest time and efforts in caring for younger siblings; only children in their families may experience different types of social isolation, as they are placed in the care of relatives and receive less support from the extended family than their peers born in families with more children.

Whatever the explanations, some outcomes of our research should be further explored through more complex designs and with larger samples; thus, results would prove more value for creating psychological, educational and social support programs for Romanian children left behind by migrant parents.

Bibliography

- Alomar, B. O., 2006, *Personal and family paths to pupil achievement*, Social Behavior and Personality, 34(8), 907-922.
- Ham, B. D., 2003, *The effects of divorce on the academic achievement of high school seniors*, Journal of Divorce and Remarriage, 38(3/4), 167-185.
- Brock, S., Edmunds, A. L., 2010, *Parental involvement: barriers and opportunities*, Journal of Educational Administration and Foundations, 21(1), 48-59.
- Eisenman, R., 1992, *Birth order, development, and personality*, Acta Paedopsychiatrica. International Journal of Child and Adolescent Psychiatry, 55, 25-27.
- Fan, X., 2001, *Parental involvement and students' academic achievement: A growth modeling analysis*, The Journal of Experimental Education, 70(1), 27-61.

- Jeynes, W. H., 2002, Examining the effects of parental absence on the academic achievement of adolescents: the challenge of controlling for family income, *Journal of Family and Economic Issues*, 23(2), 189-210.
- Mulkey, L. M., Crain, R. L., Harrington, A. J. C., 1992, One-parent households and achievement: Economic and behavioral explanations of a small effect, *Sociology of Education*, 65(1), 48-65.
- Parker, W. D., 1998, Birth-order effects in the academically talented, *Gifted Child Quarterly*, 42, 29-38.
- Rogers, M. A., Theule, J., Ryan, B. A., Adams, G. R., Keating, L., 2009, Parental involvement and children's school achievement: evidence for mediating processes, *Canadian Journal of School Psychology*, 24(1), 34-57.
- Sava, F., 2010, *Timisoara's adolescents left at home. A cross-sectional survey on the ICT role toward a better social inclusion*, URL: http://www.peopleshareit.eu/sites/people/shareit.eu/files/Rob%20van%20Kranenburg/timis_research_.pdf, accessed on August the 7th 2011.
- Toth, A., Munteanu, D., Bleahu, A., 2008, *Analiza la nivel national asupra copiilor ramasi acasa prin plecarea parintilor la munca in strainatate*, Buzau: Alpha MDN/UNICEF Romania/Alternative Sociale.
- Toth, G., Toth, A., Voicu, O., Ștefănescu, M., 2007, *The Effects of Migration: Children Left Behind*, Soros Foundation Romania, URL: http://tdh-childprotection.org/component/option,com_doclib/task,showdoc/docid,741/, accessed on August the 7th 2011.
- Zimiles, H., Lee, V. E., 1991, Adolescent family structure and educational progress, *Developmental Psychology*, 27(2), 314-320.

ACKNOWLEDGEMENT:

This paper is supported by the Sectoral Operational Programme Human Resources Development (SOP HRD), financed from the European Social Fund and by the Romanian Government under the contract number POSDRU/89/1.5/S/56815.

CAPITOLUL V
ARTA CA MIJLOC PENTRU MEDIERE ȘI ACȚIUNE
COMUNITARĂ
ART AS A MEANS FOR MEDIATION AND COMMUNITY
ACTIONS

1. ARTĂ ȘI RAFINAMENT ÎN MINIATURA VOCAL –
INSTRUMENTALĂ ENESCIANĂ
ART AND REFINEMENT IN THE ENESCIAN VOCAL-
INSTRUMENTAL MINIATURE

Lăcrămioara Naie, Professor PhD,
“George Enescu” University of Arts from Iași of Romania

Motto „ Geniul este un trandafir cu foi de aur
El crește numai într-un potir de aur”
(Mihai Eminescu)

Rezumat

Afla-te în circuitul de valori spirituale, cele **Șapte cântece pe versuri de Clement Marot op.15** (“școală a metaforelor expresiv-pianistice”) a minunatului nostru Maestru de la Liveni **GEORGE ENESCU**, ni se dezvăluie printr-un evantai de “indicații regizorale” ce cuprind în egală măsură adnotări din sfera imagisticii sonore precum: indicații de tempo, dinamica, podoabe expresive, elemente de ornamentație, încrustații neoclasiche ori romantice, elemente din stilul parlando-rubato, toate sub emblema ideii de FRUMOS în multiplele-i întruchipări prin artă, în numele artei și sub semnul artei. Arta aceasta enesciană delicată, subtilă și rafinată, clamează inteligența pe măsură, mult bun gust, potențial de răscolire sufletească și multă, foarte multă experiență în domeniul artei acompaniamentului vocal-instrumental.

Cuvinte cheie: acompaniament, muzică de cameră vocal- instrumental.

Povestea vietii si artei enesciene incepe undeva, departe... pe plaiurile Moldovei... Cu nostalgia acelor plaiuri natale si a copilariei trecute, maestrul ni se destainuie : “De Moldova ma simt legat prin toate fibrele mele. Legatura mea cu pamantul, cu cerul si apele Moldovei nimic nu o poate desface. In molcomul peisagiu moldovenesc, printre oameni cuviinciosi, de discreta noblete sufleteasca ai acestei blagoslovite provincii ma simt in cel mai prielnic mediu. Ma simt infratit cu tot ce este moldovean. Peisagiul natal parca ma invioreaza. La Liveni ma intorc printre oameni si lucruri, a caror revedere pune polen pe amintire. Pamantul natal, cu tot ce e pe el, il purtam toata viata in noi si e prezent in cintec, in poema, in piatra sculptata, in panza pictata, ca si in fapta”²²⁰.

Liedurile sale, cele *Sapte Cantece pe versuri de Clement Marot op.15*, scrise in 1907-1908, creatie “desavarsita”(Pascal Bentoiu) prin inspirata impletire muzica-poezie, par o” posibila zona de confluenta intre valorile discursului melodic-ritmic impresionist si cele ale cantului < liber > din folclorul

²²⁰ Sbarcea George, *Vesnic tinarul George Enescu*, Editura Muzica, Bucuresti, 1981, pg.114

romanesc – improvizatoric, ornamentat, de pulsatie *rubato* -, intre pulverizarea melodica tipic impresionista (...), ce a fost relevata ca proprie lui Debussy, si alcatuirile celular-motivice sau pe *formule* (si unele si altele de amprenta modala), proprii melodicii folclorice”.²²¹

Unitate desavarsita de viziune poetico-muzicala enesciana, *Chansons op.15*, poarta amprenta teoriei *sincretismului artelor* (sapte piese adunate intr-un ciclu purtand acelasi opus, toate avand menirea de a crea un libret original). “ Inca din cea mai indepartata antichitate, *poezia si muzica, cuvantul si tonul* au mers mana in mana, adesea contopindu-se, completandu-se. *Cuvantul* arunca lumina vie asupra sentimentelor, descriindu-le, precizandu-le in chip plastic. *Gratie cuvantului*, gandirea se poate formula. *Muzica*, revarsandu-se in adancimile sufletului, patrunde, misterioasa, in cele mai tacute tainite ale simtirii. Din imbinarea *cuvantului* si *muzicii* s-au nascut si se vor naste opere divine, nemuritoare”.²²²

Interpret desavarsit si purtand ”straiele” geniului innascut, Enescu isi prezinta publicului parizian pe data de 19 decembrie 1908 la “Theatre des Arts”, alaturi de tenorul Jean Alchewsky cele *Sapte Cantece pe versuri de Clement Marot op.15*. Remarcabil mi se pare si faptul ca 60 de ani mai tarziu, Tudor Ciortea facea urmatoarea remarca „, meritul lui Enescu este acela de a fi pastrat atmosfera acelui bard al secolului al XVI-lea prin armonii simple si o prozodie calcata pe metrica versurilor si un aer delicat muzical, deseori plin de umor si veselie”.²²³ Profunzime mereu ascunsa sub emblema genialitatii, arta pianistica enesciana declama insusirea unui impecabil tuseu (*legato* acolo unde contextul expresiv o cere, ca o conditie *sine qua non* pentru reliefarea discantului melodic),

Ex. musical: *Du confict en douleur*

The image shows a page of a musical score. At the top, it reads 'SEPT CHANSONS DE CLEMENT MAROT No. 7' and 'Musique de GEORGES ENESCO Op. 15 No. 7'. The score is for Baritone and Piano. The Baritone part has the lyrics: 'Tristement, le chant en dehors. Si j'ay du mal, Da - ca sunt trist, mal - gre moy je le port in mi - ne du -'. The Piano part has a dynamic marking of 'p' and 'pp'. The tempo is marked 'Tres modere'. The score is in G major and 3/4 time.

²²¹ Firca Clemansa Liliana, *Modernitate si avangarda in muzica ante- si interbelica a secolului XX (1900-1044)*, Editura Fundatiei Culturale Romane, Bucuresti, 2002, pg.109-110

²²² Academia Romana, *Discursuri de receptie LXIV*, Bucuresti, 1033, apud. Vladimir Dogaru, *EMINESCU muzician al poeziei, ENESCU poet al muzicii*, Bucuresti, Editura Ion Creanga, 1982, pg. 46

²²³ Conferinta la Casa ARLUS, 24.02.1964, Tudor Ciortea, *Permanentele muzicii*, pg.350

ori *staccato*, *portato si marcato* ca o necesitate organica de sugestionare poetic-senzoriala a actului artistic cameral.

Ex. musical: *Changeons propos, c'est trop parler d'amour*

Asa se face ca liedurile sale purtand chip si asemanare aristocratica trezesc in spiritul interpretului placerea tuseului catifelat, de „pasla”, apropiind poetica camerala vocal-instrumentala de mirajul artei sale violonistice. Asa cum observa si compozitorul Alfred Alessandrescu” Enescu acorda o pondere majora continutului emotional al lucrarilor. De aici si grija de a da frazarii expresia cea mai justa prin cautarea intensitatii si a sonoritatii potrivite, prin respectarea respiratiilor, a accentelor, a nuanțelor, a coloritului sonor cel mai adecvat”.²²⁴

In contextul ideii de **legato polifonic** si pastrand principiul vocalitatii in arta acompaniamentului, sunetele discantului pianului vor avea cursivitatea si continuitatea unui ”arcus pe clape” intr-un mers continuu, calm, fara segmentari ori bruscare. Maestrul are generozitatea si gentiletea unui aristocrat si pune in pocalul genialitatii sale apolloniene un curcubeu de **podoabe expresive**: *bien declame, delicatement, un peu hesitant, suivez, mouvement, tres expressif, doux, en dehors, tristement, avec gracilite et abandon, tres doux, sec., avec une sonorite claire, tres doux et simple, simplement, tres presser, franchement, fort d'une voix trainarde d'ivrogne, presque parle, tristement le chant en dehors, avec une expression contenue.*

Multitudinea acestor indicatii expresive, riguros adnotate si clamate pe parcursul intregului ciclu cameral, vor oferi cadrul si decorul unor invesmentari sonore clare, organizate si desavarsit proportionate, putand reda si cuprinde cu maximum de sugestibilitate si sensibilitate argumentul literar. „Exista la urma urmei numai un singur drum valabil in interpretarea operelor muzicale, spunea Enescu pianistului Raoul Pugno: Se cere simplitate, sinceritate si naturalitate”.²²⁵

²²⁴ Cosma Viorel, *Enescu azi*, Editura Facla, Timisoara, 1981, pg.117, apud. Alessandrescu Alfred, *Georges Enesco in Carnegie Hall*, In: *New York Staatszeitung und Herold*, New York, 25 noiembrie, 1948

²²⁵ Radulescu Mihai, *Violonistica enesciana*, Editura Muzicala, Bucuresti, 1971, pg.27

Lirismul enescian, filigranat in sonoritati tandre, delicate si visatoare da masura grijii compozitorului pentru deosebita calitate a sunetului pianistic intr-o permanenta si nedisimulata cautare a unui “parfum arhaic, ascuns in spatele cuvintelor din franceza veche, ce devin astfel un «cod secret», un joc gratios al indragostitilor, atat de obisnuit in toate timpurile, malitios fara a fi, disimuland efuziuni.”²²⁶

Maestrul tragediei *Oedip*, fin cunoscator al topicii si inflexiunilor limbii franceze, daltuieste cu noblete si delicatete un edificiu sonor care acorda suprema importanta continutului si atmosferei lucrarii si nu efemerei straluciri tehnice. „Arta lui interpretativa reprezinta un amestec, greu de definit, de nobila impulsivitate a stilului si de emotivitate sensibila cu elocventa interpretului ce posedea o tehnica superioara. Tehnica n-are insa, la el, o insemnatate independenta ori o valoare absoluta ci este legata organic de darul frazei lui, profund personale”

Asa se face ca autorul *Rapsodiilor Romane* renunta in mod constient la clasicii si obisnuitii termeni metronomici in favoarea unor **indicatii imagistice** (care vor constitui tot atatea attentionari asupra unor atitudini menite a asigura realizarea unei interpretari convingatoare) precum: *assez lent, tristement, doucement mouvemente, anime, gaiement, tristement, le chant en dehort.*

Coloristica pianistica enesciana este fabuloasa si din punct de vedere al fluctuatiilor frecventei **tempo-ului, dinamicii si timbrului** (aproape obsesiv pe fiecare masura) determinand interpretii camerale la un rafinament si elevatie expresiva foarte speciala, rodul unei vaste experiente scenice si un tuseu foarte lucrat si antrenat in arta corepetitiei vocal-instrumentale. Prin urmare, stradania compozitorului inscrie subtilitati de genul: *un peu plus lent, animez, lentement, largement, retenu, mouvt., animez un peu, cedez a peine, en trainant, retenez beaucoup.* Alteori indicatiile sale ”regizorale” par a afisa o totala incredere in gustul interpretilor ce vor beneficia de larghetea unor termeni in genul: *librement, a l'aise, a mi-voix, sans rigueur.*

Marturisitor de arta muzicala vocal-instrumentala, Enescu face dovada unei alchimii artistice (muzica- poezie) unice conferind fiecarui desen melodic metamorfozari neasteptate, savante si profund autentice. In prelungirea celor afirmate mai sus, vine si comentariul muzicologului Pascal Bentoiu care surprinde in ciclul *Chansons op.15* doua „linii de forta” ce au „darul sa insumeze impresia pe parcurs, conducand in final la opozitia dintre, pe de o parte, cel mai viguros si extravertit cantec(nr.6), iar pe de alta cel mai interiorizat(nr.7) (...) Puterea interioara a ciclului ca atare sta tocmai in existanta celor doua linii de forta care au – cumva – evolutii paralele si proprii”.²²⁷

Arta camerala vocal-instrumentala enesciana are prestigiul unei suveranitati ce s-a nazuit in piatra timpului muzical pentru vesnicie. Ca intr-o

²²⁶ Grigoriu Theodor, *Muzica si nimbul poeziei*, Editura Muzicala, Bucuresti, 1986, pg.426

²²⁷ Pascal Bentoiu, *Capodopere enesciene*, Editura Muzicala, Bucuresti, 1999, pg.129

reprezentatie *Son et Lumiere*, inteligenta scilpitoare a maestrului *Poemei Romane*, organizeaza minutios intreg discursul celor *Sapte Cantece pe versuri de Clement Marot op.15*, motiv de gratitudine, armonie si pace interioara. Diapazonul sau expresiv ofera discantului pianistic sinuozitati melodice foarte speciale si originale, agrementate fiind cu **elemente de ornamentatie** in genul *apogiaturilor simple si mordentelor*:

Ex.muzical: *Languir me fais...*

Asemenea unui bijutier, Enescu slefuieste fiecare nota muzicala oferindu-i stralucire diamantica in functie de pozitia, valoarea si aportul ei estetic in contextul panzei sonore camerale. Insistand asupra calitatii actului artistic, pianistul acompaniator are posibilitatea de a excela in diferentieri de culoare si tonuri a sunetelor componente frazei muzicale, in special prin sublinierea dinamica a sunetului superior (asa cum de altfel o cere grafic si compozitorul).

Cu o meticulozitate aproape "farmaceutica", Enescu picura parfum si originalitate ambiental-camerala renescentista intr-o cromatica expresiva foarte densa, micile detalii plasticizand in mod fericit intreaga alura incantatorie a ciclului cu mantie prozodica marotiana de secol 16.

Subtilele diferentieri in dozarea intensitatii maxime si minime a crescendo-urilor si decrescendo-urilor prin indicatii timbral-artistice pe masura si precum caracterul exceptional al fluctuatiilor dinamice independente, vor avea darul de a inlatura eventualele exagerari si minimalizari a actului artistic intr-o **"libertate" interpretativa riguros controlata**.

Stapanirea magistrala a valentelor dinamice: *portato*, *staccato*, *marcato*, *portato staccato*, *sf* constituie marturie graitoare privind stradania compozitorului de a-i conferi sunetului muzical personalitate si culoare speciala. Ele au exprimare grafica si ambiental-camerala foarte riguroasa si privesc uneori in mod differential atat planul vocal cat si cel pianistic- acompaniator. Doua lieduri sunt extrem de evocatoare in acest sens. Astfel, in liedul *Aux Damoyelles d'ecrire a leurs amys* (pe aceleasi incadrari metrice), in timp ce melodica vocala este agrementata cu sugestii dinamice de tipul *portato* ori *portato staccato*, in acompaniamentul pianistic regasim indicatii de genul *marcato*. Aceleasi diferentieri dinamico-expressive redescoperim si in liedul *Changeons propos, c'est trop parler d'amours*. Varfurile de *crescendo* marcate de *portato* (*Aux Damoyelles paresseuses d'ecrire a leurs amys*: mas 14, 15, 17, 20), inceputurile ca si finalurile de *decrescendo* marcate de *portato* (*Aux*

Damoyselles paresseuses d'ecrire a leurs amys: mas 15) sunt tot atatea sublinieri timbrale guvernate de logica frazarii si arta tuseului pianistic. Asadar fiecare nota are stralucire imperiala, a carei valoare incantatorie se justifica prin rolul direct in exprimarea actului artistic, in viata interioara a compozitiei, departe de orice plasmuire mecanica, pur tehnica, fortata. Poate de aceea fiecare lied din acest ciclu trebuie simtit, pipait si ascultat cu sufletul si apoi cu mintea (ratiunea).

Muzica acestei lucrari aflata sub imperiul sugestibilitatii, invaluitoarea ei seductie in culori extrem de bogate si pretentioase, cu incrustatii *neoclasice* (*Estrene de la rose*) ori *romantice* (*Languir me fais...*) dar si pastrand elemente ale stilului *parlando-rubato* cu invesmantari de *lirism doinit*, isi retraieste de fiecare data, in fata publicului spectator, valoarea eternitatii sale.

Experienta violonistica a marelui compozitor va amprenta paginile noastre camerale prin procedee expresiv- timbrale ce se vor a fi transferate artei pianistice vocal- instrumentale. Este vorba de incercarea unor *efecte de crescendo sonore pianistice, pe acorduri tinute*, procedee proprii artei violonistice, ce solicita virtual auzul interior al pianistului- acompaniator. (*Estrene a anne*: mas-15)

Intreaga bogatie timbrala a acompaniamentului pianistic a sugerat compozitorului Theodor Grigoriu o readaptare orchestrala a acestor pagini miniaturale. „Am gasit – spune orchestratorul cu veneratie si condescendentă – solutia ascultandu-l chiar pe marele compozitor(...) Analizand nota cu nota, fiecare semn, oricat de mic, notat de Enescu, ascultand de zeci de ori aceasta banda magnetica istorica, am transcris pe niste diagrame timbrale (desigur ipotetice) *touche*-ul sau pianistic care, se stie, sugera extrem de plastic instrumentele orchestrei(...)Am urmarit o culoare dominanta pentru a sugera o muzica veche, de ev mediu francez, in care timbrul de oboi si corn englez sa prevaleze asupra celui de clarinet, coardele sa evoce violele da gamba(...)am urmarit o varietate coloristica a intregului ciclu”²²⁸

Intregul evantai de indicatii interpretative din partitura camera vocal-instrumentala a maestrului George Enescu, *este redactat in limba franceza*, semn al legaturii compozitorului cu spatiul intelectual francez, prin anii de studiu petrecuti la Paris dar si prin bogatia de nuante exprimate.

O nota aparte de colorit si expresivitate artistica o ofera prezenta harfei cu parfumul ei seraphic in undiri ornamental-pianistice, *arpegiato*.

Ex. muzical: *Estrene a anne*

²²⁸ Theodor Grigoriu, *Muzica si nimbul poeziei*, Editura Muzicala, Bucuresti, 1986, pg.427, 430

The image shows a musical score for voice and piano. It consists of two systems of music. The first system (measures 12-13) features a vocal line with lyrics in French and Romanian, and a piano accompaniment. The piano part includes markings for 'Donx', 'p', 'Sans arpeger', and 'Expressif'. The second system (measures 14-15) continues the vocal line and piano accompaniment, with markings for 'f' and 'Sans arpeger'. The lyrics are: 'Le de-meu-rant n'est rien ou je me fon-de; Et Cänd Ti-o dá-ru-iesc ti-o dau ti-e a-nu-me fault don-ner le mei-leur bien que j'ay-e Si j'ai vou-loir d'es-tre sinitj sinitj cá dai tot ce-si mai scump in ti-ne Cel mai bo-gat te sinitj'.

Acolo unde inasa timbralitatea camerala o va cere, compozitorul va renunta la aceste *podoabe expresive* in favoarea unui discurs simplu in genul *Sans arpeger* (*Estrene a anne*, mas: 15). Tuseul usor, moale, catifelat, intr-o dinamica curgatoare si perfect controlabila din punct de vedere al egalizarii sonore, apropie sonoritatea instrumental-pianistica de arta trubadurilor si truverilor.

Poate de aceea, noi artistii interpreti ai artei sale muzicale, consideram cu tarie ca opera maestrului „vibreaza pe culmile scanteietoare ale armoniei, dincolo de timp, in permanenta vesniciei”. (Cella Delavrancea- *Dintr-un secol de viata*)

Motto “The genius is a golden rose
In the golden grail is where he grows”

Mihai Eminescu

Abstract: Located in the area of spiritual values, the *Seven songs to the lyrics of Clement Marot op.15* (the expressive-pianistic metaphors school) composed by our great maestro from Liveni, George Enescu, is revealed through a range of “stage manager’s instructions” also equally comprising annotations from the area of sound imagery as: tempo instructions, dynamics, expressive embellishments, elements of ornamentation, neoclassic and romantic inlays, elements of the *parlando-rubato* style, all these under the concept of BEAUTY in its multiple embodiments through art, in art’s name and under the sign of art. This delicate, subtle and refined Enescian art requires matching intelligence, fine taste, potential for inner thrills and plenty of experience in the domain of vocal-instrumental accompaniment art.

Key words: accompaniment art, cameral muzic vocal-instrumental.

The story of Enescu’s life and art begins somewhere far away ... on the lands of Moldavia. The maestro reveals us with the nostalgia of those native places and of the past childhood: “I feel bounded with all my fibres. Nothing can unbind my relationship with the earth, the sky and the waters of Moldavia. Here in the mild Moldavian landscape, among proper people of discrete soul nobility from this blessed province is where I most feel at ease. I feel fraternized with everything that is Moldavian. The native landscape seems to invigorate me. At Liveni I go back through people and things and this seeing again ravishes my

memory. We all bear our native soil inside of us, it also being part of our inner song, poem, sculpted rock, canvas and our deeds.”²²⁹

His lieds, the *Seven songs to the lyrics of Clement Marot op.15*, composed between 1907 and 1908) are an “exceptional” creation (Pascal Bentoiu) due to his combined inspiration of music and poetry. These lieds seem to be a “possible zone of interaction between the value of the melodic-rhythmic impressionist discourse, the spontaneous singing of the Romanian folklore (improvised, ornamental, of *rubato* pulsation), the impressionist melodic spreading (attributed to Bebussy) and the cellular-thematic structure (all of them of modal imprint) which are specific to the folklore melodics.”²³⁰

Being such an accomplished element of Enescian lyrical-melodic vision, the *Chansons op.15* bears the touch of the *arts’ syncretism theory* (seven songs gathered in a series with the same opus, all of them having the aim of creating an original *libretto*). “Ever since Antiquity, poetry and music, word and tone, were the perfect match and oftentimes they seemed to merge into each other. *The word* throws a gleam of life over the feelings while expressing them in a plastic way. It is thanks to *the word* that our thought can be actually formulated and outspoken, while the mysterious music penetrates our inner hidden consciousness. It is from the union of *the word* with *the music* that divine and everlasting pieces of art are born.”²³¹

Being such an accomplished interpreter and having the spark of an innate genius, Enescu presents his *Seven songs to the lyrics of Clement Marot op.15* to the Parisian public on December 19th 1908 at the “Theatre des Arts” next to tenor Jean Altchewsky. It is remarkable to observe the fact that 60 years later Tudor Ciortea states that “Enescu’s merit is that of preserving the allure of the 16th century minstrel, using simple harmonies, a prosodie based on the metrics of the lyrics and a delicate music *allure* often filled with humour and joy.”²³²

As the profoundness which is always hidden under the emblem of genius, the Enescian pianistic art reveals the appropriation of an impeccable touch (*legato* – as a *sine qua non* condition for revealing the melodic descant where the expressive context needs it),

e.g.: *Du confict en douleur*

²²⁹ Sbarcea George, *Vesnic tinarul George Enescu*, Editura Muzica, Bucuresti, 1981, pg.114

²³⁰ Firca Clemansa Liliana, *Modernitate si avangarda in muzica ante- si interbelica a secolului XX (1900-1044)*, Editura Fundatiei Culturale Romane, Bucuresti, 2002, pg.109-110

²³¹ Academia Romana, Discursuri de receptie LXIV, Bucuresti, 1033, apud. Vladimir Dogaru, *EMINESCU muzician al poeziei, ENESCU poet al muzicii*, Bucuresti, Editura Ion Creanga, 1982, pg. 46

²³² Conferinta la Casa ARLUS, 24.02.1964, Tudor Ciortea, *Permanentele muzicii*, pg.350

SEPT CHANSONS DE CLEMENT MAROT Nr. 7 Musique de GEORGES ENESCO Op. 15 Nr. 7

Tres modere

Bariton

Tristement, le chant en dehors

Piano *p*

4 *Avec une expression contenue*

B Si j'ay du mal, maul - gre moy je le
Da - ca sunt trist, port in mi - ne du -

Piano *mp*

*Fin **

or *staccato*, *portato* and *marcato* as an organic necessity of a poetic-sensorial suggestion of the chamber-music artistic act.

e.g.: *Changeons propos, c'est trop parler d'amour*

SEPT CHANSONS DE CLEMENT MAROT NR. 6 Musique de GEORGES ENESCO Op. 15 Nr. 6

Anime, gaiement *Librement*

Bariton

Chan geons pro - pos, c'est
De dra - pos - te am

Piano *f* *Franchement*

4 *trop chan - te d'a - mour:*
tot vor - bit me - reu:

Piano *mf* *f*

*Fin **

This is why his lieds which bear an aristocratic allure, awake in the interpreter's spirit the pleasure of the fine and "silky" touch while bringing together the chamber vocal-instrumental poetics with the mirage of his violinistic art. In the same way that Alfred Alessandrescu observed, "Enescu gives a great importance to the emotional essence of his works. This is where his attention for the right expressiveness of the phrase comes from. He searches for the right intensity and sonority, he observes the breathing, the accents, the nuances and the proper coloratura."²³³

²³³ Cosma Viorel, *Enescu azi*, Editura Facla, Timisoara, 1981, pg.117, apud. Alessandrescu Alfred, *Georges Enesco in Carnegie Hall*, In: *New York Staatszeitung und Herold*, New York, 25 noiembrie, 1948

While keeping the vocal principle in the art of the accompaniment in the **legato polyphonic** context, the sounds of the piano's descant have the fluency and the continuity of a "bow on piano keys" in an uninterrupted, calm and ceaseless walk. The maestro has the generosity and the gentleness of an aristocrat and he tries to fill the goblet of his Apollonian wisdom with adornments of expressiveness: *bien declame, delicatement, un peu hesitant, suivez, mouvement, tres expressif, doux, en dehors, tristement, avec gracilite et abandon, tres doux, sec., avec une sonorite claire, tres doux et simple, simplement, tres presser, franchement, fort d'une voix trainarde d'ivrogne, presque parle, tristement le chant en dehors, avec une expression contenue.*

This multitude of expressive instructions rigorously annotated in this whole chamber music cycle will reveal the environment and the scenery of some fine, organized and well-proportioned embellishments of sounds that could disclose and comprise in a great manner the literary argument. "After all, there is only one way of interpreting the *opera*, said Enescu to the pianist Raoul Pugno: it requires simplicity, sincerity and naturalness".²³⁴

The Enescian lyricism which is worked in filigree with a tender, delicate and dreamy sound touch is the actual measure of the composer's care for the unique quality of the pianistic sound. This entire struggle refers to a perpetuated and true search of an "archaic perfume hidden behind the ancient French tongue which becomes a «secret code», a graceful lovers' game for all times, a game which is not malicious and which dissimulates effusions."²³⁵

The maestro of the tragedy *Oedipus*, a great connoisseur of the French topics and modulations, is nobly and delicately carving a musical edifice which distinguishes between the importance of the content, the atmosphere and the ephemeral technical structure. "His interpretative art represents an indeterminate mixture of noble impulsiveness of the style, sensitive emotivity and interpreter's eloquence which possesses a superior technique. For him, however, the technique does not have an independent significance or an absolute value, but it is organically linked with his inner speech gift."

This is how the author of the "Roman Rhapsodies" consciously renounces at the classic and familiar metronomic terms in the favour of some **imagistic instructions** (which will also constitute in directions concerning some attitudes that will provide a convincing interpretation) like: *assez lent, tristement, doucement mouvemente, anime, gaiement, tristement, le chant en dehort.*

The Enescian pianistic coloratura is also astonishing taking into account the fluctuations of the tempo, dynamics and timbre frequency (almost obsessive for each bar) which determine chamber music interpreters to seek for refinement and for a special and expressive elevation. These are the outcomes of a vast scenic experience and of an elaborate touch in the vocal-instrumental

²³⁴ Radulescu Mihai, *Violonistica enesciana*, Editura Muzicala, Bucuresti, 1971, pg.27

²³⁵ Grigoriu Theodor, *Muzica si nimbul poeziei*, Editura Muzicala, Bucuresti, 1986, pg.426

accompaniment art. Therefore, the composer's endeavour refers to subtleties as: *un peu plus lent, animez, lentement, largement, retenu, mouvt., animez un peu, cedez a peine, en trainant, retenez beaucoup*. At other times, his „stage manager's” instructions seem to have total confidence in the fine taste of the interpreters which will subsequently benefit from the open-handedness of terms as: *librement, a l'aise, a mi-voix, sans rigueur*.

Being a confessor of the musical vocal-instrumental art, Enescu is the living proof of the unique artistic alchemy (music + poetry) which metamorphoses in unexpected and authentic ways each musical image. To continue what I said before, the musicologist Pascal Bentoiu talks about two “directions” which “have the potential to sum up on the way the whole impression and leading, in the end, to the opposition between the most vigorous, extravert song (no. 6) and the most interiorized melody (no. 7). (...) The inner power of the cycle lays in the very existence of these two directions which, somehow, have parallel and also personal evolutions.”²³⁶

The Enescian chamber vocal-instrumental art has the prestige of the sovereignty which lasted for eternity by means of musical time-lapse. Just like in a performance *Son et Lumiere*, the great spark of the *Romanian Poem's* maestro minutely organizes the whole discourse of the *Seven songs to the lyrics of Clement Marot op.15*, which is a great reason for gratitude, harmony and inner tranquility. His expressive diapason surrounds the pianistic descant with unique melodic sinuosities which are embellished with **elements of ornamentation** like *simple appoggiaturas and mordents*: e.g.: *Languir me fais...*

The image shows a page of a musical score. At the top, it reads "SEPT CHANSONS DE CLEMENT MAROT NR. 2" and "GEORGES ENESCU Op. 15 No. 2". The score is for Baritone and Piano. The Baritone part is marked "Assez lent, tristement" and the Piano part is marked "mp" and "Avec gracilite et abandon". The score shows a vocal line and a piano accompaniment with various ornaments and dynamics.

Just like a jeweller, Enescu polishes each musical note and reveals its diamantine brilliance while taking into account its position, value and aesthetic contribution to the chamber music's sound web. Insisting upon the quality of the artistic act, the piano accompanist has the great chance to exele in differentiations of colour and tone of the sounds that compound the musical phrase, especially by emphasising the dynamic of the superior sound (just like the graphic demand of the composer).

²³⁶ Pascal Bentoiu, *Capodopere enesciene*, Editura Muzicala, Bucuresti, 1999, pg.129

With an almost “pharmaceutical” meticulousness, Enescu drips fragrance and originality of the renaissance chamber-ambient in a dense expressive chromatic while the small details tend to create the metaphorical allure of Clement Marot’s 16th century music cycle.

The subtle differentiations concerning the dosage of the maximum and minimum intensity of the crescendos and decrescendos while using artistic-timbre instructions that resemble the great dynamic and independent character of fluctuations have the gift of removing the eventual exaggerations and minimizations of the artistic act in **an interpretative “liberty” that is rigorously controlled.**

The great mastery of the dynamic valences: *portato*, *staccato*, *marcato*, *portato staccato*, *sf* represents a strong testimony regarding the composer’s struggle of investing the musical sound with personality and special colour. These valences have a very rigorous graphic and ambient-chamber expression and they sometimes have different directions in the vocal and accompaniment levels. Two leads are very evocative in this respect. Therefore, in the *Aux Damoyelles d’écrire a leurs amys* lied (which has the same metric framing), while the vocal melodic is embellished with dynamic instructions like *portato* or *portato staccato*, the pianistic accompaniment also has instructions like *marcato*. The same dynamic-expressive differentiations are present in the *Changeons propos, c’est trop parler d’amours* lied. Here, the peaks of *crescendo* marked with *portato* (*Aux Damoyelles paresseuses d’écrire a leurs amys*: mas 14, 15, 17, 20), the beginning and the ends of *decrescendo* marked with *portato* (*Aux Damoyelles paresseuses d’écrire a leurs amys*: mas 15) are timber emphases governed by the phrasing logic and the pianistic touch. Consequently, each musical note has an imperial glow of great value which justifies itself through its direct role in the expression of the artistic act and in the inner existence of the musical composition which is far from any mechanical, technical, forced imagination. Maybe this is why each lied from this cycle needs to be felt, touched and listened firstly with the soul and secondly with the mind (the reason).

The music of this composition which is under the dominion of suggestibility, its veiled seduction in rich and pretentious colours with neoclassic (*Estrene de la rose*) or romantic incrustations (*Languir me fais...*) which still preserve the elements of the *parlando-rubato* style shrouded in *doinit lyricism*, brings each time to life in front of the public the dimension of its timelessness.

The violinistic experience of the composer will imprint all the chamber music pages using timber-expressive techniques which will ulteriorly be transferred to the pianistic vocal-instrumental art. I refer here to the trial of applying some *pianistic crescendo sound effects on kept chords* – methods pertaining to the violinistic art which virtually solicit the interior hearing of the piano-accompanist. (*Estrene a anne*: mas-15)

The whole timber richness of the pianistic accompaniment gave the suggestion to Theodor Grigoriu for an orchestral readaptation of these pages of musical miniature. „I found – says the orchestrator with reverence and condescension – the solution while listening to the great composer himself. (...) Analyzing each note, each sign, no matter how small, put down by Enescu, listening to this historical magnetic tape over and over again, I made the transcription on some timber diagrams (hypothetical of course) of his pianistic *touch* which, it is well known that made a great impression of all the orchestra’s musical instruments. (...) I searched for a dominant colour that suggested an old kind of music, from the French Middle Ages, in which the oboe and the cor anglais timber prevails over the clarinet timber, the strings evoke the da gamba violas (...) I also searched for a coloristic variety of the whole cycle.”²³⁷

The entire range of interpretative instructions from the vocal-instrumental chamber sheet music of George Enescu is written in French which is a clear sign of the relationship between the composer and the intellectual French field. This relationship was the result of all those years spent in Paris and of all those amazing nuances that he managed to express through his music.

A special colour touch of artistic expressiveness is represented by the great presence of the harp with its seraphic allure and its *arpeggiato* ornamental-pianistic embellishments.

e.g.: *Estrene a anne*

The image displays a page of musical notation for the piece 'Estrene a anne'. It features two systems of music. The first system (measures 12-13) includes a vocal line (Soprano) and a piano accompaniment. The vocal line is marked 'Doux' and 'f'. The piano part is marked 'p' and 'Sans arpegger'. The second system (measures 14-15) also includes a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is marked 'f' and 'Expressif'. The piano part is marked 'p' and 'Sans arpegger'. The lyrics are in French and appear in both systems.

If required by the chamber music timber, the composer will renounce at these expressive embellishments in favour of a simple musical discourse like *Sans arpegger* (*Estrene a anne*, mas: 15). The light, soft and smooth touch which flows in a perfectly controlled sound equalization dynamics makes the pianistic-instrumental sonority resemble the art of the troubadours and trouveurs. Maybe this is why we, the interpretative artists of his musical art, solemnly affirm that the entire maestro’s creation “vibrates beyond time on the acme of harmony turning itself into a perennial existence.” (Cella Delavrancea- *Dintr-un secol de viata*)

²³⁷ Theodor Grigoriu, *Muzica si nimbul poeziei*, Editura Muzicala, Bucuresti, 1986, pg.427, 430

2. FROM GRIEF TO HOPE AND JOY: FRANZ SCHUBERT'S VARIATIONS ON THE SONG "TROCKNE BLUMEN"

Rossella Marisi, Assistant,
University from Teramo of Italy

Abstract: *In 1816, a circle of artistic friends staged a Liederspiel, that is a narrative play in poetry and music, on the storyline of a miller maid choosing between various suitors. Each member of the circle assumed the role of a specific character (the miller maid, the hunter, the gardener, the miller), and wrote or composed his/her poems acting this part. The poet Wilhelm Müller played the journeyman miller, and published in 1820 a cycle of twenty poems, which expressed the miller's point of view on his love story. In 1823 the Austrian composer Franz Schubert choose these poems for a cycle of songs, and a few months later, he recast the melody of the eighteenth song of the cycle, Trockne Blumen, into a set of virtuoso variations for flute and piano, entitled Introduction and Variations on Trockne Blumen Opus 160. The paper examines the relationship between poem, song and variations set, focusing on the musical characteristics of the work for flute and piano.*

Key words: *Schubert, Lied, Wilhelm Müller, Variation, Die schöne Müllerin, Picardy third, Fugue, Cadenza.*

Franz Schubert's Life

Franz Schubert (1797 – 1828), was born in Vienna, the son of a schoolmaster. He received early violin and piano lessons from members of his family: his father Franz Theodor taught him the violin, his eldest brother Ignaz the piano [Newbould, 1997]. Afterwards the church organist and choir master Michael Holzer also taught him the organ, singing and harmony [Deutsch, 1946]. In 1804 he came to the attention of Antonio Salieri, an Italian composer who had been director of the Italian opera in Vienna, and was imperial Kapellmeister at the Habsburg court from 1788 to 1824 [Van Hooricks, 1989]. Recognizing Schubert's extraordinary aptitude for music, Salieri soon began training him privately in musical composition during his adolescence [Newbould, 1997]. From 1808 to 1813 Schubert was a student at the Stadtkonvikt, the Imperial seminary; in this period he wrote many chamber music pieces, several songs, and even a symphony. In 1815, at eighteen, he had already composed orchestral pieces, church works, and about one hundred and forty *Lieder*.

The Lied

The Lied is a musical form which enjoyed great success especially during the nineteenth century. It consists of a German poem of high literary aspiration, for which a composer wrote the music, transforming the poem into a song [Koch, 1802]. The poems forming the basis for *Lieder* often centered upon traditional themes, such as nature and love [Reissmann, 1861] In effect, as the industrial revolution set off a vast process of urbanization, many people moved from the country towards the big cities. However, although far from a rural way of life, they felt linked to its traditions, values and culture products. This contributed to the widespread success of poems centered upon traditional

themes, expressing traditional values in traditional poetic forms. Yet, just because poets followed traditional forms, they aimed at excelling in literary skills, writing simple and elegant verses. In effect, as this kind of poem attracted a large audience, many famous poets practiced it. Among them were Heinrich Heine, Johann Ludwig Tieck, Friedrich von Schiller, Johann Wolfgang von Goethe and Friedrich Gottlieb Klopstock [Schwab, 1965]. In order to be chosen as text for a Lied, a poem had to be poetic, naïve, elegant and immediate, but neither too simple nor too complex, because the potential audience was made up of thinkers and artists but also of common people [Dürr, 2006].

Die schöne Müllerin: The Poems

Die schöne Müllerin is a cycle of poems by Wilhelm Müller, which took origin from a parlor game held in Berlin in winter 1816-1817. A circle of artists would gather at the home of the German privy councilor Friedrich August von Staegemann: among them were the poets and writers Achim von Arnim, Clemens Brentano, Friedrich de la Motte Fouqué, Luise Hensel, Heinrich von Kleist, Wilhelm Müller, Johann Ludwig Tieck, the musicians Angelica Catalani, Ludwig Berger, Ernst Theodor Amadeus Hoffmann and Johann Friedrich Reichardt, and the painter Wilhelm Hensel.

In winter 1816-1817 the salon staged a Liederspiel, that is a narrative play in poetry and music, on a love triangle between a miller maiden and her suitors, a recurrent theme in folktales and in coeval poetry and music. Indeed, important coeval works centered on this subject: the opera *La molinara* (1790) by Giovanni Paisiello, a set of poems written by Johann Wolfgang von Goethe in 1797 for a Singspiel - *Der Edelknabe und die Müllerin* (The young lord and the miller maid), *Der Junggeselle und der Mühlbach* (The young journeyman and the miller stream), and *Der Müllerin Verrat* (The miller-maid's betrayal), and other poems by Eichendorff, Rückert, Brentano and Kerner. In the Staegemann salon, each member of the circle assumed a specific role (the miller maid, the hunter, the miller, the gardener, and other minor roles) improvising or writing poems and songs which were enacted in a play.

The poet Wilhelm Müller, whose surname means “miller”, was designated to play the journeyman miller, and probably depicted in these verses his courtship for Luise Hensel. The Liederspiel enjoyed great success, which inspired Müller to fashion a complete cycle of poems, which were to trace the story's development [von Borries, 2007] The Müller set of poems consists of twenty-three poems along with a prologue and an epilogue, which tell the love triangle story from the miller's point of view. A young miller wandering through the countryside comes upon a brook, which flows by a watermill. Here he meets a beautiful mill-maid and falls in love with her. Initially, the girl returns his feelings, but then she chooses another suitor, a hunter. The miller despairs and drowns himself in the brook [Baumann, 1981].

Müller completed the first draft in 1817, expanded the cycle in 1820 and published it in 1821, in an anthology of his works, entitled *Sieben und Siebzig*

Gedichte aus den hinterlassenen Papieren eines reisenden Waldhornisten (Seventy-Seven Poems from the Posthumous Papers of a Travelling Horn Player) [Cottrell, 1970]. Although contemporary critics consider Müller a minor poet, his work had a good reception from coeval critics [Chiusano, 1983]. Indeed Heinrich Heine called Wilhelm Müller “the best Lieder-poet beside Goethe” [Jäger, 1997].

Die schöne Müllerin: The Songs

Schubert gained knowledge of the cycle of poems by Müller toward the end of 1822. He aspired to write a large and important composition with text and music, and considered the cycle of poems by Müller suitable for reaching this goal. Indeed, the song cycle *Die schöne Müllerin* represents an epitome of Schubert’s lyrical art. Schubert began to work at a song cycle on these texts at the beginning of 1823 [Capell, 1928]. The miller becomes the protagonist, voicing his feelings in the songs; the poet’s prologue and epilogue are omitted, as well as a few other poems which involved other characters. In so doing Schubert aimed to reduce the emotional distance between singer and audience, giving the hapless hero a universal appeal [Kramer, 1986]. Schubert finished his song cycle in November 1823.

Two months later, in January 1824, Schubert chose the eighteenth song of the cycle, entitled *Trockne Blumen* (Dry flowers), as the theme for a set of variations for flute and piano, entitled *Introduction and Variations on Trockne Blumen* Opus 160. The composer made very few amendments to the song, adapting it for the specific characteristics of the flute. This instrument offers brilliant sound and quick articulation, therefore, in the theme, Schubert used a tempo which was a little faster than in the song, and added some ornamental notes to the melody. Moreover, he ensured that most of the musical phrases are performed twice, first by one player and then by the other. In this way the audience hears both instruments interpreting the same motif, and thus has the opportunity to compare the timbres and to verify if the musicians perform the same or different phrasings [Zbikowski, 1999].

Variations

From a general point of view, variations are successive statements of a theme, presented in altered settings. In order to keep the theme recognizable, the composer must retain certain elements of the theme, whereas other elements can be changed (for instance the rhythm, melodic line, and harmony), added or removed (for example notes, pauses, and whole bars). This technique originated from improvisation, an activity which combines performance and creativity, requiring excellent instrumental skills. For instance, in the Baroque period, the composer wrote often only the main motifs of a piece, and the performer had to add many details (among them, the ornamentation), to the score, using “good taste”. However, after 1800, composers began to write out ornamentation, and improvisation died out. This was for four reasons:

- 1) in the German culture free ornamentation added to written pieces became to be seen as a sacrilegious violation of an act of genius
- 2) with the increase of amateur music-making, a large number of performers did not have the stylistic knowledge or sensitivity to perform “good-taste” improvisations
- 3) publishers had an interest in writing down and printing out the best improvisations of famous musicians, which became “variations on a theme by”, and could be sold to young musicians and amateur performers
- 4) improvisation reached its peak in the cozy and informal atmosphere of the salon, and was abandoned as the salon lost its pre-eminence as a centre of musical performance, in favor of the great and formal concert hall [Libby, 1980].

Therefore, in the nineteenth century, improvisation was progressively abandoned, but a quasi-improvisational “fantasy” element was increasingly embodied in the conception of specific forms, for example in variations. In effect, like improvisation, the variation-form gives the performer the chance to highlight his/her musical skills, performing brilliant virtuoso passage work. This also happens in Schubert’s *Introduction and variations on Trockne Blumen* Opus 160 (D 802), especially in variations 4 and 5 [Brown, 1954] In effect, Schubert’s Variations Opus 160 are very difficult, mainly a virtuoso test for the flutist and pianist. Probably Schubert wrote these Variations to display the skills of his old friend Ferdinand Bogner, professor at the Vienna Conservatory and excellent flutist. In 1815 Bogner and Schubert had played together in the amateur orchestra for which Schubert had composed his first symphonies, and in the 1820s, they were members of the same musical and social circle [Hertz, 2007].

However, the Variations Opus 160 remained unpublished and possibly unperformed during Schubert’s lifetime; the work was published only after Schubert’s death, in 1850 [Perry, 2002]. The first known performance was in Vienna in 1862, by Albert Franz Doppler, a flute virtuoso, who was another personal friend of Schubert.

The Song *Trockne Blumen* and the Variations Opus 160

The poem by Müller comprises eight stanzas. In the first six stanzas the miller addresses a collection of anthropomorphized withered flowers, grieving over the end of his love-story. In the last two stanzas, the miller-maid recognizes the truth of his love, and the withered flowers bloom once more. However, the atmosphere of the poem is generally sad, because the spring in bloom occurs after the death of the miller [Hake, 1908].

Trockne Blumen

Ihr Blümlein alle,
Die sie mir gab,
Euch soll man legen
Mit mir in's Grab.

Dry flowers

All you little flowers,
That she gave to me,
You shall lie
With me in my grave.

Wie seht ihr alle
Mich an so weh,
Als ob ihr wüßtet,
Wie mir gescheh'?

Why do you all look
At me in this sad way,
As if you knew
What was to happen to me?

Ihr Blümlein alle,
Wie welk, wie blaß?
Ihr Blümlein alle,
Wovon so naß?

You little flowers all,
Why are you so withered and pale!
You little flowers all,
Why so moist?

Ach, Tränen machen
Nicht maiengrün,
Machen tote Liebe
Nicht wieder blühen.

Ah, tears will not bring
The green of May,
They will not make dead love
Bloom again.

Und Lenz wird kommen,
Und Winter wird gehn,
Und Blümlein werden
Im Grase stehn.

And Spring will come,
And Winter will go,
And little flowers will
Grow in the grass.

Und Blümlein liegen
In meinem Grab,
Die Blümlein alle,
Die sie mir gab.

And little flowers will lie
In my grave,
All the little flowers
She gave to me.

Und wenn sie wandelt
Am Hügel vorbei
Und denkt im Herzen:
Der meint' es treu!

And when she wanders
Near the hill
She will think in her heart:
His love was true!

Dann, Blümlein alle,
Heraus, heraus!
Der Mai ist kommen,
Der Winter ist aus.

Then, all you little flowers,
Come out, come out!
May is here,
Winter is past

(translation: Rossella Marisi)

In effect, Schubert's song *Trockne Blumen* follows the view exposed in the poem: the first part of the song is in an expressive and sad E minor key. The music critic Christian Friedrich Daniel Schubart maintained that this key is appropriate for a sighing, and tear shedding love declaration, On the contrary, the second part of the song (in which Spring is depicted) shifts to the hopeful E major key: according to Schubart, this key expresses gaiety and rejoicing [Padula, 2010]. The conclusion is again in the grieving E minor. However, the

theme of the piece for flute and piano, although very similar to the song, lacks the sad ending, concluding in an energetic, hopeful and joyous E major. The alternation between grief and joy, which are musically expressed through the alternation between minor and major keys, characterizes the theme and some variations, each of which has a grieving beginning in a minor key (generally E minor) and a lighthearted conclusion in E major [Feil, 1975].

Other variations have a unitary, hopeful and joyous character, which is musically expressed by means of the major mode, and/or frequent triplets. This occurs in the delightful, Mendelssohn-style variation 3, and in the fresh and brilliant variation 7. A piece written in a minor key may end with a major chord: this device is referred to as a Picardy third. Picardy thirds, which were common overall in the Baroque period, allude to a new hope after a grieving phase [Hall, 1975]. Therefore, the phrases in E major (that is, the last eight bars of the theme, and the corresponding part of the variations which begin in a minor key), could be considered as an extended Picardy third. This hypothesis could be confirmed through the circumstance that the last variation of the work (variation 7) is wholly in E major, realizing once more an extended Picardy third for the whole piece.

The choice of a theme which alternates a sad and a joyful mood may be related to Schubert's own life story. In effect, in the period between 1822 and 1824 Schubert's mood alternated between despair and hope. Schubert's life was unhappy after the end of 1822, because of the onset of a serious venereal illness and a pressing need for money. At the beginning of 1823 his condition worsened, so that he was admitted to the Vienna general hospital, where he remained some weeks. He experienced a period of profound depression, which might be the unconscious reason for choosing a sad poem, and setting it to music in a sad minor key. But toward the beginning of 1824, Schubert developed a positive capacity to cope with his illness, and indeed Moritz Schwind, a friend of the composer, wrote in February 1824 "He looks much better, and is in very good spirits" [Flower, 1935].

In effect in summer 1824, Franz himself wrote to his brother Ferdinand: "Do not think that I am not well or cheerful, just the contrary. It is a period, which I endeavor to beautify as far as possible" [Sheppard Skærved, 2009] Therefore, the use of an extended Picardy third might allude to Schubert's exhibition of a positive behavioral adaptation in encountering illness and professional adversities. Evidently he developed coping resources, which in turn encouraged him to take a favorable and hopeful view.

Moreover, as the Picardy third was common in the Baroque period, by using a Picardy third Schubert seems to tie up with the Baroque aesthetics, which assigned a specific meaning to peculiar musical devices. In effect, composers adhering to the Baroque aesthetics chose musical forms, keys, melodic and/or harmonic devices referring to a shared code, each element of which had a particular meaning. In doing so, the composer wrote his piece not only as an art

product, but also as a specific message sent to the audience. For instance, the form of the fugue, one of the most practiced compositions in the Baroque period, might be a mirroring of feelings. In fact, the fugue is a musical form in two or more voices, in which a subject introduced by one voice is imitated by the others [Padula, 2002]. In this way, the first introduction of the subject by one voice might allude to the rise of feelings in one individual, and the subsequent entries of similar motifs might allude to the harboring of analogous feelings by the others [Padula, 2001].

In Schubert's piece, the first part of Variation 6 begins in an unusual C sharp minor: according to the music theorist C.F.D. Schubart, this key expresses dissatisfied feelings about love. Therefore, this part of the variation might allude to a bicker between a girl and her suitor: this hypothesis may be confirmed by the flowing 3/8 meter and the squabbling, frequent changes of keys, which last for a few bars. These characteristics may be analogous with sentences expressing a difference of opinion without polemical undertones. The second part of the variation re-establishes a shared and joyous climate by means of the bright E major key, and alludes to returned, positive feelings by means of the fugue form.

The joyous mood is enhanced in the last variation, a virtuosic finale, wholly in E major. Its greater length and brilliant peculiarities echo the bright cadenzas and finales of concert pieces belonging to the Classic and Romantic period. The first element which contributes to determine the joyous character of this variation is its faster tempo: in fact, the other variations have no tempo indication, therefore they should be performed *andantino*, as the theme. On the contrary, this variation has the tempo indication *allegro*, and therefore should be performed faster, taking a more brilliant character.

Other elements which contribute to determine the bright character of this variation are its rhythmic patterns and melodic figurations. From a rhythmic point of view, this section is progressively structured in smaller note values: quarter notes, triplets of eighth-notes, and sixteenth-notes. This characteristic enhances more and more the fluency of the variation. From a melodic point of view, the range of the motifs becomes increasingly wider, with extended scales and arpeggios. This might allude to an unrestrained expression of joyous emotions.

Conclusions

The music theorist Adolf Bernhard Marx defined variations as a "character-picture that arises from an idea which corresponds to the inner life" [Marx, 1838-1848]. Indeed, the composition of a set of variations on a sad theme might represent Schubert's expression of his own feelings about unexpected changes in his life. Composing this set of variations, Schubert might have pursued the aim of enacting a kind of Aristotelian catharsis. In fact Aristotle maintained that the function of tragedy is to start up an emotional cleansing, which drives sorrow and fear out of one's mind. The same way, the function of the composition of

this piece might be to purge Schubert's excessive feelings of sorrow and fear, which were related to his illness [Padula, 2010].

In effect, contemporary psychologists also suggest a similar way to cope with dramatic change: they propose to let oneself grieve, remind oneself of how much is not changing in one's own life, and find the good in it [Manning, 2009]. Indeed, in his *Variations* Opus 160 Schubert fully enacted these principles:

- the grieving mood is expressed in the sad part of the theme and some variations
- the reminder of what has not been changed by the trauma is expressed in the variation form. This form highlights the constancy of the theme in the whole work, alluding to the composer's personal sense of sameness and continuity, in spite of his illness
- the capacity to recover from trauma is expressed through musical phrases and variations in E major, which give a "happy ending" to each variation and to the whole piece

To conclude, this piece can be considered from a musical and a psychological point of view. From a musical point of view, it is a masterpiece of the Romantic period, because of its melodic, rhythmic, and harmonic qualities which highlight the performers' virtuosity. From a psychological point of view, it bears witness to Schubert's capacity to cope with the dramatic change which happened in his life, and represents therefore a model of resourcefulness and resilience.

Bibliography

Baumann Cecilia C., *Wilhelm Müller: The Poet of the Schubert Song Cycles: His Life and Works*. University Park, PA: Pennsylvania State University Press, 1981

Brown Maurice J. E., *Schubert's Variations*, London, Macmillan, 1954

Capell Richard, *Schubert's Songs*, London, Benn, 1928

Chiusano Italo Alighiero, "I poeti di Schubert" in Eduardo Rescigno and Sergio Martinotti (eds.), *Schubert e la musica da camera*, Milano, Fabbri, 1983, 66-69

Cottrell Alan P., *Wilhelm Müller's Song-Cycles: Interpretations and Texts*. Chapel Hill, NC, University of North Carolina Press, 1970

Deutsch Otto Erich, *Schubert: A Documentary Biography*, London, Dent, 1946

Dürr Walther, "Poesia e musica nel Lied con pianoforte del Romanticismo tedesco", in Jean-Jacques Nattiez (ed.), *Enciclopedia della musica*, I, Milano, Il Sole 24 ORE, 2006

Feil Arnold, *Franz Schubert: Die Schöne Müllerin – Winterreise*, Stuttgart, Philipp Reclam Jun., 1975

Flower Newman, *Franz Schubert: The Man and his Circle*, New York, Tudor Publishing Co., 1935

Hake Bruno, *Wilhelm Müller: Sein Leben und Dichten* ["Kapitel IV. Die schöne Müllerin"], Berlin, Mayer and Müller, 1908.

- Hall Robert A. Jr., "How Picard was the Picardy Third?", *Current Musicology*, 19 (1975), 78-80
- Hertz Willard J., *Franz Schubert*,
http://www.sebagomusicfestival.org/july_24.htm (2007), retrieved on November 09, 2011
- Jäger Hans-Wolf, "Müller, Wilhelm", in *Neue Deutsche Biographie* (NDB), Vol. XVIII, Berlin, Duncker & Humblot, 1997, 320–322
- Koch Heinrich Christoph, *Musikalisches Lexikon*, Frankfurt am Main, Hermann, 1802
- Kramer Lawrence, "The Schubert Lied: Romantic Form and Romantic Consciousness", in Walter Frisch (ed.), *Schubert critical and Analytical Studies*, Lincoln and London, University of Nebraska Press, 1986
- Libby Dennis, "Improvisation", in Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 23 vols., London, Macmillan Publishers Ltd., 2001
- Manning Belsabè, "Dealing with Change",
<http://www.successfactory.co.za/Articles/Dealing%20With%20Change.asp>,
 retrieved on November 09, 2011
- Marx Adolf Bernhard, *Die Lehre von der musikalischen Komposition*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1838-1848
- Newbould Brian, *Schubert, the Music and the Man*, Berkeley and Los Angeles, California, University of California Press, 1997
- Padula Alessandra, *Forma come contenuto*, Torino, Giacomelli, 2002
- Padula Alessandra, *Il ruolo della musica nella gestione delle emozioni: il tema del distacco*, München and Ravensburg, Grin, 2010
- Padula Alessandra, *Linguaggi sonori*, Torino, Giacomelli, 2001
- Perry Jeffrey, "The Wanderer's Many Returns: Schubert's Variations Reconsidered", *Journal of Musicology*, Spring 2002, Vol. 19, No. 2, 324-416
- Reissmann August, *Das deutsche Lied in seiner historischen Entwicklung*, Kassel, Oswald Bertram, 1861
- Schwab Heinrich W., *Sangbarkeit, Popularität und Kunstlied. Studien zu Lied und Liedästhetik der mittleren Goethezeit 1770-1814*, Regensburg, Bosse, 1965
- Sheppard Skærved Peter, "Schubert: Trockne Blumen",
<http://www.peter-sheppard-skaerved.com/2009/12/trockne-blumen/>, 2009,
 retrieved on November 09, 2011
- Van Hooricks Reinhard, "Schubert: Further Discoveries Since 1978", *The Music Review*, Vol. 80 (1989), 117-118
- von Borries Erika, *Wilhelm Müller, der Dichter der Winterreise. Eine Biographie*, München, C.H. Beck, 2007
- Zbikowski Lawrence, "The Blossoms of Trockne Blumen. Music and Text in the Early Nineteenth Century", *Music Analysis*, 18/iii (1999)

3. ARTA ȘI EDUCAȚIE, CREDINȚĂ ȘI VALOARE ART AND EDUCATION, FAITH AND VALUE

Petruța Maria Coroiu, Associate Professor PhD,
“Transilvania” University from Brașov of Romania

Rezumat : *Artistul exercită o activitate pedagogică indirectă, cu un puternic impact emoțional – care sporește valoarea și durabilitatea actului respectiv. Implicarea sufletească, spirituală mărește amplitudinea cu care artistul atinge sufletul celui care își lasă existența, pentru o clipă sau mai multe, în încredințarea sa. Acțiunea pedagogică indirectă a artei (și în special a muzicii) asupra omului se reflectă nu doar atunci când ne așezăm în context cu capodoperele artei culte simfonice în cadrul unui concert filarmonic sau de operă. Cel mai puternic mijloc de influențare a educației tinerei generații îl constituie activitatea canalelor radio tv și de internet prin care informația artistică (mai degrabă pseudo-artistică) circulă cu o libertate uimitoare, fiind ușor accesată de orice subiect.*

Cuvinte cheie: *arta, muzica, valoare, credința, educație.*

Abstract : *The artist acts as an indirect teaching with a strong emotional impact - which increases the value and sustainability of that artistic act. Art implies the involvement of mind and soul, a spiritual context which affects people's lives. The direct or indirect educative action of art (especially music) on human soul is reflected not only when we listen a philharmonic musical work or an opera. The most powerful mean of influencing the education of the young generation is the tv, internet and radio channels through which non-artistic information run with a stunning freedom, easily accessible to anyone.*

Key words: *art, music, value, faith. education.*

In the process of education, art must and can be a decisive factor for the promotion of true values that can sustain the young generation. The role of the artist in the contemporary world is always in danger of being compromised by attitudes which disturbed the balance: the materialistic attitude, the lack of interest to the spiritual values that confer identity, dignity, cultural and artistic legitimacy and – above all – spiritual legitimacy. The artist has a specific way to see the universe around him, interacting with him - including the direct and indirect pedagogical level. It can be a good influence to a favourable change of the entire world...: „we will not ask the artist to represent only the harmonious beauty, as we will not require only the closed forms of classicism. The taste and the consciousness of the modernity ask for enough wide wide to encompass the contrasts of nature and life”²³⁸.

„The education must orbit around the concept of value, one that supports the entire process of sustaining the morality: "morality could not be found without values”²³⁹. The value is the eternal element, timeless, supra-individual, which, it is beyond the constraints of a given situation, it is above the horizon of utility, being able to generate an effective field of morality.

²³⁸ Vianu, Tudor, *Filozofia culturii și teoria valorilor (Philosophy and theory of culture)*, Nemira Publishing House, 1998, p. 53.

²³⁹ Humă, Ioan, *Conștiință și moralitate (Consciousness and morality)*, Junimea Publishing House, Iași, 1981, p. 151.

In the confused noise of the contemporary society, the byzantine music is a model of art, perfect, quiet and essential, the special art seen as the confession of faith. This high condition of art must be an active factor in the general education, not only in the consolidation of the human personality which participate in the life of the Church. The musical and spiritual profile of the byzantine art recommends it for special education, for a high level pedagogy, being capable to communicate – in the pedagogical act – the highest values of the humanity. On the basis of spiritual and moral education based on high values we can observe significant consequences: the building of the creative thinking, the balanced affectivity, the well-targeted and strong will, the complex personality, the harmony of the character. The way to morality is the achievement of the assumed morality. The most profound experience of the moral consciousness is the certainties that become stable beliefs and attitudes.

The continuity and the great simplicity of the byzantine musical art are evident in keeping a constant melodic, monochromatic, referring to the peace of soul (that kind of peace that does not mean withdrawal and abandonment, but full and deep integration in the essence of eternity). No breaks – no morphological breaks - in Byzantine art music, only a kind of syntactic break seen as a way of separate and order the sentences, as an inherent physiological breathing in the vocal phrasing. The absence of syncope, or special rhythmic formulas with unequal values, the absence of any special events favors the powerful freedom of this art, but also a hidden and beautiful rigor.

Therefore, the system of accents is so heterogeneous, marked by the poetic and musical values, based on strong or weak syllables (as described by Ephrem the Syrian). In the free rhythm of the Byzantine and folk art, the strong and weak sounds do not form metro-rhythmic entities similar to the limited Western formulas. In the metro-rhythmic field there is no association between values, in order to create larger units, hierarchical superior. Some types of songs (like the recitative) is not even measured. The rhythm is free, asymmetric, metrically undefinable, the melodic plan subordinates the rhythm – “a stylistic criteria” in the Byzantine musical art. The association of the values is heterogeneous too. The main rhythmic element comes from the prosodic distribution of the accents in a monohron rhythmical system (in which one beat is the fundamental piece of the musical time).

The tempo is a morphological active factor of the Byzantine chant. The tempo often states the type of the song, of the performance (Byzantine chant's idioms), of the musical intervals, of the ornamental formulas: the recitative uses *parlando* system (an element of freedom and deep creativity), the elasticity of the prosodic discourse, the emphasis of the rhetoric, the solemn spirit, the type of the *ekphonic* song (relating to special declaim of biblical and liturgical texts), the solo song (allowing great self-interpretative data), the oscillation between the main sounds in the modal space. The type of the *irmologic* song (the great theorist Anton Pann named it “*cantare tropareasca*”) can be described

by the giusto performance, syllabic, without ornamental formulas, in a small ambitus, based on a repeated melodic motifs that allow certain points of stylistic liberty and elasticity only at the cadence space. The type of the stihiraric song (or “the slow one” - in Anton Pann's writings) is the most archaic, melismatic and syllabic, the place where the fund of older songs is preserved (even from the early eighth century), is based on improvising and melisma formulas, with a large ambitus that allows the free ornamentation and variations. The papadic type of song is the slowest (“ancient” or “kalofonic”) and it has no obvious links with elements of prosody or text, is based on a free hyper-ornaments, with virtuosity that allows the cadences on any harmonic point of the scale, spectacular and long prepared climaxes: this type of song avoid the word semantics for pure sound. This is the highest musical level introducing the performer / listener in the deep atmosphere of prayer, of faith.

The melodic system is noted through diastematic neumas (which are the distances through sounds, not the sounds themselves), through rhythmic neumas²⁴⁰ (named „timpurale” sor „hyipostazes”), through „mărturii” (orientative neumas, placed on the beginning of every song), through the ftorals (modulatory signs, which allow even the modulation through different genres), through consonantic neumas (the ornaments, which have no independent effects). The melodic formulas (also in the cadences) are more simple (the oldest of them) or more complex (the modern of them). We have to observe an interesting and unique connection between the intervalic structure of the modal scales and the structure of the songs based on them.

The cadence system is very large and free, making possible the perfect and imperfect cadences on the same points of the modal scale. The vocal character is referential for the melodic byzantine system (the voice is the only instrument inside the human being, capable to take directly the feelings of his soul), also the progressive melodic intervals (with a specific semantic value in creating the praying atmosphere), the use of the consonant intervals, the medium vocal register (not allowing the cold virtuosity), the deep densitaty and the continuity of the musical discourse, also the oriental system of ornaments. The performance of the byzantine music is not an autonomous one: the performer is quite always the composer. The performing act is never only aesthetic (for the entertainment), but a completely spiritualised song expressing the faith, the pray. The Byzantine music restores the old and deep function of the music – not only a way to expressing feelings and ideas, but a way to live, to understand the entire world of meanings.

The Prophet David’s Psalter (in the Old Testament) is the artistic, musical and poetic monument which values the highest purposes of art – especially in the educative space -, because the art should take the responsibility for the people who listen its message. Listening (music or words) can be the best unifying element of all in a single prayer, the only element that provides the real

²⁴⁰ Having a double effect: diminishing and growing the values.

unity of the human community as a whole. Not only the music is important, but mostly listening to them, the act of giving your soul to the music, to its ideas, in your personal inner development. The listening act becomes an act of spiritual education: „Hear it all the Nations, listen to all those who live in the world: all sons of men, and together the rich and the poor” („*auziți acestea toate neamurile, ascultați toți cei ce locuiți în lume: pământeni și fiii oamenilor, împreună bogatul și săracul*”)²⁴¹.

The act of the singing should be - from the educative point of view – seen to its real value only when it is pointing towards the ultimate aim, communicating the true values which live in the deepest spiritual fulfillment, in the music of high quality. The proclaiming of divine truths, preaching them by singing is, since medieval times, a priority for the art of humanity. The Prophet David said, in the 2nd psalm: „sing to the Lord! I want to show all Your praises in the gates of Zion's daughter. I will rejoice in Thy salvation!” („*cântați Domnului, Celui ce locuiește în Sion, vestiți între neamuri faptele Lui. Ca să vestesc toate laudele Tale, în porțile fiicei Sionului; veseli-mă-voi de mântuirea Ta!*”)²⁴²

"The new Song" („Cântarea cea nouă”) is a symbol in the poetry of the Old Testament to the true mission of musical art, which would gain a great educational effect: „Lord . . . hear my prayer. He made for my new songs, songs for our God” („*Domnul ... a auzit rugăciunea mea. M-a scos din groapa ticăloșiei și din tina noroiului și a pus în gura mea cântare nouă, cântare Dumnezeului nostru*”)²⁴³; „Your righteousness I hid it in my heart, Your truth and your salvation I said. I don't hide Your mercy and truth. Enjoy you all what men are looking for you, O Lord, and say why they love Your salvation” („*bine am vestit dreptate în adunare mare; iată buzele mele nu le voi opri; Doamne, Tu ai cunoscut. Dreptatea Ta n-am ascuns-o în inima mea, adevărul Tău și mântuirea Ta am spus. N-am ascuns mila Ta și adevărul Tău în adunare mare. Să se bucure și să se veselească de Tine toți cei ce Te caută pe Tine, Doamne, și să zică pururea cei ce iubesc mântuirea Ta*”)²⁴⁴.

The great art, in order to have truly educational function, must carry out the highest purpose of confessing the faith and glorying God by singing: "come and see the things of God, the wonders that you put the Lord on Earth" („*veniți și vedeți lucrurile lui Dumnezeu, minunile pe care le-a pus Domnul pe pământ*”²⁴⁵); „put your hearts in His power, sing us about God” („*să se veselească Muntele Sionului, să se bucure fiicele Iudeii pentru judecățile Tale, Doamne. Înconjurați Sionul și-l cuprindeți pe el, povestiți de turnurile lui. Puneți-vă inimile voastre întru puterea lui și străbateți casele lui, ca să povestiți*

²⁴¹ The Old Testament, *The Prophet David's Psalter*, psalm 48, lines 1-2.

²⁴² The Old Testament, *The Prophet David's Psalter*, psalm 9, lines 11, 14.

²⁴³ The Old Testament, *The Prophet David's Psalter*, psalm 39, lines 1, 3-4.

²⁴⁴ The Old Testament, *The Prophet David's Psalter*, psalm 39, lines 12-14, 22.

²⁴⁵ The Old Testament, *The Prophet David's Psalter*, psalm 45, line 7.

neamului ce vine că Acesta este Dumnezeu, Dumnezeul nostru în veac și în veacul veacului; El ne va paște pe noi în veci”)²⁴⁶.

Another important aim of art brought to its true value is to thank the mercy of God, through songs of joy: „I will praise you, Lord, from all my heart, I will tell all Your wonders” („lăuda-Te-voi, Doamne, din toată inima mea, spune-voi toate minunile Tale”)²⁴⁷; „I have hoped for Thy mercy; my heart shall rejoice in Thy salvation” („iar eu spre mila Ta am nădăjduit; bucura-se-va inima mea de mântuirea Ta; cânta-voi Domnului, Celui ce mi-a făcut bine și voi cânta numele Domnului Celui Preaînalt”)²⁴⁸; „I will pray to the Lord and I will deliver my enemies” („lăudând voi chema pe Domnul și de vrăjmașii mei mă voi izbăvi”)²⁴⁹; „I'll sing Thy name” („pentru aceasta Te voi lăuda între neamuri, Doamne; și numele Tău îl voi cânta”)²⁵⁰; „the heavens declare the glory of God. The whole world has celebrated Thy good news” („cerurile spun slava lui Dumnezeu și facerea mâinilor Lui o vestește tăria. Ziua zilei spune cuvânt și noaptea nopții vestește știința. Nu sunt graiuri, nici cuvinte, ale căror glasuri să nu se audă. În tot pământul a ieșit vestirea lor și la marginile lumii cuvintele lor”)²⁵¹; "we praise the name of the Lord our God" („noi ne lăudăm cu numele Domnului Dumnezeului nostru”)²⁵²; "we'll sing and we praise Thy powers" („cânta-vom și vom lăuda puterile Tale”)²⁵³; "those who fear the Lord, praise Him!" („în mijlocul adunării Te voi lăuda, zicând: cei ce vă temeți de Domnul lăudați-L pe El, toata seminția lui Iacob slăviți-L pe El!”)²⁵⁴.

The act of singing to the glory of God has a paradoxical aspect, understood only by the believer who knows the value and the superiority of this spiritual truth: "the poor will eat, will be satisfied and they will praise the Lord, those who search God will have living hearts, all generations will receive the good news” („mânca-vor săracii și se vor sătura și vor lăuda pe Domnul, iar cei ce-L caută pe Dânsul vii vor fi inimile lor în veacul veacului. Se va vesti Domnului neamul ce va să vină. Și vor vesti dreptatea Lui poporului ce se va naște și ce a făcut Domnul”)²⁵⁵; I will sing to the Lord" („Îl voi lăuda și voi cânta Domnului”)²⁵⁶; "blessed is the Lord, He heard the voice of my prayer and my song" („binecuvântat este Domnul, că a auzit glasul rugăciunii mele. Săltat-a inima mea și cu cântări de laudă Îl preamăresc”)²⁵⁷.

In the Prophet's David Psalter we can observe even direct references to musical instruments that support the chant of praise to God. The condition of

²⁴⁶ The Old Testament, *The Prophet David's Psalter*, psalm 47, lines 10-13.

²⁴⁷ The Old Testament, *The Prophet David's Psalter*, psalm 9, line 1.

²⁴⁸ The Old Testament, *The Prophet David's Psalter*, psalm 12, line 6.

²⁴⁹ The Old Testament, *The Prophet David's Psalter*, psalm 17, line 4.

²⁵⁰ The Old Testament, *The Prophet David's Psalter*, psalm 17, line 53.

²⁵¹ The Old Testament, *The Prophet David's Psalter*, psalm 18, lines 1-4.

²⁵² The Old Testament, *The Prophet David's Psalter*, psalm 19, line 8.

²⁵³ The Old Testament, *The Prophet David's Psalter*, psalm 20, line 14.

²⁵⁴ The Old Testament, *The Prophet David's Psalter*, psalm 21, lines 24-25.

²⁵⁵ The Old Testament, *The Prophet David's Psalter*, psalm 21, lines 30, 36.

²⁵⁶ The Old Testament, *The Prophet David's Psalter*, psalm 26, line 11.

²⁵⁷ The Old Testament, *The Prophet David's Psalter*, psalm 27, lines 8, 10.

any excellent artistic act is "the big heart" full of Joy („revărsarea de inimă”): "I remembered You with joy, when I went to the House of God with the voice of celebration" („de acestea mi-am adus aminte cu revărsare de inimă, când treceam cu mulțime mare spre casa lui Dumnezeu în glas de bucurie și de laudă și în sunet de sărbătoare”)²⁵⁸. The act of singing with joy is a metaphor for the spiritualised music: "I will enjoy You, I'll sing Thy name" („veseli-mă-voi și mă voi bucura de Tine; cânta-voi numele Tău, Preaînalte”)²⁵⁹. The (musical) education is very important for the development of the human interiority, for the self consciousness. The human nature was born with "deep spiritual needs”²⁶⁰. For this purpose we recommend great music – the most abstract and perhaps the most beautiful of all arts.

Bibliography

- Dimitriu-Tiron, Elena, *Dimensiunile educației contemporane (Dimensions of contemporary education)*, The European Institute, 2005
Humă, Ioan, *Conștiință și moralitate (Consciousness and morality)*, Junimea Publishing House, Iași, 1981
The Old Testament, *The Prophet David's Psalter*
Vianu, Tudor, *Filozofia culturii și teoria valorilor (Philosophy and theory of culture)*, Nemira Publishing House, 1998

²⁵⁸ The Old Testament, *The Prophet David's Psalter*, psalm 41, lines 4-5.

²⁵⁹ The Old Testament, *The Prophet David's Psalter*, psalm 9, line 2.

²⁶⁰ Dimitriu-Tiron, Elena, *Dimensiunile educației contemporane, (Dimensions of contemporary education)*, The European Institute, 2005, p. 73.

4. TEATRUL ABSURDULUI: POLISEMIA SEMNULUI TEATRAL LA EUGÈNE IONESCO ȘI SAMUEL BECKETT

THE ABSURD THEATRE: THE POLYSEMY OF THE THEATRICAL ACT FOR EUGÈNE IONESCO AND SAMUEL BECKETT

Tamara Constantinescu, Assistant Doctoral Candidate,
“George Enescu” University of Arts from Iași of Romania

Rezumat: *Teatrul absurdului a fost un pas important făcut de dramaturgi către scenă prin înzestrarea obiectelor și a lucrurilor cu sensuri noi, bogate, ambigui, tulburătoare. Teatrul absurdului dezintegrează anecdoticul, renunță la personaje cu biografie, înlătură motivația, înlocuiește progresia acțiunii cu o succesiune de evenimente și situații, devenind un demers continuu pentru cucerirea unor realități. Decorurile sunt în general stilizate, operându-se mai mult cu simboluri. Acțiunea este animată nu de evenimente, de întâmplări reale, ci de angoasele, de coșmarurile, de spaimetele, de obsesiile personajelor. Aparenta lipsă de sens a spațiului absurd, pe scenă, trebuie construită, organizată până la cele mai mici detalii, pentru că nimic nu este întâmplător în economia semnelor scenice. Materializarea imaginii scenice presupune ca fiecare dintre componentele sale (decor, costum, lumină, muzică) să aibă o participare cât mai dinamică. În piesele din teatrul absurdului, actorii pot dispune de toate mijloacele de expresie scenică - cuvânt, mișcare scenică, linii gestuale traduse în dans sau pantomimă, o gamă largă de culori ale expresivității scenice.*

Cuvinte cheie: *teatrul absurdului, Ionesco, Beckett, semne teatrale.*

Apărut ca o mișcare de avangardă în Franța anilor '50, cunoscut și sub numele de teatrul nou, antiteatru, teatru experimental, teatrul absurdului a intrat în istoria teatrului contemporan cu această ultimă denumire, consacrată de criticul Martin Esslin prin cartea publicată în 1961, *The theatre of the Absurd*. Teatrul absurdului a fost un pas important făcut de dramaturgi către scenă prin înzestrarea obiectelor și a lucrurilor cu sensuri noi, bogate, ambigui, tulburătoare. Astfel, acest teatru reușește să intre în marele concert al artelor, cu un arsenal de mijloace proprii ce au o forță de generalizare mai mare decât cele specifice teatrului realist-psihologic. Dar teatrul absurdului se sprijină și pe unele forme artistice anterioare.

De-a lungul timpului, teatrul a căutat resurse mereu înnoitoare. Sensurile elementelor scenice s-au îmbogățit prin folosirea de noi asocieri, astfel încât fiecare semn teatral ajunge să dobândească noi însușiri față de cel anterior lui, ne referim la decor, costume, recuzită, spațiul scenic în general, lumină, muzică, inclusiv la jocul actorului care capătă noi valențe (gesturile, tonurile, mimica). Treptat delimitările între arte au fost eliminate și aceasta a dus la apariția unor interferențe între cuvânt, dans, muzică, pictură, sculptură. Obiectele, mimica, pantomima aduse în piesele lor de Ionesco, Beckett și de alți dramaturgi au apropiat textul de limbajul teatral total.

Teatrul absurdului dezintegrează anecdoticul, renunță la personaje cu biografie, înlătură motivația, înlocuiește progresia acțiunii cu o succesiune de evenimente și situații, devenind un demers continuu pentru cucerirea unor realități necunoscute. Ionesco și Beckett lucrează cu o materie asemeni viselor

din care se nasc spaimetele, neliniștile, terorele, dorințele, iluziile, speranțele sau înfrângerile noastre. Imaginea apare în noul teatru ca un mijloc de comunicare, fiind forma pe care o iau amintirile, visele, anticipările. La această comunicare participă și decorul, lumina, costumele, mișcarea scenică, limbajul. Imaginea permite alunecări între spațiul real și cel ireal, introducând o adevărată poezie a scenei. În noul teatru, decorurile sunt în general stilizate, operându-se mai mult cu simboluri. Acțiunea este animată nu de evenimente, de întâmplări reale, ci de angoasele, de coșmarurile, de spaimetele, de obsesiile personajelor.

În teatrul lui Ionesco, pe scenă apare, mai ales, imaginea vizuală a spațiului limitat al camerei de locuit, ce reprezintă pentru noneroul contemporan intimitatea, alienarea într-un spațiu claustrat, sugerând dezordinea, atât cea interioară cât și cea exterioară. În *Noul locatar*, un individ elegant se mută într-o nouă locuință, refuzând cuviincios și hotărât serviciile portăresei. Saltul în absurd se face treptat, prin hamalii care aduc în scenă din ce în ce mai multe mobile, sugerând proliferarea materiei. Spațiul gol al camerei, de la începutul acțiunii, este încărcat treptat cu mobile, până când acestea încep să sufoce întreaga stradă. Încăperea devine un cavou, în care locatarul este îngropat de viu. Dar camera poate fi și spațiul încărcat de amintiri, istoria unei existențe, dovada unor eșecuri intime, un adevărat seif pentru secretele chinuitoare. Ionesco, pornind de la convingerea că în teatru totul este permis, de la animarea decorurilor și obiectelor, până la materializarea angoaselor și obsesiilor, creează *Amedeu sau Cum să te debarasezi*. Aici, un cuplu este claustrat de cicisprezece ani într-un apartament împreună cu un cadavru, care suferă de “progresie geometrică” și crește într-un ritm îngrijorător. În didascaliile inițiale Ionesco menționează că decorul va fi reprezentat doar de o cameră foarte puțin mobilată, pentru ca pe parcursul acțiunii, scena să fie aproape strivită de cadavrul căruia îi cresc într-un fel macabru dimensiunile, ajungând să distrugă puținele elemente de decor și mobilier. Uneori haotic, în dezordine, spațiul absurdului în opera lui Ionesco aduce în fața spectatorului viața ca teatru și teatrul ca viață. Aparenta lipsă de sens a spațiului absurd, în teatru, trebuie însă construită, organizată până la cele mai mici detalii, pentru că nimic nu este întâmplător în economia semnelor scenice.

Spațiul beckettian e întotdeauna aproape gol. În *Sfârșit de partidă* apare o esențializare a obiectului scenic, o perfectă economie a materiei. Didascaliile de început ale acestei piese descriu decorul astfel - “Interior fără mobilă. Lumină cenușie. În pereții din dreapta și din stânga, spre fundul încăperii, două ferestre mici, plasate sus, cu perdelele trase. Ușă în avanscena din dreapta. Agățat pe perete, lângă ușă, un tablou cu fața întoarsă spre zid. În avanscena din stânga, două pubele alăturate, acoperite cu un cearceaf vechi.”²⁶¹ – întruchipând imaginea lumii după cădere, a unei singurătăți apăsătoare. “Decorurile lui Beckett nu au funcția clasică a celor care înconjoară personajele în piesele lui

²⁶¹ Samuel Beckett, *Sfârșitul jocului*, în volumul *Așteptându-l pe Godot. Eleutheria. Sfârșitul jocului*, traducere din limba franceză de Gellu Naum și Irina Mavrodin, Editura Curtea veche, București 2007, p. 217.

Ibsen sau Cehov, pentru că la el spațiul sugerează un model esențial, nu un simplu decor. Definit invariabil printr-o sintagmă simplă – o stradă de țară, un copac – el este un cosmos al dezumanizării, o capcană a destinului în care personajele sunt prizoniere. Autorul reușește, prin spațiul sugerat, să confere pieselor sale o teatralitate unică.”²⁶²

Decorul din piesele lui Beckett pare a trimite la un tărâm atins de un ciudat cataclism. *O, ce zile frumoase!* îi înfățișează spectatorului un pământ arid, țărână stearpă, nisip, simbolizând triumful Morții asupra Vieții. Totul a fost ars parcă de o explozie atomică, de un război cosmic, iar cele câteva obiecte, aparent lipsite de utilitate, sunt rămășițele unei lumi dispărute. Personajele beckettiene, fie cupluri, fie indivizi izolați sunt oamenii sfârșitului, sunt supraviețuitorii. “Afară nu e nimic”, zice Winnie. “Afară e moartea”, constată Hamm. Sfârșitul se instalează, iar personajele îl așteaptă.

În unele piese ale dramaturgului, actorii sunt „înveșmântați” cu elemente din decor, ca o continuare a costumului sau, poate, ca o înlocuire a lui. Winnie este „îmbrăcată” cu movila de pământ care o cuprinde de jur împrejur, iar cele trei personaje din piesa *Comedie* poartă în loc de costum sarcofagele în care sunt immobilizate. Elementele spațiului scenografic și trupul actorului ajung astfel să se contopească într-o singură ființă în care obiectul prinde viață, iar actorul se „obiectizează” în elementul de decor. Personajele lui Beckett se înfățișează, astfel, immobilizate, ținute în fața unei judecăți de dincolo de legile lumești. S-ar zice că absurdul a invadat întreaga existență, că oamenii au pierdut sensurile, că nu mai au speranțe. Beckett este un adevărat maestru al semnelor teatrale, completând dialogul cu mișcare și cu nuanțe de lumină sau de muzică.

Materializarea imaginii scenice presupune ca fiecare dintre componentele sale (decor, costum, lumină) să aibă o participare cât mai dinamică. În montările din teatrul contemporan, lumina poate înlocui elementele de decor sau recuzită, mobilând cromatic spațiul de joc. Ea poate avea rolul conducător în desfășurarea acțiunii, ajungând ca, în teatrul absurdului, mai ales în creațiile beckettiene, să devină personaj de sine stătător. În piesa *Comedie* aduce în scenă trei sarcofage imobile din care ies trei capete. Nimic nu se mișcă, viața nu mai există, există doar glasurile. Sunt două femei și un bărbat, fără expresie, identici, și un reflector care se aprinde și se stinge, mai repede sau mai încet, dezvăluind astfel prin lumini și prin sunetul vocilor, toate frământările eroilor. În *Du-te-vino*, cele trei antieroini îmbrăcate la fel, ca într-o uniformă feminină (diferențierea dintre ele se face doar prin culoarea costumului - violet închis, roșu închis și galben închis) intră și ies succesiv din scenă. În didascalii, autorul precizează că personajele nu trebuie văzute când apar sau părăsesc scena, ci doar luminate sau lăsate în întuneric, rolul principal, protagonistul devenind astfel, în unele momente, lumina și nu actrițele.

În opera lui Ionesco și el adept al elementelor vizuale, spațiul absurdului, uneori haotic, în dezordine, aduce în fața spectatorului viața ca teatru și teatrul

²⁶² Octavian Saiu, *În căutarea spațiului pierdut*, Editura Nemira, București, 2008, p.219.

ca viață. Ca și la Beckett spațiul scenic poate fi uneori în totalitate gol, absența decorului fiind suplinită de efectele de lumină. Didascaliile de început ale piesei *Ucigaș fără simbrie*, de exemplu, precizează că în scenă nu se află niciun decor: “La ridicarea cortinei scena e pustie.[...] În primul act ambianța va fi creată doar cu ajutorul luminii. La început în timp ce scena rămâne pustie, lumina e cenușie, ca într-o după-amiază de noiembrie sau februarie când cerul e acoperit de nori. [...] După cenușiu lumina scenei trebuie să se bazeze pe alb și pe albastru ce constituie singurele elemente ale decorului luminos.[...] Albastrul, albul, tăcerea, scena pustie trebuie să creeze senzația unui calm straniu.”²⁶³

Partitura sonoră a unui spectacol, mai mult sau mai puțin muzicală, este un alt semn teatral de primă importanță în orice creație scenică. În teatrul absurdului, pe lângă toate acestea, muzica se poate metamorfoza într-un personaj, în adevăratul sens al cuvântului, ca în piesele radiofonice ale lui Beckett, *Cuvinte și Muzică* sau *Cascando*. Pasionat de muzică, dramaturgul notează în text, pentru personajul Muzică din piesa *Cuvinte și Muzică*, adevărate “replici” și acțiuni - “Lovitură de baghetă și muzică bătrânească, pe care o întrerupe violent o lovitură de baston” - sau “Cântă o arie în întregime, pe urmă invită pe Cuvinte să cânte începutul. Pauză...Îl invită din nou.”²⁶⁴ În *Cascando*, Muzică nu are rolul de acompaniament, ci devine un al treilea personaj al textului. El participă la acțiunea piesei singur sau, împreună cu Voce sau cu Cel care deschide, celelalte două personaje ale textului. Beckett reușește, astfel, în textele sale, să înzestreze “cu ființă” sunete, voci, muzică, noțiuni.

La Ionesco, teatralitatea piesei *Macbett*, spre exemplu, este evidențiată și prin împănarea ei cu numeroase momente muzicale, momente precizate și în didascalii: „Se aud din nou puternic, zgomotele bătăliei. Cerul se înroșește cumplit de flăcări. Muzica e foarte ritmată și violentă. [...] Zgomotele se aud din ce în ce mai slab, rămânând simplu fundal sonor. Câteva clipe scena rămâne goală după care, acoperind zgomotele luptelor, sunetul fanfarei devine pompos la modul derizoriu”.²⁶⁵ Trădările dintre personaje, răsturnările bruște de situații sunt susținute prin utilizarea elementelor sonore – fanfare; secvențe în care personajele își rostesc replicile cântând; apoi muzica și efectele sonore din scenele de vrăjitorie oferă multiple posibilități de explorare ale capacităților muzicale ale creatorilor

În piesele din teatrul absurdului, actorii pot dispune de toate mijloacele de expresie scenică - cuvânt, muzică, mișcare scenică, linii gestuale traduse în dans sau pantomimă, o gamă largă de culori ale expresivității scenice. Îmbinarea teatrului cu dansul a marcat o deschidere de drum extrem de benefică în lumea spectacolului. Întâlnirea dintre aceste două tipuri de limbaje scenice a marcat un

²⁶³ Eugène Ionesco, *Ucigaș fără simbrie*, în *Teatru*, vol. V, traducere din franceză și note de Vlad Russo și Vlad Zografii, Editura Humanitas, București, 2002, p.69.

²⁶⁴ Samuel Beckett, *Cuvinte și Muzică*, *Revista “Secolul XX”*, nr. 298-299-300/1985, p. 115.

²⁶⁵ Eugène Ionesco, *Macbett*, în *Teatru*, vol. V, traducere și notă asupra ediției de Dan C. Mihăilescu, Editura Univers, București, 1998, p. 21.

nou tip de semantică a spectacolului și un nou tip de configurare a spațiului. Acest fenomen a căpătat mai multe denumiri: teatru-dans, teatru-coregrafic, dans-teatru. Această formă de spectacol exercită o mare influență asupra modului în care se montează, în ultimii ani, spectacolele din genul de teatru al absurdului. De asemenea și principalele direcții în interpretarea personajelor au suferit importante transformări, cum ar fi - o crescută mobilitate corporală sau flexibilitate vocală. Baletul și pantomima apar atât la Ionesco cât și la Beckett.

Dansul și masca sunt legate de mit și de ritual. Folosirea măștilor în spectacolul modern, atât în spațiul european cât și peste ocean în montări celebre, s-a făcut fie cu scopul de a crea tipologii, de a depersonaliza personajele, fie pentru a sublinia caracterul de ceremonial al montării scenice. Spectacolul *Rinocerii*, semnat de Tompa Gábor la Teatrul "Radu Stanca" din Sibiu în anul 2006, este imaginea unui virus al uniformității și al xeroxării răului, în care oamenii rinocerizați cu un comportament scenic ce trimite spre ritual, poartă măști și costume absolut identice. Dramaturgii absurdului nu se servesc de mască în scopul deghizării. Beckett neutralizează mimica actorului, transformându-i fața într-o adevărată mască, renunțând la expresia psihologică ce transmite spectatorului informații despre trăirile personajului. În *Comedie*, el specifică încă din primele didascalii, că personajele sunt doar chipuri impasibile cu voci atonale. Această pierdere de sens a expresiei faciale este recuperată, de pildă, în *Așteptându-l pe Godot*, printr-o mobilitate crescută a trupului, prin gesturi și mișcări, cu ajutorul cărora se exteriorizată, de fapt, starea interioară a personajului,

În piesa *Jacques sau Supunerea*, masca Robertei II care are trei nasuri, după cum sublinia și Ionesco, face trimitere spre mituri, spre divinitățile agrare mesopotamiene și, în același timp, spre cele ale sexualității și fecundității. Masca dramatică, în teatru, trădează rădăcinile rituale ale genului, funcția ei, însă, nu este numai mitică ci și aceea de a releva teatralitatea. Dacă la începuturile sale teatrul aducea în scenă mai ales subiecte mitice, iar fețele actorilor erau acoperite cu măști, de-a lungul timpului s-a renunțat la mască, iar alunecarea în ritual a devenit o excepție.

Specificul pieselor din teatrul absurdului este dat de faptul că acestea îndeamnă, la găsirea mai multor chei de lectură, a mai multor linii, posibilități de descifrare a sensurilor, diferite de cele din teatrul tradițional. Prin forța sa de generalizare teatrul absurdului, cultivă alegoria și parabola, lăsând creatorilor de spectacol posibilități diverse de interpretare.

Bibliografie

- Balotă, Nicolae, *Literatura absurdului*, Editura Teora, București, 2000.
- Beckett, Samuel, *Așteptându-l pe Godot. Eleutheria. Sfârșitul jocului*, traducere din limba franceză de Gellu Naum și Irina Mavrodin, Editura Curtea veche, București 2007.

- Beckett, Samuel, *Cuvinte și Muzică*, *Revista "Secolul XX"*, nr. 298-299-300/1985.
- Esslin, Martin, *Teatrul Absurdului*, versiune în limba română de Alina Nelega, Editura UNITEXT, București, 2009.
- Ionesco, Eugène, *Teatru*, vol. V, traducere și notă asupra ediției de Dan C. Mihăilescu, Editura Univers, București, 1998
- Munteanu, Romul, *Farsa tragică*, Editura Univers, București, 1970.
- Rusu, Anca-Maria, *Cercurile concentrice ale absurdului*, Editura Artes, Iași, 2009.
- Saiu, Octavian, *În căutarea spațiului pierdut*, Editura Nemira, București, 2008.

Abstract : *The absurd theatre was an important step forward made by playwrights towards the scene: they have given objects and things new, rich, ambiguous, disturbing significations. The absurd theatre disintegrates the anecdotic, dismisses biographic characters, banishes motivation, replaces the advance of the plot as a succession of events and situations, and becomes a continuous demarche for achieving other realities. Backgrounds are generally simplified, stylized, as symbols are mainly used. The plot is not animated by events, real happenings, but by anxieties, by the nightmares, by the fears, by the obsessions of the characters. The apparent lack of sense of the absurd space, on the stage, must be built up, must be organized to the minutest details, because nothing is random in the economy of the scenic signs. Materializing stage image supposes each and every of its components (scenery, costumes, lighting, music) to have an utmost dynamic component. Actors can dispose, within absurd theatre plays, of any expression means – word, movement, gestural lines translated into dance or pantomime, a wide range of scenic expressivity colors.*

Key words: *the absurd theatre, Ionesco, Beckett, theatrical act.*

Appeared as an avant-garde movement in '50s France, known as the new theatre, anti-theatre, experimental theater, the theater of the absurd came into the history of contemporary theater with the last name. The critic Martin Esslin has consecrated this name through the book published in 1961, *The Theatre of the Absurd*. The theater of the absurd was an important step made by the dramatists on stage by equipping the objects with new, rich, ambiguous, disturbing meanings. Thus, this theater manages to enter into the great concert of the arts, with an arsenal of its own means that have a generalization force greater than those specific of the realistic - psychological drama. But the theater of the absurd is based on some prior artistic forms.

Over time, the theater has always looked for innovating resources. The meanings of scenic elements were enriched by the use of new associations, so that each theatrical sign reach to acquire new properties to its previous one. We refer to the scenery, costumes, stage property, scenic area in general, light music, including the acting who acquires new valences (gestures, tones, mimics). Gradually the delimitations between the arts have been removed and this led to the appearance of interference between word, dance, music, painting, sculpture. The objects, the mimic, the pantomime brought into their plays by

Ionesco, Beckett and other dramatists have put the text closer to the total theatrical language.

The theater of the absurd disintegrates the anecdotes, renounces to the characters with biography, removes the motivation and replaces the progress of the action with a succession of events and situations, becoming a continuous approach to the conquest of unknown realities. Ionesco and Beckett also work with a material similar to the dreams from which our fears, anxieties, terrors, desires, illusions, hopes or defeats are born. The image appears in the new theater as a way of communication, being the forms taken by the memories, the dreams, the expectations. At this communication also the decor, lighting, the costumes, the scenic movement and the language participate. The image allows sliding between real and unreal space, introducing a true poetry scene. In the new theater, the sets are generally stylized, working more with the symbols. The action is animated not by events or real happenings, but by the characters' fears, nightmares, terrors, obsessions.

In Ionesco's drama, on the stage appears especially the visual image of the living room limited space, which for contemporary non hero represents the intimacy, the alienation in a cloister area, suggesting disorder, both the interior and the exterior. In '*Noul locatar*', an elegant person moves into a new house, refusing properly and determined the services of the concierge. The leap into absurd is gradual, by the porters who bring on stage more and more furniture, suggesting the proliferation of matter. The empty space of the room, from the beginning of the action, is loaded with furniture gradually until they begin to suffocate the whole street. The room becomes a tomb where the hero is buried alive. But the room may be also a space full of memories, the history of an existence, the evidence of a private failure, true safe for the painful secrets. Ionesco, based on the belief that in drama everything is allowed, beginning with the remembering of decors and objects to the materialization of anxieties and obsessions, creates *Amedeu sau Cum să te debarasezi*. Here a couple is locked for fifteen years in an apartment with a corpse, suffering from "geometric progression" and grows up in an alarming rhythm. In the initial notes Ionesco mentions that the setting will be represented only by a very little furnished room, thus during the action the scene to be almost crushed by the corpse which increases its size in a macabre way, reaching to destroy the few elements of decoration and furniture. Sometimes chaotic, the space of absurd in Ionesco's play brings in front of the audience the life as drama and the drama as life. The apparent lack of sense of the absurd space, in drama, must be built, organized by the smallest details, because nothing is incidental in stage sign economy.

The Beckett space is always almost empty. In "*Endgame*", there occurs an essential improvement of the scenic object, a perfect organization of matter. In the beginning notes of this play the decor is described as follows: – "Interior without furniture. Gray light. In the right and the left walls, in the bottom of room, two small windows, placed above, with the curtains drawn. Door on the

front right. On the wall near the door, a painting is hanging facing the wall. In proscenium on the left, two waste containers covered with an old sheet²⁶⁶ – embodying the image of the world after the fall, the image of a pressing solitude. “Beckett's decors don't have the classical function of those surrounding the characters like in the plays of Ibsen and Chekhov, because here the space suggests an essential model, not just a simple décor. Invariably defined by a simple phrase - a country road, a tree - it is a cosmos of dehumanization, a trap of the fate in which the characters are prisoners. The author succeeds, by the suggested space, to give a unique theatricality to his plays.”²⁶⁷

The decor in Beckett plays seems to refer to a land touched by a strange cataclysm. “Oh, Happy Days” shows the viewer a barren land, arid dust, sand, symbolizing the triumph of Death over Life. Everything seems to be burned by an atomic explosion, by a cosmic war, and the few objects, apparently useless, are the remains of a disappeared world. Beckettian characters, couples or individuals, are the end people, are the survivors. “Outside there's nothing,” says Winnie. “Outside is death,” notes Hamm. The end is near and the characters are waiting for it.

In some of the dramatist plays, the actors are “clothed” with elements from the decor, as a continuation of the costume or maybe as a replacement. Winnie is “dressed” with a heap of earth that covers her around, and the three characters from the play “Comedy” wearing the sarcophagi in which they are fixed instead of costumes. Elements of the scenographic space and the actor's body become to merge into a single being, in which the object comes to life and the actor blends with the decorative elements. Thus, Beckett's characters appear fixed, nailed in front of the judgment beyond the secular laws. It seems that absurd invaded the whole existence, that the people have lost their senses, that they have no hope. Beckett is a master of theatrical signs, completing the dialogue with motion and with shades of light or music.

The materialization of the stage image requires that each of its components (decor, costume, light) to have the most dynamic participation. In mounting the contemporary theater, the light can replace decoration or props, fixing chromatically the playing space. Light can have a leading role in running the action, in the absurd theater, especially in the Beckett creations, becoming self independent character. In the play “Comedy” there are brought on the scene three fixed coffins from which three heads are appearing. Nothing moves, life no longer exists, and there are only voices. There are two women and a man, without expression, identical, and a spot light which turns on and off faster or slower, thus revealing by the lights and the sound of voices, all the heroes' troubles. In the “*Du-te vino*” the three antiheroes dressed the same, like in a female uniform (the difference between them is only the color of costumes -

²⁶⁶ Samuel Beckett, *Sfârșitul jocului*, în volumul *Așteptându-l pe Godot. Eleutheria. Sfârșitul jocului*, traducere din limba franceză de Gellu Naum și Irina Mavrodin, Editura Curtea veche, București 2007, p. 217.

²⁶⁷ Octavian Saiu, *În căutarea spațiului pierdut*, Editura Nemira, București, 2008, p.219.

dark purple, dark red and dark yellow) successively are entering and leaving the scene. In the instructions, the author states that: the characters should not be seen when appearing or leaving the scene, but only illuminated or left in the dark, the leading role in some moments being the light and not the actresses.

In Ionesco's creation, also a supporter of visual elements, the absurd space, sometimes chaotic, in disorder, brings the life as drama and the drama as life in front of the viewer. The stagy space, as for Beckett, can sometimes be completely empty; the absence of décor being complemented by the light effect. The indications from the beginning of the play *Uciğaș fără simbrie*, for example, specify that in the stage there is no decor: "When the curtain rises the stage is empty. [...] In the first act the ambience will be created only with light. At the beginning, while the stage remains empty, the light is gray, like in a November or February afternoon, when the sky is heavy. [...] After gray, the stage light should be based on white and blue, which are the only bright elements of the setting. [...] The blue, the white, the silence, the desolate scene must create a strange calm feeling."²⁶⁸

The sound score of a stage play, more or less musical is another theatrical sign of main importance in any scenical creation. On top of that, in the theater of the absurd, the music can become a character in the true sense of the word, as in Beckett's radio plays, *Cuvinte și Muzică* or *Cascando*. Passionate about music, the playwright notes on the text for the Music character in the play *Cuvinte și Muzică*, real "lines" and actions – "hit of stick and old music, interrupted by a violent cane hit" - or "Sing a whole aria, then start inviting Words to sing the beginning. Pause...invite again"²⁶⁹. In *Cascando* Music does not have the accompaniment role, but becomes a third character of the text. It participates in the play by its own or with Voice or with The One Who Opens, the other two characters of the text. Beckett succeeds thus in his texts, to endow "with life" sounds, voices, music and concepts.

At Ionesco, the theatricality of the play *Macbett*, for example, is evidenced by larding it with numerous musical moments, specified in the indications "there can be heard again the strong battle noises. The sky turns red in terrible flames. The music is very rhythmic and violent. [...] Noises are heard weaker and weaker, remaining just a simple background noise. For a few moments the scene remains empty, then the band sound is ridiculous pompous, becoming louder than the battle noises."²⁷⁰ The betrayals between characters and the sudden overturning circumstances are supported by the use of sound elements - bands, sequences in which the characters express their lines singing

²⁶⁸ Eugène Ionesco, *Uciğaș fără simbrie*, în *Teatru*, vol. V, traducere din franceză și note de Vlad Russo și Vlad Zografii, Editura Humanitas, București, 2002, p.69.

²⁶⁹ Samuel Beckett, *Cuvinte și Muzică*, *Revista "Secolul XX"*, nr. 298-299-300/1985, p. 115.

²⁷⁰ Eugène Ionesco, *Macbett*, în *Teatru*, vol. V, traducere și notă asupra ediției de Dan C. Mihăilescu, Editura Univers, București, 1998, p. 21.

and then music and sound effects from the scenes of witchcraft offer many opportunities for exploration of the musical capacities of creators.

In plays of the absurd theater, the actors can have all the means of scenic expression - word, music, scenic movement, gestures translated into dance or pantomime, a wide range of colors of the scenic expressivity. The combination of drama and dance lead the way to a new level extremely beneficial in show business. The joint between these two types of scenic languages marked a new kind of semantic of the show and a new type of space setting. This phenomenon has acquired several names: theater-dance, theater-choreography, dance-theater. This form of performance shows a great influence on how it is mounted in recent years the plays of the absurd theater kind. Also the main directions in the characters' performing have suffered important transformations, such as - a high body mobility or voice flexibility. Both the ballet and pantomime occur in the works of Ionesco and Beckett.

Dance and mask are related to myth and ritual. The use of masks in modern performance, both in Europe and overseas in famous settings, was made either to create typologies, to depersonalize characters, or to emphasize the ceremonial character of the scenic assembly. The performance *Rhinoceros*, signed by Tompa Gábor at "Radu Stanca" Theatre from Sibiu in 2006, is the image of a virus of uniformity and multiplication of evil, in which people with a scenic behavior that send to ritual, are wearing masks and costumes absolutely identical. The absurd playwrights do not use the mask to disguise. Beckett neutralizes the actor's mimic, turning his face into a real mask, giving up the psychological expression that delivers to the viewer the information about the character experiences. In *Comedie*, he specifies from the beginning indications that the characters are just impassive faces with atonal voices. This loss of meaning of the facial expression is recovered, for example, in *Așteptându-l pe Godot*, through increased mobility of the body, through gestures and movements, with which it is externalized, in fact, the character's interior state.

In the play Jacques or Obedience, the mask of Roberta II which has three noses, as Ionesco underlined and, refers to myths, to the Mesopotamian agrarian divinities and at the same time, for those of sexuality and fertility. The dramatic mask, in drama, betrays the ritual roots of the genre, its function, however, is not only mythical but also reveals the theatrical attitude. If at its early stage the theater brought mostly mythical subjects and the actors faces were covered with masks, over the years the mask was dropped, and slipping in ritual became an exception.

The specific of the plays in the absurd theater is given by the fact that these encourages finding several reading keys of several lines, opportunities for deciphering the meanings, different from those of the traditional theater. By its force of generalization the absurd theater grow the allegory and the parable, leaving different possibilities of interpretation to the show creators.

Bibliography

- Balotă, Nicolae, *Literatura absurdului*, Editura Teora, București, 2000.
- Beckett, Samuel, *Așteptându-l pe Godot. Eleutheria. Sfârșitul jocului*, traducere din limba franceză de Gellu Naum și Irina Mavrodin, Editura Curtea veche, București 2007.
- Beckett, Samuel, *Cuvinte și Muzică*, *Revista "Secolul XX"*, nr. 298-299-300/1985.
- Esslin, Martin, *Teatrul Absurdului*, versiune în limba română de Alina Nelega, Editura UNITEXT, București, 2009.
- Ionesco, Eugène, *Teatru*, vol. V, traducere și notă asupra ediției de Dan C. Mihăilescu, Editura Univers, București, 1998
- Munteanu, Romul, *Farsa tragică*, Editura Univers, București, 1970.
- Rusu, Anca-Maria, *Cercurile concentrice ale absurdului*, Editura Artes, Iași, 2009.
- Saiu, Octavian, *În căutarea spațiului pierdut*, Editura Nemira, București, 2008.

5. PROIECTE URBANISTICE ÎN DACIA TRAIANĂ URBAN PROJECTS IN DACIA TRAIANA

Ioana-Iulia Olaru, Lecturer Doctoral Candidate,
“George Enescu” University of Arts from Iași of Romania

Rezumat: Acest studiu prezintă câteva exemple de orașe – Colonia Ulpia Traiana Augusta Dacica Sarmizegetusa, Apulum, Napoca, Romula, Drobeta, Porolissum –, care aduc în prim-plan proiecte urbanistice pe care romanii le-au pus în practică în provincia Dacia Traiană, o provincie îndepărtată, dar suficient de importantă pentru a primi, propagandistic, modelul urbanistic al Romei.

Cuvinte cheie: urbanism, propagandă, colonia, municipium, forum.

După cucerirea romană, urbanismul și arhitectura au atins și în provinciile dacice cote înalte în perioada antică și chiar în prima parte a Antichității Târzii. Rolul regiunilor periferice începuse să crească în Imperiu, începând cu perioada Antoninilor, iar Imperiul Târziu, deschis de dinastia Severilor, își afirmă forța în arhitectură, urbanismul înflorind și în provincii. În orașele nou întemeiate de la noi se vor aplica aceleași tehnici de construcție a edificiilor, cele mai frecvente fiind *opus incertum*, *opus caementicum*, *opus quadratum*, *opus listatum*. Se remarcă în general o tratare mai robustă, fără șlefuiiri și finisaje excesive), aceleași forme arhitecturale, la care este evidentă preocuparea de a geometriza, precum și aceleași reguli de organizare și dispunere a acestor construcții în spațiul orașului, chiar unele sate (*pagi*) prezentând un grad înalt de sistematizare, asemănător uneori cu cel al orașelor. Propagandistic, strălucitoarea și unitara arhitectură romană, domeniu artistic de importanță majoră la romani, se va bucura de aceeași considerație și pe teritoriul țării noastre. Implementarea elementelor de civilizație romană și, implicit, a normelor arhitecturale și edilitare, s-a intensificat rapid, devenind o condiție *sine qua non* pentru buna administrare a noilor provincii dacice. Din păcate, urbanismul în provincia Dacia (spre deosebire de situația din centrele urbane de pe teritoriul Dobrogei de astăzi) va intra în declin spre sfârșitul Antichității Târzii. Instabilitatea politică din timpul Anarhiei militare se va resimți în tot Imperiul. „În Dacia, nu există oraș roman cercetat care să nu aibă urme de locuire rustică sau rusticizată în perioada ulterioară lui Aurelian. Avem de-a face, de fapt, cu o continuitate de viață în perimetrul vechilor orașe, dar nu cu o viață urbană propriu-zisă. (...) Nimic important nu se mai construiește, nu se mai pun inscripții, nu se mai ridică monumente (...)”²⁷¹. Excepție fac Drobeta, Dierna, Sucidava, Romula, orașe din sud integrate din nou în Imperiu sub Constantinus (toate) și apoi sub Iustinianus (primele trei), care nici nu fuseseră de fapt complet părăsite de autorități. Oricum, viața va continua apoi aici într-o formă deosebită de cea rurală înregistrată în celelalte orașe dacice, dar deosebită și de

²⁷¹ *Istoria românilor*, vol.II, *Daco-romani, romanici, alogeni* (coord. Dumitru Protase, Alexandru Suceveanu), Academia Română, Ed. Enciclopedică, 2010, p.668-672

cea urbană a centrelor de pe malul drept al Dunării (unde nu s-a înregistrat acest hiatus în evoluția orașelor).

Romanii au întemeiat orașe noi, pe lângă unitățile militare (excepție făcând capitala), după alte reguli, preluând²⁷² doar vechile nume. Cu populații de până la 35 000 de locuitori și ocupând suprafețe de maximum 30-32ha, orașele din provinciile dacice au ajuns doar la nivelul orașelor mici, eventual mijlocii din Imperiu²⁷³. După cucerire, romanii vor întemeia și dezvoltă orașele în jurul castrelor și de-a lungul drumului imperial întins de la Porolissum (Moigrad, jud. Sălaj) la Dunăre, și pe teritoriul țării noastre adoptându-se sistemul administrativ roman: colonii, municipii, *canabae* în jurul castrelor și sate (*vici* și *pagi*).

Coloniile²⁷⁴ (*Colonia Ulpia Traiana Augusta Dacica Sarmizegetusa*, Apulum, Napoca, Romula, Drobeta, Potaissa, Malva) și municipiile²⁷⁵ (Porolissum, Tibiscum, Dierna) erau așezări urbane ale Daciei Traiane, cu o populație compusă din coloniști romani sau și din coloniști și din peregrini. Un oraș important economic sau militar trebuia să grupeze în jurul lui mai multe sate, formându-se o unitate administrativă, un *territorium* care aparținea patrimoniului împăratului²⁷⁶. Pe teritoriul țării noastre, orașele romane au început a fi întemeiate mai ales în perioada Antichității Târzii, în perioada antonină și severiană, când nivelul la care ajunsese urbanizarea în Imperiu era înalt.

După cucerirea romană, ansamblurile așezărilor capătă o formă complexă, ierarhizată, procesul de urbanizare jucând un rol esențial în romanizarea provinciei. Integrarea teritorială în sistemul Imperiului presupunea ca regulile tipic romane de sistematizare și înfrumusețare a orașelor să se aplice imediat după cucerire și în provinciile dacice, ceea ce s-a și întâmplat, cu particularități care țin de condițiile autohtone – mai ales în ceea ce privește neregularitatea planului orașului, în strânsă legătură cu terenul neuniform căruia trebuia să i se adapteze; dar și în ceea ce privește dimensiunile ceva mai modeste ale unor edificii, ornamentica mai austeră, un grad mai scăzut de complexitate și de lux. Oricum, atât cât cunoaștem din perimetrul, planul și destinația clădirilor – ne permite să înțelegem că erau urmărite, încă din sec. al II-lea d.Hr.,

²⁷² Preluarea aceasta fiind o practică des întâlnită și în celelalte provincii imperiale (mai ales în Gallia, Britannia, Hispania). Cf. A. Bodor, *Contribuții la istoria orașului Napoca și a monumentelor sale sculpturale (I)*, in *Acta Musei Napocensis*, XXI-XXII, Cluj-Napoca, 1985-1986, p.185

²⁷³ Față de 1,2 mil. loc. ai Romei, sau 200 000 loc. ai Alexandriei, în vremea lui Traianus. Cf. Mihai Bărbulescu, Dennis Diletant, Keith Hitchins, Șerban Papacostea, Pompiliu Teodor, *Istoria României*, București, Ed. Corint, 2007, p.62

²⁷⁴ Unele orașe din Dacia care au primit titlul *colonia* erau scutite de impozite, bucurându-se de dreptul roman, *ius italicum* (Ulpia Traiana Sarmizegetusa, Apulum, Napoca și Potaissa). *Ibidem*, p.55

²⁷⁵ Orașele primeau titlul de *municipium* și legat de dezvoltarea lor, și de faptul că aici se afla un număr mare de cetățeni romani; localități cu un ritm de dezvoltare mai lent, făcute municipii în general în vremea lui Septimius Severus, nu mai devin colonii, după acest împărat având loc doar reorganizări. Cf. Leon Țopa, *Istoria orașului*, București, Ed. Științifică, 1968, p.24; Mihail Macrea, *Viața în Dacia Romană*, București, Ed. Academiei Române, 2007, p.111

²⁷⁶ De exemplu, Sucidava avea grupate în jurul ei cca 26 de sate. Cf. Constantin C. Giurescu, *Formarea poporului român*, Craiova, Scrisul Românesc, 1973, p.108; Mihai Bărbulescu et. al., *op. cit.*, p.55; Iancu Moțu, *Dacia Provincia Augusti*, București, Corint, 2004, p.145

sistematizarea, acuratețea lucrului, tehnica de calitate, preocupările sporite pentru eleganță față de epoca dacică, ca și pentru confort (canalizare, încălzire cu ajutorul instalațiilor *hypocaustum* în edificii publice și private, pavare cu mozaic, pictură murală); existența axelor *cardo* (axa est-vest) și *decumanus* (axa nord-sud); împărțirea aproape simetrică a rețelei stradale; predominanța unghiurilor drepte; comasarea majorității construcțiilor importante ale orașului în *forum*; *insulae* amplasate în raport cu *forum*-ul; porți principale la capetele axei longitudinale a orașelor; masivitatea și diversitatea clădirilor.

Arhitecții romani gândeau *forum*-urile ca ansambluri organizate, în care predomină ordinea și armonia arhitecturală, aplicând principiile de compunere în plan. Și pe teritoriul provinciilor dacice acestea erau piețe ample, amplasate în centrul orașului, la intersecția străzilor principale, *cardo* și *decumanus*; erau înconjurată de clădiri (basilica, templul etc.), ai căror ziduri mărgineau *forum*-ul. O componentă importantă a arhitecturii imperiale, forurile din Dacia au similitudini cu cele din alte provincii. *Forum*-ul de la Ulpia Traiana își găsește analogii în cel de la Velleia (Piacenza, Italia) (culoarele care flancau *curia* legau forul religios de cel administrativ) sau în cele de la Arelate (Arles) și Alesia (Gallia) (*forum*-ul religios și cel administrativ erau legate de *basilica transitoria*)²⁷⁷. Un exemplu de *forum* este cel de la Ulpia Traiana, despre care vom vorbi mai jos.

Capitala, **Colonia Ulpia Traiana Augusta Dacica Sarmizegetusa**²⁷⁸ era unul dintre cele două orașe civile, fără garnizoană militară, din provincie²⁷⁹. A primit o sistematizare geometrică specifică unui oraș roman (un topograf, *agrimensor*, s-a ocupat de înfățișarea și dispoziția orașului)²⁸⁰: un plan patrulater cu colțurile rotunjite, de 600x500m²⁸¹, cu porți pe fiecare dintre laturi. Un zid de 4-5m înălțime în *opus caementicum*, cu paramenți în *opus quadratum*²⁸², avea bastioane puternice la colțuri și turnuri de apărare la porți, iar în afara lui, se găseau două șanțuri, dintre care cel exterior, era umplut cu apă, fapt neobișnuit

²⁷⁷ Tipuri de *forum*-uri: Gallia (Herdonia, Narbo, Augusta Treverorum, Noricum Virnum etc.) – cu două foruri juxtapuse (cel religios și cel administrativ); forurile din Britannia (Calleva Atrebatum, Venta Silurum etc.) – de tip *principia*; dar și cele central italice (Velleia din Italia, Verulamium din Britannia, Asseria din Dalmatia) – cu trei clădiri separate. Pentru detalii, vezi Ioan Piso, Alexandru Diaconescu, *Forurile din Ulpia Traiana Sarmizegetusa*, in *Acta Musei Napocensis*, XXI-XXII, Cluj-Napoca, 1985-1986, p.166-173

²⁷⁸ Reședința guvernatorului provinciei a fost primul oraș întemeiat în Dacia, probabil între anii 108 și 110 d.Hr., singurul oraș al Daciei întemeiat prin colonizare efectivă, *deductio* (*colonia deducta*); a primit de la împăratul fondator, Traianus, rangul de colonie și un mare teritoriu încă de la început, Septimius Severus acordându-i mai târziu *ius italicum*. Noul oraș a luat naștere nu pe locul Sarmizegetusei dacice din munții de la sudul Orăștiei, distrus de romani în 106 d.Hr., ci în sud-vestul câmpiei Hațegului, la cca 8km de Porțile de Fier ale Transilvaniei; împăratul Severus Alexander i-a dat titlul de *metropolis*. Avea, în vremea lui Traianus, 25 – 30 000 de locuitori și o suprafață de 32,4ha, 600x540m. Cf. Mihail Macrea, *op. cit.*, p.26, 76, 98, 295; *Dicționar enciclopedic de artă veche a României*, (Florescu, Radu, Daicoviciu, Hadrian, Roșu, Lucian, coord.), București, Ed. Științifică și enciclopedică, 1980, p.298, s.v. Sarmizegetusa; C. Daicoviciu, H. Daicoviciu, *Sarmizegetusa. Cetățile și așezările dacice din Munții Orăștiei*, București, Ed. Meridiane, 1988, p.35; Mihai Bărbulescu et. al., *op. cit.*, p.62

²⁷⁹ Celălalt era Napoca. Cf. Mihail Macrea, *op. cit.*, p.113

²⁸⁰ Dinu-Teodor Constantinescu, *Construcții monumentale*, București, Ed. Științifică și Enciclopedică, 1989, p.458 s.v. ULPIA TRAIANA SARMIZEGETUSA (Monumente din ~)

²⁸¹ *Istoria românilor*, vol.II, ed. cit., p.57

²⁸² *Dicționar enciclopedic de artă veche a României*, ed. cit., p.299, s.v. Sarmizegetusa

în Antichitate²⁸³. În afara incintei fortificate se întindea însă orașul, până la 500m, întreaga suprafață fiind de 114ha²⁸⁴. Două artere principale de circulație, *cardo* și *decumanus*, erau orientate nord-sud-est-vest; de-a lungul lor erau așezate principalele clădiri și monumentele impunătoare, la intersecția lor aflându-se *forum*-ul; străzi secundare se întrețeau paralel și perpendicular, lăsând loc *insulae*-lor. *Forum*-ul Sarmizegetusei este cel mai bine cunoscut *forum* din Dacia: avea forma unui mare patruleter neacoperit, de cca 3 000mp²⁸⁵ (se cunoaște sigur doar lățimea, 42m)²⁸⁶, cu o intrare monumentală sub forma unui arc de triumf; era o piață publică pavată cu dale de gresie, avea zidurile împrejmuitoare placate cu lespezi din marmură sau pictate și multe monumente fastuoase. Nu este sigur dacă avea sau nu portice²⁸⁷. Era înconjurat de clădiri. Printr-un amplu pasaj se ajungea în al doilea *forum* (piață comercială inițial), ridicat mai târziu. O serie de edificii din Ulpia Traiana – despre care vom vorbi pe larg în subcapitolul următor, care tratează construcțiile (civile, militare, religioase) – sunt încă în curs de cercetare: basilica, amfiteatrul, *Schola gladiatorum*, termele, templele, *Aedes Augustalium*, locuințe particulare. După retragerea aureliană, *forum*-ul și edificiile importante au fost folosite de populația locală pentru apărare în fața migratorilor.

În ceea ce privește celelalte colonii, avem oarecare cunoștințe despre **Apulum**²⁸⁸: **Colonia Apulensis** avea un plan regulat, pe care din păcate nu-l putem reconstitui. Cercetările se desfășoară sub forma săpăturilor de salvare, care au pus în evidență urme datând din sec. al II-lea – al III-lea d.Hr: fundații aparținând zidului de incintă al orașului roman, precum și ale zidurilor de compartimentare a locuințelor, de asemenea, a fost identificat *agger*-ul orașului roman și fazele acestuia în cartierul Partoș, într-o zonă care cu potențial în a furniza informații privind planimetria, trama stradală, mărimea *insulae*-lor și

²⁸³ Hadrian Daicoviciu, Dorin Alicu, *Colonia Ulpia Traiana Augusta Dacica Sarmizegetusa*, București, Ed. Sport-Turism, 1984, p.18-23

²⁸⁴ Mihail Macrea, *op. cit.*, p.296

²⁸⁵ Mihai Bărbulescu et. al., *op. cit.*, p.63

²⁸⁶ Mihail Macrea, *op. cit.*, p.294; Hadrian Daicoviciu, Dorin Alicu, *op. cit.*, p.164

²⁸⁷ Pentru mai multe amănunte, vezi Al. Diaconescu, E. Bota, V. Voișan, C. Ciongradi, G. Băeștean, in *Raport de cercetare arheologică*, <http://www.cimec.ro/scripts/arh/cronica/detaliu.asp?k=4372>

²⁸⁸ Apărut sub Marcus Aurelius, Apulum (la 12km de așezarea dacică Apoulon) a fost reședința Daciei Apulensis – municipiu (*Municipium Aurelium Apulense*) din vremea Antoninilor – unul dintre orașe – și *Municipium Septimium Apulense* – al doilea oraș; primul dintre acestea fiind ridicat la rangul de colonie sub Commodus (*Colonia Aurelia Apulense*), obținând *ius italicum* la înc. sec. al III-lea d.Hr. În timpul împăratului Decius probabil cele două orașe s-au unit, pentru că este atestată de inscripții *Colonia nova Apulensis*. La Apulum se afla reședința guvernatorului provinciei și a procuratorului, orașul fiind mai important economic, militar, comercial, dar și ca suprafață și ca populație, decât Sarmizegetusa. De fapt aici, la Apulum există particularitatea, rară în Imperiu, de a coexista, chiar concomitent o perioadă, două unități administrative diferite, separate prin necropolele celor două orașe: prima – născută dintr-un *pagus* al Ulpiei Traiana, colonizat, în primii ani după cucerire, cu veterani, familiile soldaților, comercianți – avea o suprafață de 1 000x400m; a doua – din vremea lui Septimius Severus, atestată la 23 mai 205 d.Hr. și dezvoltată în jurul castrului Legiunii XIII Gemina care își avea sediul aici, ocupa o suprafață de 25-30ha. Cele două orașe aveau împreună, în perioada traiană, cca 35 000 de locuitori. Cf. Mihai Bărbulescu et. al., *op. cit.*, p.61, 62; *Istoria românilor*, vol.II, ed. cit., p.61; Iancu Moțu, *op. cit.*, p. 149, 153; Al. Popa, I. Berciu, *Cetatea Alba Iulia*, București, Ed. Meridiane, 1962, p.7; Mihail Macrea, *op. cit.*, p.104, 105

evoluția în timp a acestora²⁸⁹. În schimb știm despre **Municipium-ul Septimium Apulensis** că avea un planul neregulat, în jurul castrului Legiunii XIII Gemina. Rezultatele înregistrate au permis conturarea imaginii generale asupra așezării, cunoașterea limitelor sale pe două laturi, de vest și de sud, trama stradală, asemănătoare cu cea descoperită în cadrul așezării de la Partoș; precum și presupunerea că așezarea a fost dezafectată către sfârșitul epocii romane, înainte de părăsirea Daciei²⁹⁰. Orașul **Napoca**²⁹¹ avea un zid care închidea o incintă cu o formă dreptunghiulară; *cardo* și *decumanus* erau orientate în funcție de drumul imperial de la Potaissa (Turda, jud. Cluj) și continua spre Porolissum și, respectiv, râul Someș; paralel cu acestea, străzi secundare traversau orașul. Lespezi din piatră pavau *forum*-ul din centru, unde se ridica basilica. Au fost găsite dărâmături de ziduri (aparținând probabil unor portice) și urme ale unei clădiri romane anterioare²⁹². La **Romula**²⁹³ (Reșca, jud. Olt) existau două orașe, unul central, patruleter, și altul poligonal, extins ulterior²⁹⁴. Se cunosc trei incinte fortificate concentrice: o mare incintă poligonală – un val de pământ și un șanț –, care închidea orașul civil, o incintă cu un zid din cărămidă, și o incintă din cărămizi legate cu pământ, cu patru porți și cu turnuri²⁹⁵. Zidurile care înconjură incinta hexagonală neregulată a Romulei datează din anul 248 d.Hr., de când orașul a devenit *colonia*²⁹⁶. Planul urbanistic includea două artere principale, dintre care *decumanus maximus* străbătea incinta patruleteră, în schimb, *cardo maximus* mergea paralel cu șanțul ei de la est. Și orașul

²⁸⁹ Pentru mai multe amănunte, vezi Ioana Bogdan Cataniciu (IAIA Cluj), Matei Drâmborean (MNUAI) în *Raport de cercetare arheologică*, <http://www.cimec.ro/scripts/arh/cronica/detaliu.asp?k=1228>; Matei Drâmborean (MNUAI) în *Raport de cercetare arheologică*, <http://www.cimec.ro/scripts/arh/cronica/detaliu.asp?k=1229>

²⁹⁰ Pentru mai multe amănunte, vezi Radu Ciobanu (MNUAI), Gabriel Rustoiu (DJCCPCN Alba), în *Raport de cercetare arheologică*, <http://www.cimec.ro/scripts/arh/cronica/detaliu.asp?k=1861>

²⁹¹ Cu un nume de origine celtică (orașul a fost înființat în vecinătatea, dar fără legătură, cu așezarea dacică Napouca), a luat ființă în timpul lui Traianus, fiind la început *municipium* (primul oraș ridicat la acest rang) în vremea lui Hadrianus, apoi colonie cu drept italic – pe timpul lui Marcus Aurelius. *Colonia Aurelia Napocensis* a fost un oraș civil foarte înfloritor agricol, capitala Daciei Porolissensis, situat la intersecția mai multor drumuri, cel mai important fiind cel imperial, care venea de la Potaissa și continua până în Porolissum. O populație de 15-20 000/32,5ha (500x600m) măsura în epoca lui Traianus. Cf. *Istoria românilor*, vol.II, ed. cit., p.57, 59; A. Bodor, *Contribuții la istoria orașului Napoca și a monumentelor sale sculpturale (I)*, în *Acta Musei Napocensis*, XXI-XXII, Cluj-Napoca, 1985-1986, p.185; Mihail Macrea, *op. cit.*, p.104; Mihai Bărbulescu et. al., *op. cit.*, p.63

²⁹² Dorin Alicu, Ștefan Matei, Petre Iambor, Emilian Bota, Ioana Hica (MNIT), în *Raport de cercetare arheologică*, <http://www.cimec.ro/scripts/arh/cronica/detaliu.asp?k=30>

²⁹³ Este singurul oraș din provincia Dacia care are nume roman – este făcut *colonia* de Filipus Arab (ori sub Septimius Severus – în timpul lui Filipus Arab fiindu-i probabil doar reconfirmat titlul), fapt menționat într-o inscripție din anul 248 d.Hr. (împăratul o numește *colonia sua*) după ce fusese numit *municipium* de către împăratul Hadrianus. Capitală a Daciei Inferior din 118 d.Hr. și a Daciei Malvensis din 168 d.Hr., Romula era un important centru agricol și comercial (teren fertil, la care se adăuga marele drum comercial de-a lungul Oltului, pornit de la Sucidava); avea o suprafață de 64ha și, probabil, 25 000 loc. Cf. *Istoria românilor*, vol.II, ed. cit., p.61; D. Tudor, *Romula*, București, Ed. Meridiane, 1968, p.13-14; *Dicționar enciclopedic de artă veche a României*, ed. cit., p.291, s.v. Reșca; Iancu Moțu, *op. cit.*, p.156; Mihai Bărbulescu et. al., *op. cit.*, p.63

²⁹⁴ D. Tudor, *op. cit.*, p.33

²⁹⁵ *Dicționar enciclopedic de artă veche a României*, ed. cit., p.291, s.v. Reșca

²⁹⁶ Mihail Macrea, *op. cit.*, p.298

Drobeta²⁹⁷ (împreună cu castrul) se știe că avea formă poligonală neregulată, înconjurat fiind de o fortificație de pământ, străzi principale și secundare cu portice²⁹⁸. Mai sunt de menționat, între colonii, **Potaissa** (Turda de azi), cu un teritoriu greu de delimitat, precum și **Malva**, atestată colonie din anul 230 d.Hr. (municipiu sub Traianus), cunoscută doar din inscripții din afara Daciei, care nu poate fi deci localizată cu precizie²⁹⁹ și nici nu-i poate fi cunoscut caracterul.

În cazul municipiilor, binecunoscută este organizarea **Porolissumului**³⁰⁰, cel mai nordic oraș al Daciei: plan trapezoidal, zid de incintă construit din bolovani de piatră legați cu mortar de var; se remarcă *forum*-ul (cu o curte interioară de 45 x 45 m), în care s-au identificat clădiri, portice³⁰¹ și dispoziția axială a străzilor³⁰² și se păstrează o serie de monumente arhitecturale – locuințe, temple, *macellum*. Orașul s-a dezvoltat după un plan bine stabilit, clădirile și trama stradală având aceeași orientare pe întreaga zonă³⁰³. Așezarea civilă romană și cea militară cunoscută sub denumirea de Porolissum se întinde pe terasele din jurul celor două caste romane. Alte municipii au fost **Tibiscumul**³⁰⁴ (Jupa, jud. Caransebeș) – s-au degajat clădiri din așezarea civilă (care se afla la nord de castru), **Dierna**³⁰⁵ și probabil chiar și orașul **Ampelum**³⁰⁶ (Zlatna). În Dacia Traiană, nu doar coloniile și municipiile sunt singurele orașe din provincie, dar nu cunoaștem rangul multor localități (din Banat, Oltenia, Transilvania).

Aceste câteva exemple ne-au adus în prim-plan proiecte urbanistice pe care romanii le-au pus în practică în această provincie, îndepărtată dar suficient de importantă pentru a primi, propagandistic, modelul Romei; oricum, în orașele

²⁹⁷ Orașul dezvoltat în apropierea așezării dacice Droubetis (dar tot fără legătură cu aceasta) este prima așezare romană din Dacia, înființată în jurul castrului și a podului care o lega de ținuturile de dincolo de Dunăre, ca un *vicus* militar, dezvoltat apoi ca important centru comercial, *municipium* pe vremea lui Hadrian, *colonia* sub Septimius Severus, la sf. sec. al II-lea d.Hr. (fiind atestată de o inscripție între 193 și 198 d.Hr.). Coexistența unei garnizoane romane cu un oraș este o excepție în lumea romană. Cf. Iancu Moțu, *op. cit.*, p.155; Constantin C. Giurescu, *op. cit.*, p.109; Mihail Macrea, *op. cit.*, p.102

²⁹⁸ *Dicționar enciclopedic de artă veche a României*, ed. cit., p.142, s.v. Drobeta-Turnu Severin

²⁹⁹ Unii cercetători o consideră unul și același oraș cu Romula. Cf. Mihail Macrea, *op. cit.*, p.110; *Istoria românilor*, vol.II, ed. cit., p.60

³⁰⁰ În vecinătatea dacicului Porolissos, orașul a fost un *vicus* militar la început, cu două caste, dar cu importantă activitate comercială; *Municipium* Septimium Porolissense avea cca 25 000 loc. Cf. Iancu Moțu, *op. cit.*, p.148-49; Mihai Bărbulescu et. al., *op. cit.*, p.63

³⁰¹ Alexandru V. Matei (MJIA Zalău), Eric De Sena, in *Raport de cercetare arheologică*, <http://www.cimec.ro/scripts/arh/cronica/detaliu.asp?k=3690>

³⁰² *Dicționar enciclopedic de artă veche a României*, ed. cit., p.226, s.v. Moigrad

³⁰³ Dr. Alexandru V. Matei - responsabil de sector- Muzeul Județean de Istorie și Artă Zalău, *Raport de cercetare arheologică*, <http://www.cimec.ro/scripts/arh/cronica/detaliu.asp?k=1108>

³⁰⁴ A fost inițial tot un *vicus* militar, pe malul râului Timiș, o așezare dezvoltată la intersecția celor două drumuri – de la Dierna și de la Lederata –, devenită *municipium* abia în sec. al III-lea. Cf. Mihail Macrea, *op. cit.*, p.109; Iancu Moțu, *op. cit.*, p.155

³⁰⁵ Lentă este și dezvoltarea portului fluvial Dierna, ca centru comercial; a fost făcut *municipium* abia sub domnia lui Septimius Severus.

³⁰⁶ Coloniștii mineri sunt cei care au dezvoltat orașul Ampelum (Zlatna), nedocumentat ca *municipium*, două inscripții (una din anul 200 d.Hr.) însă fac referire la *ordo Ampelum*. Este singurul oraș dezvoltat fără legătură cu un drum care să traverseze provincia. Cf. Iancu Moțu, *op. cit.*, p.152; Mihail Macrea, *op. cit.*, p.110; A. Bodor, *Contribuții la istoria orașului Napoca și a monumentelor sale sculpturale (I)*, in *Acta Musei Napocensis*, XXI-XXII, Cluj-Napoca, 1985-1986, p.185

din provincia Dacia, în afară de cel al Ulpiei Traiana și al Porolissumului, urbanismul nu ne este foarte în detaliu cunoscut.

Bibliografie

- Acta Musei Napocensis*, XXI-XXII, Cluj-Napoca, 1985-1986
Bărbulescu, Mihai, Diletant, Dennis, Hitchins, Keith, Papacostea, Șerban, Teodor, Pompiliu, *Istoria României*, București, Ed. Corint, 2007
Constantinescu, Dinu-Teodor, *Construcții monumentale*, București, Ed. Științifică și Enciclopedică, 1989
Daicoviciu, C., Daicoviciu, H., *Sarmizegetusa. Cetățile și așezările dacice din Munții Orăștiei*, București, Ed. Meridiane, 1988
Daicoviciu, Hadrian, Alicu, Dorin, *Colonia Ulpia Traiana Augusta Dacica Sarmizegetusa*, București, Ed. Sport-Turism, 1984
Dicționar enciclopedic de artă veche a României, (Florescu, Radu, Daicoviciu, Hadrian, Roșu, Lucian, coord.), București, Ed. Științifică și enciclopedică, 1980
Giurescu, Constantin C., *Formarea poporului român*, Craiova, Scrisul Românesc, 1973
Istoria românilor, vol.II, *Daco-romani, romanici, alogeni* (coord. Dumitru Protase, Alexandru Suceveanu), Academia Română, Ed. Enciclopedică, 2010
Macrea, Mihail, *Viața în Dacia Romană*, București, Ed. Academiei Române, 2007
Moțu, Iancu, *Dacia Provincia Augusti*, București, Corint, 2004
Popa, Al., Berciu, I., *Cetatea Alba Iulia*, București, Ed. Meridiane, 1962
Țopa, Leon, *Istoria orașului*, București, Ed. Științifică, 1968
Tudor, D., *Romula*, București, Ed. Meridiane, 1968
<http://www.cimec.ro/scripts/arh/cronica/detaliu.asp?k=4372>
<http://www.cimec.ro/scripts/arh/cronica/detaliu.asp?k=1228>
<http://www.cimec.ro/scripts/arh/cronica/detaliu.asp?k=1229>
<http://www.cimec.ro/scripts/arh/cronica/detaliu.asp?k=1861>
<http://www.cimec.ro/scripts/arh/cronica/detaliu.asp?k=30>
<http://www.cimec.ro/scripts/arh/cronica/detaliu.asp?k=3690>
<http://www.cimec.ro/scripts/arh/cronica/detaliu.asp?k=1108>

Abstract: *The present study refers to a few examples of cities – The Colony Ulpia Traiana Augusta Dacica Sarmizegetusa, Apulum, Napoca, Romula, Drobeta, Porolissum – that underline the urbanistic projects of the Romans which were put in practice in the province Dacia Traiana, a far-away province, but sufficiently important in order to receive, as a propaganda, the urbanistic model of Rome.*

Key words: *urbanism, propaganda, colony, municipium, forum.*

After the Roman conquest, urbanism and architecture reached a high degree of development in Dacian provinces, in ancient times and even in the first part of Late Antiquity. The role of peripheric regions started to increase in

the Empire, starting with the period of the Antonins, while the Late Empire, opened by the dynasty of the Severi, affirms its force in architecture, urbanism will flourish also in provinces. In the newly-created cities, the same building techniques developed, the most frequent ones being *opus incertum*, *opus caementicium*, *opus quadratum*, *opus listatum*. Generally speaking, we remark a more robust way, without excessive grinding or finish), the same architectural forms that show the obvious preoccupation for geometry, respecting the same organization rules and those of disposition of buildings in the space of the city, even some villages (*pagi*) have a high degree of systematization, similar sometimes to the one of cities. From the point of view of propaganda, Roman architecture, seen as glamorous and inspiring unity, an artistic field of major importance for the Romans, will also benefit from the same amount of consideration on the territory of our country. The introduction of elements of civilization and, implicitly, of architectural and urban norms was a process that rapidly became intensive, thus transforming itself into a *sine qua non* condition for the good administration of the new Dacian provinces. Unfortunately, town planning in the province of Dacia (unlike the situation from the urban centres of today's Dobrogea) will have a decline towards the end of Late Antiquity. Political insecurity during the military anarchy will be felt by the entire Empire. "In Dacia, there is no Roman city having any traces of rustic inhabitation from the period immediately after Aurelianus. In fact, we are dealing with continuous life in the area of old cities, but not normal urban life. (...) Nothing important was built, no inscriptions were placed, no monuments were erected (...)." ³⁰⁷. Except for Drobeta, Dierna, Sucidava, Romula, south cities integrated again in Constantine's Empire (all of them) and then during Justinian's reign (the first three), which had not been completely deserted by the authorities. Anyway, life will continue here in a way which is different from the rural one registered by the other Dacian cities, but different from the urban one of the centres from the right shore of the Danube (where this hiatus in the evolution of cities never existed).

The Romans made new cities, near military bases (except for the capital), having other rules, taking ³⁰⁸ only the old name. With a population of up to 35 000 inhabitants and an occupied surface of maximum 30-32ha, cities from the Dacian provinces reached only the level of the small cities, eventually the middle ones of the Empire ³⁰⁹. After the conquest, the Romans will lay the foundation and will develop cities around camps and along the imperial way

³⁰⁷ *Istoria românilor*, vol.II, *Daco-romani, romanici, alogeni* (coord. Dumitru Protase, Alexandru Suceveanu), Academia Română, Ed. Enciclopedică, 2010, p.668-672

³⁰⁸ This taking over was a commonly met practice in the other imperial provinces (especially in Gallia, Britannia, Hispania). Cf. A. Bodor, *Contribuții la istoria orașului Napoca și a monumentelor sale sculpturale (I) [Contributions to the History of the City of Napoca and its Sculpted Monuments]*, in *Acta Musei Napocensis*, XXI-XXII, Cluj-Napoca, 1985-1986, p.185

³⁰⁹ Compared to the number of inhabitants of Rome – of 1,2 million people, or 200 000 inhabitants of Alexandria, during the time of Traianus. Cf. Mihai Bărbulescu, Dennis Diletant, Keith Hitchins, Șerban Papacostea, Pompiliu Teodor, *Istoria României [The History of Romania]*, București, Ed. Corint, 2007, p.62

from Porolissum (Moigrad, the County of Sălaj) to the Danube and on the territory of our country, a Roman administrative system was adopted: colonies, municipalities, *canabae* around camps and villages (*vici* and *pagi*).

Colonies³¹⁰ (the *Colony* of Ulpia Traiana Augusta Dacica Sarmizegetusa, Apulum, Napoca, Romula, Drobeta, Potaissa, Malva) and municipalities³¹¹ (Porolissum, Tibiscum, Dierna) were urban settlements of Dacia Traiana, having a population composed of Roman colonists or of both colonists and pilgrims. An important economic or military city had to group many villages around it, forming an administrative unity, a *territorium* that belonged to the patrimony of the emperor³¹². On the territory of our country, Roman cities started to be founded especially in the period of Late Antiquity, during the Antonins and the Severus, when the level of urbanization in the Empire was high.

After the Roman conquest, settlements became more complex, having a hierarchical form, the feature which played an essential role in the Romanization of the province was the process of urbanization. Territorial integration in the system of the Empire involved typical Roman rules of systematization and embellishment of cities, rules which were applied in Dacian provinces immediately after the conquest, this process took place, together with the characteristics related to local conditions – especially regarding the irregularities of the city plan, closely connected to the uneven land that asked for adaptation, but also referring to reduced dimensions for some buildings which were embellished in an austere manner, having a reduced degree of complexity and luxury. Anyway, we can deduce, from what we know about buildings' plan, perimeter and purpose, that the following features were envisaged, starting with the IInd century A.D.: systematization, accuracy of work, quality technique, preoccupation for elegancy compared to Dacian times and also the interest for comfort (sewage, heating installations using *hypocaustum* in public and private buildings, pavement with mosaic, mural painting); the existence of axis such as *cardo* (the east-western axis) and *decumanus* (the north-southern axis); the almost symmetrical division of street network; the prevailance of right angles; merging the city's most important buildings inside the *forum*; *insulae* placed in connection to the *forum*; main gates at the end of the longitudinal axis of cities; massive and diverse buildings.

Roman architects thought about *forums* as organized ensembles, dominated by architectural order and harmony, applying principles of plan

³¹⁰ Some Dacian cities that received the title of *colony* were exempt from taxes, enjoying the benefits of the Roman law, *ius italicum* (Ulpia Traiana Sarmizegetusa, Apulum, Napoca și Potaissa). *Ibidem*, p.55

³¹¹ The cities received the title of *municipium* based on their development and on the fact that a lot of Roman inhabitants lived there; areas having a slower rhythm of development, transformed into municipalities during the time of Septimius Severus, were not transformed into colonies, after the reign of this emperor, there were only re-organization actions. Cf. Leon Țopa, *Istoria orașului {The History of the City}*, București, Ed. Științifică, 1968, p.24; Mihail Macrea, *Viața în Dacia Romană {Life in Roman Dacia}*, București, Ed. Academiei Române, 2007, p.111

³¹² For example, Sucidava had a group of approximately 26 villages around it. Cf. Constantin C. Giurescu, *Formarea poporului român {The Formation of the Romanian People}*, Craiova, Scrisul Românesc, 1973, p.108; Mihai Bărbulescu et. al., *op. cit.*, p.55; Iancu Moțu, *Dacia Provincia Augusti*, București, Corint, 2004, p.145

composition. On the territory of Dacian provinces, there were large squares, placed in the centre of the city, at the crossroads of main streets, called *cardo* and *decumanus*; they were surrounded by buildings (basilica, temple etc.) whose walls represented the end of the *forum*. An important component of imperial architecture: Dacian forums had similarities with the other provinces. The *forum* from Ulpia Traiana has analogies with that from Velleia (Piacenza, Italia) (the corridors flanking *curia* linked the religious forum to the administrative one) or with those from Arelate (Arles) and Alesia (Gallia) (the religious and administrative *forum* were linked to *basilica transitoria*)³¹³. An example of *forum* is the one from Ulpia Traiana that we are going to present below.

The capital, the **Colony Ulpia Traiana Augusta Dacica Sarmizegetusa**³¹⁴ was one of the two civil cities from the province without having a military garrison³¹⁵. It had a geometric systematization which was specific to a Roman city (a surveyor, *agrimensor*, was in charge with the city's appearance and arrangement)³¹⁶: a rectangular plan with rounded corners, of 600x500m³¹⁷, with gates on each of its sides. A wall of 4-5m high in *opus caementicum*, with paraments in *opus quadratum*³¹⁸, had powerful bastions at its corners and defence towers at gates, and outside it, there were two ditches, the external one was filled with water, this was an unusual fact for Antiquity³¹⁹. Outside the fortress, there was the city, up to 500m, the entire surface was of 114ha³²⁰. Two main travel roads, *cardo* and *decumanus*, were oriented north-south-east-west; along them, there were the main buildings and magnificent monuments, at their crossroads, there was the *forum*; secondary streets were either parallel or formed a right angle, leaving place for *insulae*. The *forum* of Ulpia Traiana was the best known *forum* din Dacia: it had the form of a big

³¹³ Types of *forums*: Gallia (Herdonia, Narbo, Augusta Treverorum, Noricum Virnum etc.) – with two juxtaposed forums (religious and administrative); the forums from Britannia (Calleva Atrebatum, Venta Silurum etc.) – *principia* type; but also the Italian central ones (Velleia from Italy, Verulamium from Britannia, Asseria from Dalmatia) – with three separate buildings. For details, see Ioan Piso, Alexandru Diaconescu, *Forurile din Ulpia Traiana Sarmizegetusa {Forums in Ulpia Traiana Sarmizegetusa}*, in *Acta Musei Napocensis*, XXI-XXII, Cluj-Napoca, 1985-1986, p.166-173

³¹⁴ The residence of the governor of the province was the first city founded in Dacia, probably between 108 and 110 A.D., the only Dacian city founded by effective colonization, *deductio (colonia deducta)*; it received the title of colony and a large territory from the start, from the founding emperor, Septimius Severus later gave it *ius italicum*. The new city was born not on the same place of Dacian Sarmizegetusa from the mountains that are in the southern part of Orăștie, destroyed by the Romans in 106 d.Hr., but on the south-western part of the field of Hațeg, at approximately 8km away from Porțile de Fier in Transilvania; the emperor Severus Alexander gave it the title of *metropolis*. During the time of Traianus, it had 25 – 30 000 inhabitants and a surface of 32,4ha, 600x540m. Cf. Mihail Macrea, *op. cit.*, p.26, 76, 98, 295; *Dicționar enciclopedic de artă veche a României*, (Florescu, Radu, Daicoviciu, Hadrian, Roșu, Lucian, coord.), București, Ed. Științifică și enciclopedică, 1980, p.298, s.v. Sarmizegetusa; C. Daicoviciu, H. Daicoviciu, *Sarmizegetusa. Cetățile și așezările dacice din Munții Orăștiei*, București, Ed. Meridiane, 1988, p.35; Mihai Bărbulescu et. al., *op. cit.*, p.62

³¹⁵ The other one was Napoca. Cf. Mihail Macrea, *op. cit.*, p.113

³¹⁶ Dinu-Teodor Constantinescu, *Construcții monumentale*, București, Ed. Științifică și Enciclopedică, 1989, p.458 s.v. ULPİA TRAIANA SARMIZEGETUSA (Monumente din ~)

³¹⁷ *Istoria românilor*, vol.II, ed. cit., p.57

³¹⁸ *Dicționar enciclopedic de artă veche a României*, ed. cit., p.299, s.v. Sarmizegetusa

³¹⁹ Hadrian Daicoviciu, Dorin Alicu, *Colonia Ulpia Traiana Augusta Dacica Sarmizegetusa*, București, Ed. Sport-Turism, 1984, p.18-23

³²⁰ Mihail Macrea, *op. cit.*, p.296

quadrilateral geometric figure that did not have a roof, of about 3 000 square m³²¹ (all that was known about it was the width of 42m)³²², having a monumental entrance in the shape of a triumph arch; it was also a public square paved with sandstone slabs, the surrounding walls were paved with marble slabs or they were painted and there were many wonderful monuments. For the time being, it is not sure whether it had porticoes or not³²³. It was surrounded by buildings. By a large passage, one could get to the second *forum* (who was first an initial commercial market), erected later. A series of buildings from Ulpia Traiana – that we are going to present in the following chapter in a detailed manner, referring to constructions (civil, military, religious) – are still under research: basilica, amphitheatre, *Schola gladiatorum*, baths, temples, *Aedes Augustalium*, private homes. After Aurelianus's withdrawal, the *forum* and the important buildings were used by local population for defence against the migrants.

Regarding the other colonies, there are a few pieces of information regarding **Apulum**³²⁴: **Colonia Apulensis** had a regular plan, that we cannot reconstitute. Research was done as saving excavation that underlined traces from the IInd – the IIIrd century A.D.: foundations that belonged to the inside wall of the Roman city and also to the walls that divided houses; moreover, it was identified the *agger* of the Roman city and its phases in Partoş area, in a zone having the potential to provide pieces of information regarding planimetry, streets, the size of *insulae* and their evolution in time³²⁵. Moreover, we know about **Municipium Septimium Apulensis** that it had an uneven plan, around the cast of Legion XIII Gemina. The recorded results allowed the creation of a

³²¹ Mihai Bărbulescu et. al., *op. cit.*, p.63

³²² Mihail Macrea, *op. cit.*, p.294; Hadrian Daicoviciu, Dorin Alicu, *op. cit.*, p.164

³²³ For further details, see Al. Diaconescu, E. Bota, V. Voişan, C. Ciongradi, G. Băeştean, in *Raport de cercetare arheologică {Rapport of archeological research}*, <http://www.cimec.ro/scripts/arh/cronica/detaliu.asp?k=4372>

³²⁴ Appeared during the time of Marcus Aurelius, Apulum (at 12 km away from the Dacian settlement Apoulon) was the headquarters of Dacia Apulensis – a municipality (*Municipium Aurelium Apulense*) ever since the Antonins' times – one of the cities – and *Municipium Septimium Apulense* – the second city; the first was declared a colony during the reign of Commodus (*Colonia Aurelia Apulense*), obtaining *ius italicum* at the beginning of the IIIrd century A.D. During the time of emperor Decius, probably the two cities were united, this fact was attested by the inscription from *Colonia nova Apulensis*. At Apulum, there is the residence of the governor of the province and of the prosecutor, the city was the most important economic, military, commercial centre, both as surface and population, compared to Sarmizegetusa. In fact here, at Apulum, there is the feature, rare in the Empire, of two different administrative unities coexisting, even in the same time, for a while, these two unities were separated by the necropolises of the two cities: the first – born out of a *pagus* of Ulpia Traiana, colonized in the first two years after the conquest, with veterans, the families of soldiers, merchandisers – it had a surface of 1 000x400m; the second – from the time of Septimius Severus, certified in May 23, 205 A.D. and developed around the camp of the XIIIth Legion Gemina that had its headquarters here, having a surface of 25-30ha. The two cities had, together, in Traianus's time, around 35 000 inhabitants. Cf. Mihai Bărbulescu et. al., *op. cit.*, p.61, 62; *Istoria românilor {The History of Romanians}*, vol.II, ed. cit., p.61; Iancu Moşu, *op. cit.*, p. 149, 153; Al. Popa, I. Berciu, *Cetatea Alba Iulia {The Fortress of Alba Iulia}*, Bucureşti, Ed. Meridiane, 1962, p.7; Mihail Macrea, *op. cit.*, p.104, 105

³²⁵ For more details, see Ioana Bogdan Cataniciu (IAIA Cluj), Matei Drâmborean (MNUAI) in *Raport de cercetare arheologică {Rapport of Archeological Research}* <http://www.cimec.ro/scripts/arh/cronica/detaliu.asp?k=1228>; Matei Drâmborean (MNUAI) in *Raport de cercetare arheologică {Rapport of Archeological Research}*, <http://www.cimec.ro/scripts/arh/cronica/detaliu.asp?k=1229>

general picture on the settlement, knowledge of its limits on the western and southern side, streets, which were similar to what it had been discovered at Partoș, and also the supposition that the settlement was emptied towards the end of the Roman epoch, before leaving Dacia³²⁶. The city of **Napoca**³²⁷ had a wall that closed a rectangular area; *cardo* and *decumanus* were oriented regarding the imperial way from Potaissa (Turda, Cluj County) and it continued towards Porolissum and, respectively, the river of Someș; secondary streets crossed the city, being parallel to these. Slabs of stone paved the *forum* from the centre, where the basilica was built. Remains of walls were found (probably belonging to some porticoes) and tracks of a previous Roman building³²⁸. At **Romula**³²⁹ (Reșca, Olt county) there were two cities, one of them was central, rectangular, the other was a polygonal, later extended³³⁰. Three interior concentric areas are known: a great polygonal area – a wave of wall and a ditch – that closed the civil city, an area with a wall made of brick and an area from bricks linked with mud, having four gates and towers³³¹. The walls that surrounded the uneven hexagonal internal area of Romula date from 248 A.D., ever since the city became a *colonia*³³². The urbanistic plan included two main roads, *decumanus maximus* crossed the rectangular internal area, while *cardo maximus* was parallel to its eastern ditch. The city of **Drobeta**³³³ (together with the cast) had

³²⁶ For more details, see Radu Ciobanu (MNUAI), Gabriel Rustoiu (DJCCPCN Alba), in *Raport de cercetare arheologică {Rapport of Archeological Research}*, <http://www.cimec.ro/scripts/arh/cronica/detalii.asp?k=1861>

³²⁷ Having a name of Celtic origin (the city was founded in the neighbourhood of the Dacian settlement Napouca, but having no connection to it), it was founded during the time of Traianus, it was a *municipium* at the beginning (the first city which had this title) during the time of Hadrianus, then a colony with Italic right – during the time of Marcus Aurelius. *Colonia Aurelia Napocensis* was a civil city which was developed from an agricultural point of view, being the capital of Dacia Porolissensis, situated at the crossroads of many roads, the most important one being the imperial way, that started at Potaissa and continued up to Porolissum. A population of over 15-20 000/32,5ha (500x600m) measured in the time of Traianus. Cf. *Istoria românilor*, vol.II, ed. cit., p.57, 59; A. Bodor, *Contribuții la istoria orașului Napoca și a monumentelor sale sculpturale (I) {Contributions to the History of the City of Napoca and of its sculpted monuments}*, in *Acta Musei Napocensis*, XXI-XXII, Cluj-Napoca, 1985-1986, p.185; Mihail Macrea, *op. cit.*, p.104; Mihai Bărbulescu et. al., *op. cit.*, p.63

³²⁸ Dorin Alicu, Ștefan Matei, Petre Iambor, Emilian Bota, Ioana Hica (MNIT), in *Raport de cercetare arheologică {Rapport of Archeological Research}*, <http://www.cimec.ro/scripts/arh/cronica/detalii.asp?k=30>

³²⁹ It is the only city from the province of Dacia that has a Roman name – it is made *colony* by Filipus Arab (or under the reign of Septimius Severus – and its title was probably reconfirmed during Filipus Arab), this fact was mentioned in an inscription from 248 A.D. (the emperor names it *colonia sua*) after it was named *municipium* by the Emperor Hadrianus. Capital of Dacia Inferior since 118 A.D. and of Dacia Malvensis since 168 A.D., Romula was an important agricultural and commercial centre (fertile field, plus the main commercial road along Olt, started at Sucidava); it had a surface of 64ha and, probably, 25 000 inhabitants. Cf. *Istoria românilor*, vol.II, ed. cit., p.61; D. Tudor, *Romula*, București, Ed. Meridiane, 1968, p.13-14; *Dicționar enciclopedic de artă veche a României {Encyclopedic Dictionary of Old Art of Romania}*, ed. cit., p.291, s.v. Reșca; Iancu Moțu, *op. cit.*, p.156; Mihai Bărbulescu et. al., *op. cit.*, p.63

³³⁰ D. Tudor, *op. cit.*, p.33

³³¹ *Dicționar enciclopedic de artă veche a României*, ed. cit., p.291, s.v. Reșca

³³² Mihail Macrea, *op. cit.*, p.298

³³³ The city developed near the Dacian settlement of Droubetis (but also having no connection to it) is the first Roman settlement from Dacia, founded around the cast and of the bridge that connected it to the area beyond the Danube, like a military *vicus*, developed afterwards as an important commercial centre, *municipium* during the time of Hadrian, *colonia* under Septimius Severus, at the end of the II-nd century A.D. (being attested by an inscription between 193 and 198 A.D.). The co-existence of a Roman garrison with a city is an exception in the Roman world. Cf. Iancu Moțu, *op. cit.*, p.155; Constantin C. Giurescu, *op. cit.*, p.109; Mihail Macrea, *op. cit.*, p.102

an uneven polygonal form, being surrounded by a fortress of land, main and secondary streets with porticoes³³⁴. We should also mention, among colonies, **Potaissa** (Turda today), with a territory which is difficult to determine and also **Malva**, this colony from 230 A.D. (which was a municipality during Traianus), known only from inscriptions outside Dacia, which cannot be precisely located³³⁵ and its character cannot be known.

In the case of municipalities, it is known the organization of **Porolissum**³³⁶, the most northern city from Dacia: trapezoidal plan, inside wall built out of rocks linked with lime mortar; we remark the *forum* (with an interior yard of 45x45m), having buildings, porticoes³³⁷ and the axial disposition of the streets³³⁸ and a series of architectural monuments are preserved – houses, temples, *macellum*. The city developed itself after a well-established plan, buildings and streets had the same orientation on the entire area³³⁹. The Roman civil and military settlement known as Porolissum extended towards the terraces of the two Roman casts. Other municipalities were **Tibiscum**³⁴⁰ (Jupa, the county of Caransebeș) – buildings from the civil settlement were released (they were in the northern part of the cast), **Dierna**³⁴¹ and probably even the city of **Ampelum**³⁴² (Zlatna).

In Dacia Traiana, not only colonies and municipalities are the only province cities, but we do not know the status of many settlements (from Banat, Oltenia, Transilvania). These few examples have underlined the urban projects that the Romans put in practice in this province which was far away, but sufficiently important to receive the model of Rome in a propagandistic manner; anyway, in the cities from the province of Dacia, except for the one of Ulpia Traiana and Porolissum, urbanism is not known in a detailed way.

³³⁴ *Dicționar enciclopedic de artă veche a României*, ed. cit., p.142, s.v. Drobeta-Turnu Severin

³³⁵ Some researchers consider it one and the same city with Romula. Cf. Mihail Macrea, *op. cit.*, p.110; *Istoria românilor {The History of Romanians}*, vol.II, ed. cit., p.60

³³⁶ In the neighbourhood of the Dacian Porolissum, the city was a military *vicus* at first, with two casts, but with an important commercial activity; *Municipium* Septimium Porolissense had approximately 25 000 inhabitants. Cf. Iancu Moșu, *op. cit.*, p.148-49; Mihai Bărbulescu et. al., *op. cit.*, p.63

³³⁷ Alexandru V. Matei (MJIA Zalău), Eric De Sena, in *Raport de cercetare arheologică {Rapport of Archeological Research}*, <http://www.cimec.ro/scripts/arh/cronica/detaliu.asp?k=3690>

³³⁸ *Dicționar enciclopedic de artă veche a României {Encyclopedic Dictionary of Old Art of Romania}*, ed. cit., p.226, s.v. Moigrad

³³⁹ Dr. Alexandru V. Matei – responsible for this sector- Muzeul Județean de Istorie și Artă Zalău, *Raport de cercetare arheologică {Rapport of Archeological Research}*, <http://www.cimec.ro/scripts/arh/cronica/detaliu.asp?k=1108>

³⁴⁰ At the beginning, it was also a military *vicus*, on the shore of the river Timiș, a settlement developed at the crossroads of the two roads – from Dierna and from Lederata –, which became a *municipium* in the III-rd century. Cf. Mihail Macrea, *op. cit.*, p.109; Iancu Moșu, *op. cit.*, p.155

³⁴¹ We can say that the development of the river port of Dierna was a slow process, as a commercial centre; it was made *municipium* only under the reign of Septimius Severus.

³⁴² Manner settlers are the ones who developed the city of Ampelum (Zlatna), which is not attested as a *municipium*, two inscriptions (one from 200 A.D.) refer to *ordo Ampelum*. It is the only city developed having no connection to a road that would cross the entire province. Cf. Iancu Moșu, *op. cit.*, p.152; Mihail Macrea, *op. cit.*, p.110; A. Bodor, *Contribuții la istoria orașului Napoca și a monumentelor sale sculpturale (I) {Contributions to the History of the City of Napoca and its sculpted monuments}*, in *Acta Musei Napocensis*, XXI-XXII, Cluj-Napoca, 1985-1986, p.185

Bibliography

- Acta Musei Napocensis*, XXI-XXII, Cluj-Napoca, 1985-1986
- Bărbulescu, Mihai, Diletant, Dennis, Hitchins, Keith, Papacostea, Șerban, Teodor, Pompiliu, *Istoria României*, București, Ed. Corint, 2007
- Constantinescu, Dinu-Teodor, *Construcții monumentale*, București, Ed. Științifică și Enciclopedică, 1989
- Daicoviciu, C., Daicoviciu, H., *Sarmizegetusa. Cetățile și așezările dacice din Munții Orăștiei*, București, Ed. Meridiane, 1988
- Daicoviciu, Hadrian, Alicu, Dorin, *Colonia Ulpia Traiana Augusta Dacica Sarmizegetusa*, București, Ed. Sport-Turism, 1984
- Dicționar enciclopedic de artă veche a României*, (Florescu, Radu, Daicoviciu, Hadrian, Roșu, Lucian, coord.), București, Ed. Științifică și enciclopedică, 1980
- Giurescu, Constantin C., *Formarea poporului român*, Craiova, Scrisul Românesc, 1973
- Istoria românilor*, vol.II, *Daco-romani, romanici, alogeni* (coord. Dumitru Protase, Alexandru Suceveanu), Academia Română, Ed. Enciclopedică, 2010
- Macrea, Mihail, *Viața în Dacia Romană*, București, Ed. Academiei Române, 2007
- Moțu, Iancu, *Dacia Provincia Augusti*, București, Corint, 2004
- Popa, Al., Berciu, I., *Cetatea Alba Iulia*, București, Ed. Meridiane, 1962
- Țopa, Leon, *Istoria orașului*, București, Ed. Științifică, 1968
- Tudor, D., *Romula*, București, Ed. Meridiane, 1968
- <http://www.cimec.ro/scripts/arh/cronica/detaliu.asp?k=4372>
- <http://www.cimec.ro/scripts/arh/cronica/detaliu.asp?k=1228>
- <http://www.cimec.ro/scripts/arh/cronica/detaliu.asp?k=1229>
- <http://www.cimec.ro/scripts/arh/cronica/detaliu.asp?k=1861>
- <http://www.cimec.ro/scripts/arh/cronica/detaliu.asp?k=30>
- <http://www.cimec.ro/scripts/arh/cronica/detaliu.asp?k=3690>
- <http://www.cimec.ro/scripts/arh/cronica/detaliu.asp?k=1108>

6. ARTA PICTURII ȘI „IGIENA VIZUALĂ“ ÎN PERCEPȚIA TABLOULUI IA ȘI TU ! (INTERVENȚIE ÎN SPAȚIUL PUBLIC) THE ART OF THE PAINTING AND THE VISUAL HYGIENE IN THE PERCEPTION OF THE PAINTING IA ȘI TU!³⁴³ (INTERVENTION IN THE PUBLIC SPACE)

Drd. Adrian Crișmaru, Doctoral Candidate,
“George Enescu” University of Arts from Iași of Romania

Rezumat: *Multe dintre formele artistice care definesc arta trecutului, consacrate, au fost reluate și adaptate în arta contemporană prin soluții interpretative noi. Acest fapt a dus la instaurarea unei stilistici eclecticice, în contextul în care arta actuală este definită prin pluralism. Utilizarea picturii, sculpturii, graficii, artei video, fotografiei presupune și conștientizarea acelor valori care determină ce anume merită să fie redat prin acea formă artistică pentru a da naștere unui sentiment, unei idei, senzații sau trăiri, în modul cel mai eficient posibil. Actul artistic nu poate fi redus la formele determinate contextual de o perioadă de timp sau alta, pentru că arta nu este modă. În această lucrare voi discuta despre calitatea tabloului de obiect creat în scopul de a putea fi dăruit sau prezentat. Astfel am descris modalitatea prin care vreau să particip la particularizarea orașului prin picturile prezentate în proiectul Ia și tu ! (intervenție în spațiul public). Proiectul Ia și tu! constă în atașarea în spațiul public a unor picturi ce definesc în esență acel ambient (Cojoceleul, Ras din rASă). Miza propusă a fost de natură artistică, mai exact reprezentarea / ilustrarea „personajelor” precum câinii comunitari și mai puțin redarea unor aspecte cu caracter social, iar astfel mesajul este unul pozitiv. Toate aceste acțiuni au fost documentate și expuse public pe internet.*

Cuvinte cheie: *artă contemporană, educație vizuală, spațiu citadin*

Multe dintre formele artistice care definesc arta trecutului, consacrate, au fost reluate și adaptate în arta contemporană prin soluții interpretative noi. Sunt numeroase exemplele care continuă acest curent al evoluției artei. Astfel postavangarda relevă nenumărate tendințe, cu scopul înnoitor dar sunt și multe dintre ele care susțin superioritatea valorilor tradiționale. Acest fapt a dus la instaurarea unei stilistici eclecticice, în contextul în care arta actuală este definită prin pluralism. Artele tradiționale precum pictura, sculptura sau arhitectura, nu se mai încadrează în granițele lor firești. Ele se interferează cu moduri de exprimare noi, diferite. Se naște un sincretism artistic, o asociere care se vrea a demonstra evoluția, progresul artei plastice. Deducem din astfel de acțiuni faptul că „moda lipsei de granițe a facut posibilă participarea, în mari expoziții de artă vizuală, în haine de artiști a unor muzicieni, fotografi, balerini, curatori, galeriști etc.”³⁴⁴ Se naște un conglomerat activ, acaparator și stimulator totodată pentru câmpul perceptiv al interlocutorului care este în același timp privitor, auditor sau personaj integrat jocului.

O caracteristică a artei contemporane ar putea fi faptul că arta ea este preocupată în principal de satisfacerea unor nevoi intelectuale ale

³⁴³ Untranslatable word-game stemming from the word Iași (city) and resulting in Ia și tu! meaning You Take It!

³⁴⁴ Cecilia Torrealta, *Fraze ale lui Gino de Dominicis*

interlocutorului, participant sau spectator. „A fi spectator este o artă care se învață“ după cum afirmă Bertolt Brecht referindu-se la publicul de teatru, dar ea este valabilă pentru orice tip de artă. „Capacitatea de valorizare a unei opere artistice, singura prin care cineva poate deveni *public*, deci receptor activ, nu este o însușire înnăscută și de la sine înțeleasă a omului, ci o capacitate culturală și estetică dobândită. Condiția de spectator nu este, deci, o simplă relație situațională, decurgând din plasarea în spațiu a privitorului în fața operei de artă, ci o condiție exclusiv culturală.“³⁴⁵ Deseori consumatorului de artă i se cere să posede o anumită capacitate de analiză și percepere a scopului manifestării artistice la care participă. În mare parte, această stare de lucruri se datorează și faptului că, în multe din cazuri, artiștii contemporani sunt mult mai interesați de etalarea cât mai vizibilă a „conceptelor” pentru a facilita cât mai ușor decriptarea mesajului. Ei nu sunt preocupați de relevarea conceptelor și mesajului prin mijloacele expresive ale limbajului plastic care, în cazul picturii înseamnă structurarea solidă a unei geometrii compoziționale; a formei, expresivă prin definiția sa plastică; a structurii armonice a unui registru cromatic în concordanță cu mesajul și tema enunțată, dar și prin bogăția și varietatea structurală a suprafețelor și materialelor. Toate aceste modalități doar în aparență par a contrezice aspectul „conceptual”(într-un fel la modă) dorit; dimpotrivă, împlinirea lor înseamnă o mai profundă și convingătoare punere în valoare a intențiilor. În acest sens Gustave Courbet afirmă: „să creezi o magie sugestivă care să conțină atât obiectul cât și subiectul, lumea din afară artistului și artistul însuși“. El este foarte aproape de crezul lui Balthus, care crede că „în trecut pictorii erau în stare să creeze această magie pentru că lucrau într-un limbaj pictural suficient de perfect ca să nu intre în conflict cu gândirea“³⁴⁶.

Împlinirea unui act artistic nu poate fi condiționată de forma artistică, renunțarea la formele tradiționale de exprimare artistică (pictură, sculptură) nu reprezintă neapărat un progres în ceea ce privește „componentele artistice“. Este complicat de definit/evaluat un discurs unic privind arta contemporană, având în vedere faptul că fiecare artist își alege mediile de expresie artistică în care își desfășoară activitatea. Drept urmare se poate spune că arta zilelor noastre este consecința faptului de a opta pentru o anumită formă artistică sau a unor reguli pentru utilizarea limbajului artistic în cauză. Utilizarea picturii, sculpturii, graficii, artei video, fotografiei etc. presupune și conștientizarea acelor valori care determină ce anume merită să fie redat prin acea formă artistică pentru a da naștere unui sentiment, unei idei, senzații sau trăiri, în modul cel mai eficient posibil. O operă de artă nu este neapărat mai valoroasă dacă este realizată în forme artistice noi (instalație, performance, acțiune). Actul artistic nu poate fi redus la formele determinate contextual de o perioadă de timp sau alta, pentru că arta nu este *modă*. În sprijinul acestei credințe stă și revenirea la mediile tradiționale observabile în fenomenul artistic actual.

³⁴⁵ Victor Ernest Mașek, *Arta de a fi spectator*, Editura Meridiane, București 1986, p. 5

³⁴⁶ Din *O convorbire cu Balthus*, de George Bernier-Pictori *despre pictură*, Editura Meridiane, p. 289

Despre tablou

„TABLOU : Imagine sau reprezentare a unui lucru realizată de un pictor cu pensula și culorile sale. Tablourile pictate pe pânză sunt mai ușor de transportat[...] Tablourile înrămate sunt mai arătoase decât celelalte. Cea mai frumoasă dintre pasiuni este aceea a tablourilor.”

Aceasta este definiția tabloului în viziunea lui Furetiere, formulată în anul 1690, transcrisă din cartea lui Victor Ieronim Stoichiță „Instaurarea tabloului“. Tot aici se află și definiția Dicționarului Academiei Franceze, care apare cu patru ani mai târziu decât cea a lui Furetiere: „TABLOU : Lucrare de pictură pe o placă de lemn, de aramă sau pe pânză. Se numesc tablouri de șevalet acele Tablouri de mărime mijlocie care se pun pe plăcile de deasupra căminurilor, deasupra ușilor sau pe panourile lambriurilor, sau pe tapiseriile de pe pereți. Cele mari se folosesc în Biserică, în saloane și în galerii, iar cele mici sunt rânduite simetric în camerele și în cabinetele amatorilor”

Se pot observa asemănările dintre cele două definiții, însă cea din Dicționarul Academiei Franceze dezvoltă un pic mai mult discursul despre tablou. De altfel, ambele definiții se extind și conferă un al doilea sens termenului. Astfel, „TABLOU în arhitectură sunt numite laturile, golurile ușilor și ferestrelor simple sau cu menouri, practicate în grosimea zidului spre a lăsa să pătrundă lumina zilei sau permite intrarea în cameră” sau „Se numește tablou, la baza unei uși sau a unei ferestre, partea din grosimea zidului care apare în afară începând de la prag și este de obicei în unghi drept cu parametru”.

Cele două sensuri ale termenului „tablou“, fie că reprezintă suprafața pe care este aplicată pictura, fie deschiderea practică în zid, nu se exclud, ci se completează. „Din păcate nu dispunem până în prezent de un studiu lexicografic complet al noțiunii de *tablou*, nici- ceea ce este încă și mai regretabil- de un studiu de istoria artei care să analizeze amănunțit geneza obiectului de artă numit *tablou*.”³⁴⁷

Pictorul și istoricul de artă Rene Passeron susține că denumirea cuvântului tablou desemnează, în primul rând, suportul: tabula-scândură. Trecând peste pictura practică pe zid, pictorii au fost nevoiți să cerceteze și alte suporturi pentru a-și reprezenta arta. „Egiptenii cunoșteau deja panoul de lemn preparat cu ipsos. Lemnul de stejar a fost adesea folosit.”³⁴⁸ În Evul Mediu, lemnul ca suport a avut un rol important deoarece avea o largă utilizare în icoanele bizantine, altarele și, de asemenea, o multitudine de obiecte artizanale pictate. Un exemplu în ceea ce privește aplicarea vopselelor pe lemnul de stejar, fiind și operele cele mai bine conservate, este pictura *Madona Cancelarului Rolin* semnată de Van Eyck. Rembrandt pictează *Boul Jupuit* pe lemn de fag, *Pelerinii la Emaus* sunt pictați pe o scândură de mahon adusă de la Londra, deoarece acest lemn prețios nu era încă cunoscut în Olanda. Rembrandt va abandona utilizarea suportului din lemn în favoarea pânzei abia către jumătatea secolului său. Așadar „ușoară și

³⁴⁷ Victor Ieronim Stoichiță, *Instaurarea tabloului*, Editura Meridiane, București, 1999, p.11

³⁴⁸ Rene Passeron, *Opera picturală*, Editura Meridiane, București, 1982, p.25

lesne de tăiat, dar solidă și îndeajuns de zgrunțuroasă ca să prindă vopseaua așternută deasupra, *pânza* preparată și întinsă pe șasiu apare la finele veacului al XIV-lea.”³⁴⁹ Este vorba despre pânza ca suport independent, deoarece istoria pânzei pictate își are originile în Egiptul antic târziu, pânza fiind maruflată pe lemn și folosită ca suport pentru pictura sarcofagelor.

„Astăzi, suportul preferat al pictorilor care lucrează cu culori de ulei (acrilice) este pânza. Pentru o bună parte din publicul amator de pictură, ca și pentru mulți pictori, pânza a devenit inseparabilă de ideea unui tablou - în limba franceză termenul *toile* denumește totodată pânza și tabloul.”³⁵⁰ Dintotdeauna, pictorii și-au ales și și-au pregătit atent pânza pe care au și-au redat imaginația apelând la sentimente.

Dacă, prin definiție, cuvântul tablou semnifică suportul, este relevant faptul că și ceea ce este pictat, până la ultima tușă pe suport, opera terminată, face parte tot din tablou. De aici începe o polemică, deoarece se pun întrebări ca: orice suport pictat este tablou, sau orice fotografie ce reproduce o pictură este tablou? Andre Lhote, de exemplu, ne spune că: „Nu e bine să începi prin a face tablouri, ci experiențe“, sau afirmația conform căreia „există două genuri de artiști, cei care pictează pentru a face tablouri și ceilalți, mai cinstiți, care pictează pentru a învăța să picteze.“ „Afinitatea nu trebuie totuși căutată la suprafață, ci în acele însușiri centrale care definesc esența și existența specifică a operei de artă particulare, în zona deci a caracterului *vizual-intuitiv*”³⁵¹ cum l-a numit Hans Sedlmayr.

Tabloul poate avea, de asemenea, calitatea de obiect creat în scopul de a putea fi dăruit, prezentat sau vândut. În proiectul *Ia și tu!(intervenție în spațiul public)*, tratat în fragmentul următor, voi veni cu argumente și exemple referitoare la primele dintre cele două caracteristici menționate.

Tabloul intervenție în spațiul public

Intervențiile de artă în spațiul public se realizează de regulă folosind materiale și tehnici specifice artei murale (frescă, sgraffito) mixate cu materiale și tehnici neconvenționale (acrilic, cimenturi colorate). Menirea acestor intervenții artistice este de a reabilita din punct de vedere estetic, pe cât posibil, de a da personalitate zonelelor urbane comune, neutre și gri din care sunt compuse orașele noastre.

„Artistul a părăsit atelierul ca spațiu de creație, galeria ca spațiu de expunere și muzeul ca spațiu de conservare.”³⁵² O cauză poate fi că arta lui nu-și mai găsește locul într-un spațiu comun tip *white cube*, sau că vrea un spațiu în care poate e mai văzut, sau poate are nevoia unui public nou, cauzele ar fi multe, însă e clar ca unii artiști contemporani își creează proiecte atât pentru spații de expunere convenționale cât și pentru cele neconvenționale. O acțiune

³⁴⁹ Rene Passeron, *Opera picturală*, Editura Meridiane, București, 1982, p.25

³⁵⁰ Liviu Lăzărescu, *Pictura în ulei*, Editura Sigma Plus, Deva, 1996, p.17

³⁵¹ Hans Sedlmayr, *Epoci și opere*, Editura Meridiane, București, 1991, p.119

³⁵² Pavel Sușară- „Artistul a ieșit în stradă”, articol apărut în „România literară”, nr. 23/2007

proprie, ce se încadrează ca și concept în constatarea lui Pavel Șușară, poate fi decriptată în video-ul experimental "Taxă comemorativă", acțiune/performance ce s-a desfășurat în luna martie a anului 2011. (<http://www.youtube.com/watch?v=Up5GnQkxLFI>)

Actul creației reprezentat prin pictură depinde, în primul rând, de energia pe care artistul o depune, iar în al doilea rând, de felul în care funcționează ea în spațiu și timp. Adam Neate este un artist ce trăiește și lucrează în inima cartierului londonez East End. În cadrul proiectului său „Left and Found” a agățat peste 2000 de pânze și cartoane pictate pe pereții orașului, în așa fel încât trecătorii să le poată lua. În acest caz, tabloul se poate rezuma la un obiect estetic. „Obiectul estetic este reprezentat de ceea ce poate fi perceput exclusiv pe cale sensorială dintr-o operă de artă.”³⁵³

În acest context, doresc să particip la particularizarea orașului prin picturile prezentate în proiectul *Ia și tu!(intervenție în spațiul public)*. Demersul are intenția de a da o *față nouă* și oarecum optimistă, cu intervenții cromatice pe un suport independent de pereții blocurilor, de cele mai multe ori degradați sau *cârpiți* cu izolații multicolore având o *alchimie* a griurilor greu de obținut chiar și de către un pictor profesionist.

Prefer - în contextul în care putem considera că pentru fiecare expoziție există un spațiu optim de expunere - ca pentru fiecare manifestare artistică, în funcție de scopul propus, să găsesc un spațiu propice, capabil să pună în valoare proiectul prezentat, de aceea cred că proiectul artistic și spațiul trebuie să se sincronizeze, nu să fie adaptat. Proiectul *Ia și tu!* constă în atașarea în spațiul public a unor picturi ce definesc în esență acel ambient. Primele lucrări au ca subiect/obiect redat un cojocel dintr-o vitrina de pe strada Cuza Vodă din Iași, România. *Cojocelul* se afla expus în singura vitrină care nu a fost schimbată de circa 40 de ani, și reprezenta *reclama* unui atelier de croitorie. A urmat apoi proiectul *Ras din rASă*, în 2010, în care partea concretă a acestuia consta în 54 de picturi, fiecare pânză reprezentând câte un câine. Din reproducerile foto ale picturilor, am facut ulterior câte o carte de joc. Sunt pictați câini comunitari din majoritatea cartierelor orașului Iași. Miza propusă a fost de natură artistică, mai exact reprezentarea/ilustrarea „personajelor” menționate și mai puțin redarea unor aspecte cu caracter social. Mesajul - în ansamblu - a fost unul pozitiv, cu unele excepții, poate individual, câte o privire a unui câine să amintească de privirea specifică a câineleui maidanez. Am specificat partea „concretă, fizică”, deoarece proiectul are parte și de un „performance-actiune”, concretizat prin instalarea fiecărei lucrări în parte în cartierul /locul unde a fost capturată imaginea câinelui din fiecare pictură.

Acest performace este documentat într-un video art experimental (<http://vimeo.com/36356115>) , acțiunea desfășurându-se în luna ianuarie a anului 2012 ; în cazul de față video-ul funcționează și ca videoclip al unor artiști de rap din Iași. Lucrările pictate au existat în întregime numai în cadrul

³⁵³ D.N. Zaharia, *Estetica Postmodernă I*, Iași, 2008, pag. 44

expoziției ce a fost vernisată în data de 29 octombrie 2010 la galeria de artă a unui centru comercial din Iași, rămând în serie doar în pachete de cărți de joc.



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4

- 1) *Cojocel*, u/p, 2009, Cuza – Vodă, Iași, Romania
- 2) *Omagiu lui Van Gogh*, u/p, 2010, Welwyn, U.K
- 3) *Taxă comemorativă*, u/p, 2011, Copou, Iași, România
- 4) *Dama de terflă*, u/p, 2012, Fundacul Nicolae Balcescu, Iași, România

Abstract: *Many of the artistic forms that define the art of the past centuries have been reproduced and adjusted in the contemporary art through new performing solutions. This led to the instauration of an eclectic stylistic in the present context in which art is defined by pluralism. The use of painting, sculpture, graphics, video art, photography, etc. implies also the awareness of those values which determine what it is worth displaying through that art*

form in order to give birth to a feeling, an idea, sensation or experience, in the most efficient way possible. The artistic act can not be reduced to its forms contextually determined by a period of time or another because art is not a fashion. In this paper I'll discuss about painting as an object created in order to be given or presented. Thus I describe the means through which I want to be a part of the process of individualising the city through the paintings I have presented in the *Ia și tu* project. The *Ia și tu!* project consists of exhibiting in public spaces different paintings that define the essence of that environment (sheepskin coat, *Erase from rACE* (Ras din rASă)). My aim has an artistic nature, namely the depiction/illustration of the "characters" such as stray dogs, rather than rendering some social aspects and thus the message is a positive one. All these actions have been documented and publically displayed on the Internet.

Key words: contemporary art, visual education, urban space

Many of the artistic forms that define the art of the past centuries have been reproduced and adjusted in the contemporary art through new performing solutions. There are many examples that continue this trend of the evolution of arts. Thus, the post-avant-garde reveals many trends with a renewing purpose, but there are also many that support the idea according to which the traditional arts are superior. This led to the instauration of an eclectic stylistic in the present context in which art is defined by pluralism. The traditional arts such as painting, sculpture or architecture are no longer enclosed within their natural boundaries but they interfere with the new and different means of expression. This is how a new artistic syncretism is born, an association that wishes to prove the evolution, the progress of fine arts. We may assume from such actions that "the trend of the *absence of boundaries* made possible the participation in major exhibitions of visual art, in artist's clothes, of musicians, photographers, dancers, curators, gallerists etc."³⁵⁴ Thus emerges an active conglomerate, acquisitive and stimulating for the perceptual field of the interlocutor who is, in the same time, viewer, auditor or a character integrated in the game.

A feature of the contemporary art could be the fact that art it is mainly preoccupied with the fulfilment of some intellectual needs of the interlocutor, participant or audience. "Being audience is an art that is learnt" as Bertolt Brecht said referring to theatre audiences, but this is also valid for any kind of art. "The capacity of valuing an artwork, the only way through which someone can become *audience*, that is an active beneficiary, is not an inborn and self-understood trait of the human being, but a gained cultural and aesthetic capacity. Therefore, being audience is not a simple situational relationship, resulting from the placement in space of the viewer in front of the artwork, but an exclusively cultural condition."³⁵⁵

Frequently, the art consumer is required to possess a certain capacity of analysis and perception of the purpose of the artistic exhibition in which they take part. Mainly, this state of affairs is due to the fact that in the most cases, the contemporary artists are more interested in displaying, as much noticeable as

³⁵⁴ Cecilia Torrealta, *Fraze ale lui Gino de Dominicis*

³⁵⁵ Victor Ernest Mașek, *Arta de a fi spectator*, Editura Meridiane, București 1986, p. 5

possible, the “concepts” in order to facilitate the decrypting of the message. They are not concerned with revealing the concepts and messages through the expressive means of the artistic language, which for painting represent a solid structure of compositional geometry; of form, expressive even by its plastic definition; of the harmonious structure of a chromatic register according to the message and the stated theme, but also through the richness and structural variety of the surfaces and materials.

All these types only apparently seem to contradict the desired “conceptual” aspect (somewhat fashionable); on the contrary, their fulfilment signifies a much deeper and convincing enhancement of the intentions. In this respect, Gustave Courbet stated: “to create a suggestive magic which contains the object and the subject, the world outside the artist and the artist himself.” He is very close to the Balthus credo, who believed that “in the past, the painters were able to create this magic because they worked in a painterly language perfectly enough not to conflict with the thinking”³⁵⁶. The accomplishment of an artistic act can not be conditioned by the artistic form, and the renouncement at the traditional forms of artistic expression (painting, sculpture) does not necessarily stand for a progress in terms of “artistic components.” It is difficult to define/evaluate a unique discourse on contemporary art, given the fact that each artist chooses the medium of artistic expression in which he activates. Consequently, we can say that the art at the present time is a consequence of choosing a particular art form or several rules for using the artistic language in question. The use of painting, sculpture, graphics, video art, photography, etc. implies also the awareness of those values which determine what it is worth displaying through that art form in order to give birth to a feeling, an idea, sensation or experience, in the most efficient way possible. An artwork is not necessarily more valuable if it is achieved in new artistic forms (installations, performance). The artistic act can not be reduced to its forms contextually determined by a period of time or another because art is not a *fashion*. In support of this belief stands the return to the traditional media visible in the present artistic phenomenon.

About the painting

„Painting: Image or representation of a thing done by a painter with his brush and colours. The paintings painted on canvas are easier to transport. [...] The framed paintings are better-looking than the other ones. The most beautiful of all passions is that of paintings.”

This is the definition of „painting” given by Furetière in 1690, transcribed from Victor Iernonim Stoichiță’s book, “Instaurarea tabloului” (“Instauration of the painting”). In this book also appears the definition given by the Dictionary of the French Academy, four years later than that of Furetière: “PAINTING: a work of painting on a wood or bronze panel or on canvas. Are called easel

³⁵⁶ Din *O convorbire cu Balthus*, de George Bernier-Pictori *despre pictură*, Editura Meridiane, p. 289

paintings those Paintings of medium size which are placed on the panels above the chimneys, above doors or on wainscots or tapestries on the walls. The large ones are used in the Church, in salons and galleries, and the small ones are symmetrically arranged in the rooms and cabinets of the amateurs.”

One can notice the similarities between the two definitions, but the Dictionary of the French Academy expands a little more the discourse about painting. In fact, both definitions extend and present a second meaning of the term. Thus, “PAINTING in architecture are called the sides, the gaps of the doors and plain or mullioned windows, practiced in the thickness of the wall to let light enter or to allow the entrance into the room” or “It is called a painting, at the basis of a door or window, the part from the wall thickness that appears outside starting from the threshold and it is usually in right angle with the parameter”.

The two meanings of the term “painting”, whether it represents the surface on which the painting is applied either the opening on the wall, they don’t exclude each other, but complement. “Unfortunately, we don’t have, so far, neither a complete lexicographic study of the notion of *painting* nor-what is even more unfortunate- a study of art history to thoroughly explore the genesis of the art object called *painting*.”³⁵⁷

The painter and art historian Rene Passeron said that the term “painting” designates, firstly, the base, support: tabula-board. After passing over the practice of wall painting, the painters had to research other bases on which to represent their art. “The Egyptians already knew the wood panel prepared with plaster. The oak wood was often used.”³⁵⁸ In the Middle Ages, the wood as a support had an important role because it was widely used in Byzantine icons, altars and for various painted handcrafted objects. An example regarding the use of paint on oak wood, which are the best preserved artworks, is Van Eyck’s painting *Madonna with Chancellor Rolin*. Rembrandt painted the *Flayed Ox* on beech-wood, *Pilgrims at Emmaus* is painted on a board of mahogany brought from London, because that precious wood was not yet known in the Netherlands. Rembrandt didn’t abandon the use of wooden support for canvas until the last half of his century. Therefore, “light and easy to cut, but solid and grained enough to catch the paint laid on the surface, the *canvas* prepared and stretched on the chassis appears at the end of XIV century”.³⁵⁹ It is about canvas as independent support, because the history of painted canvas has its roots in the Late Antique Egypt when canvas was marouflaged on wood and used as support for the painting of sarcophaguses. „Today, the favourite support of the painters who work with oil paints (acrylic) is canvas. For the large majority of the public interested in painting, as well as for many painters, canvas became inseparable from the idea of a painting - the French term *toile* designates, at the same time,

³⁵⁷ Victor Ieronim Stoichiță, *Instaurarea tabloului*, Editura Meridiane, București, 1999, p.11

³⁵⁸ Rene Passeron, *Opera picturală*, Editura Meridiane, București, 1982, p.25

³⁵⁹ Rene Passeron, *Opera picturală*, Editura Meridiane, București, 1982, p.25

both canvas and the painting.”³⁶⁰ Since always, painters have chosen and have prepared carefully the canvas on which they have displayed their imagination appealing to feelings.

If, by definition, the word “painting” designates the support, it is important that what is painted, even the last brush on the support, the completed artwork, is also part of the painting. From here starts a controversial discussion because questions such as the following are asked: “is any painted support a painting?” or “is any photo that reproduces a painting actually a painting?”. Andre Lhote, for example, stated that: “It is no good to start creating paintings but experiences” or that “there are two kinds of artists, those who paint to create paintings and the other ones, more honest, who paint as to learn to paint”. “The affinity shouldn’t be searched at the surface, but in those central features that define the essence and the specific existence of a particular artwork, thus in the field of the *visual-intuitive* character”³⁶¹ as Hans Sedlmayr asserted.

The painting can also have the quality of an object created in order to be given, presented or sold. In the project entitled *Ia și tu! (Intervention in the public space)*, discussed in the following pages I’ll bring several arguments and examples regarding the first two features already mentioned.

Painting as an intervention in the public space

The art interventions in public space are usually achieved using mural art materials and techniques (fresco, sgraffito) mixed with unconventional techniques and materials (acrylic, coloured cements). The aim of these interventions is to rehabilitate from an aesthetic point of view, where possible, and to give personality to the common urban areas, neutral and grey widely seen in our cities.

“The artist has left the studio as a creative working space, the gallery as the exhibition space and the museum as area of conservation.”³⁶² One reason may be that his art no longer finds its place in a common space within a *white cube*, or he wants a space in which he is more visible, or he may need a new audience, but whatever the causes are it is clear that some contemporary artists create their projects for both conventional exhibition spaces and for the unconventional ones. A personal action, which is enclosed as concept in the observation of Pavel Șușară, can be decrypted in the experimental video entitled “Memorial Fee”, action/performance which took place in March 2011. (<http://www.youtube.com/watch?v=Up5GnQkxLFI>)

The *act of creation* represented by painting depends, firstly, on the energy of the artist, and secondly, on the ways it works in space and time. Adam Neate is an artist who lives and works in the heart of London’s East End. In his project “Left and Found” he hung over 2000 painted canvas and cardboards on the walls

³⁶⁰ Liviu Lăzărescu, *Pictura în ulei*, Editura Sigma Plus, Deva, 1996, p.17

³⁶¹ Hans Sedlmayr, *Epoci și opere*, Editura Meridiane, București, 1991, p.119

³⁶² Pavel Șușară- “Artistul a ieșit în stradă”, articol apărut în “România literară”, nr. 23/2007

of the city, so that the passerby can take them. In this case, the painting can be condensed to an aesthetic object. “The aesthetic object is represented by something that may be perceived only sensorial in a work of art”.³⁶³

In consequence, I want to be a part of the process of individualising the city through the paintings I have presented in the *Ia și tu* project. My actions aim to give a *new* and a rather optimistic *face*, through chromatic interventions on the independent support of the building walls that are often degraded and *mended*, with multicoloured insulating materials, having an *alchemy* of greys difficult to obtain even by an experienced painter.

I prefer - if we consider that for each exhibition is an optimal area to exhibit - that for every artistic expression, depending on the intended purpose, to find a suitable space, capable to enhance my project. This is why I think that the artistic project and the space is ought to synchronize and not to be adjusted. The *Ia și tu!* project consists of exhibiting in public spaces different paintings that define the essence of that environment. My first works had the subject/object a sheepskin coat displayed on a shop window on the Cuza Vodă street, Iași, Romania. The *sheepskin coat* is displayed in the same shop window for about 40 years and it used to represent the advertising for the tailor shop. Then it followed the next project, entitled *Erase from rACE (Ras din rASă)* in 2010, which consisted of 54 paintings each of them representing a dog. Subsequently, I've made playing cards after the reproductions of these paintings. I painted different stray dogs from the most neighbourhoods of Iași. My aim had an artistic nature, namely the depiction/illustration of the “characters” mentioned above, rather than rendering some social aspects. The message, mainly, was a positive one, with some exceptions, at an individual level a dog's sight might remember of a certain sight of the stray dog. I specified only the “real and physical” part because this project has a “performance-action” materialized through the displaying of each work in the neighbourhood/place where the image of the dog from each painting was captured.

This performance is documented through an experimental art video (<http://vimeo.com/36356115>), where the action took place in January 2012; in the present case the video functions as a video clip of several rap artists from Iași. The paintings existed in their entirety only at the exhibition that was opened on 29 October 2010 at the art gallery of a shopping centre in Iași, remaining as a series only in the form of playing cards packages.

³⁶³ D.N. Zaharia, *Estetica Postmodernă I*, Iași, 2008, pag. 44



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4

- 1) *Sheepskin coat*, u/p, 2009, Cuza – Vodă, Iași, Romania
- 2) *Tribute to Van Gogh*, u/p, 2010, Welwyn , U.K
- 3) *Memorial Fee*, u/p, 2011, Copou, Iași, România
- 4) *Queen of Clubs*, u/p, 2012, Fundacul Nicolae Balcescu, Iași, Român

7. RELAȚIA DINTRE ARTIST, OBIECT ȘI SPECTATOR ÎN ARTA CONCEPTUALĂ THE RELATION BETWEEN THE ARTIST, OBJECT AND THE VIEWER IN CONCEPTUAL ART

Drd. Maria Silvia Mocanu, Doctoral Candidate,
“George Enescu” University of Arts from Iași of Romania

Rezumat: Conceptul de „postmodernism” s-a cristalizat spre sfârșitul anilor '70, în jurul acestuia formulându-se teorii, dar mai ales întrebări cu privire la pălăria de practici (artistice, literare) contemporane care pot fi considerate „postmoderne”. Astfel, „moartea autorului” din literatură se manifestă și în artele vizuale unde se observa încetarea individualismului (stilul izvorât dintr-o viziune intimă, personală, singulară, devine o „reciclare” a imaginilor și formelor produse de curentele artistice anterioare). În ceea ce privește “happening-urile” din anii '50 - începutul anilor '60 accentul cădea pe interactivitatea dintre artist și public în timp ce în cazul “performance-urilor”, grupuri precum cel al Acționismului Vinez sau Gilbert și George au atras atenția asupra artistului, făcând spectatorul să reflecteze.

Într-un context social, politic, economic imaginea vizuală tindea, la rândul ei, spre esențializare, claritate și acuratețe în cazul comunicării de masă. Opus acesteia, încă din anii '60, ca o antiteză la industria artistică ce tindea spre simplificarea mesajului oferit societății de consum, arta conceptuală a luat naștere, aducând cu ea “ideea”. Mulți artiști conceptuali au introdus noi practici în artele vizuale prin folosirea de coduri, materiale neconvenționale, șocând publicul și stârnind noi întrebări ce au dus la o mai bună înțelegere atât a artistului cât și a publicului a ceea ce este artă contemporană.

Cuvinte cheie: Artă Conceptuală, artist și public, post-modernism, performance

Conceptul de „postmodernism” s-a cristalizat spre sfârșitul anilor '70, în jurul acestuia formulându-se teorii, dar mai ales întrebări cu privire la pălăria de practici (artistice, literare) contemporane care pot fi considerate „postmoderne”. În prezent, din punct de vedere temporal, se ridică problema definirii „postmodernismului” în paralel cu termenul de „modernism” și de aici necesitatea folosirii prefixului de „post” pentru a delimita arta contemporană. Astfel, conform lui Steven Connor, „a fi „post” –ceva înseamnă să accepți o anumită epuizare, diminuare, sau decădere. Cel care trăiește într-o post-cultură este un invitat întârziat la petrecere pentru a vedea cum sunt strânse sticlele și mucurile de țigări”³⁶⁴. Tot acest autor îl citează pe Charles Newman care vedea postmodernismul în artele vizuale drept „o bandă de artiști contemporani înfumurați care, cu lopățica de zăpadă în mână calcă pe urmele elefanților spectaculoși ai Modernismului”³⁶⁵. La polul opus, unele teorii nu văd postmodernismul drept o epuizarea a „invitatului întârziat” ci „libertatea și autoafirmarea celor chemați la viață”³⁶⁶ (de exemplu încercările de reîntoarcere

³⁶⁴ Steven Connor, *Cultura postmodernă* (o introducere în teoriile contemporane), Ed Meridiane, București, 1999, p. 100.

³⁶⁵ Idem

³⁶⁶ Idem, p. 101.

și reprezentare a stilului renașcentist italian în opera lui Carlo Maria Mariani, creații cu un caracter parodic și nu imitativ) .

Din punct de vedere cronologic postmodernismul în artele vizuale a luat naștere în deceniile 6-7 ale secolului XX. Modernismul și postmodernismul se intersectează, unitatea modernismului în artă este „un program sau ideologie, mai curând decât orice fel formă specifică, identificabilă la nivelul practicii” în timp ce postmodernismul „este o schimbare în interiorul acestui program”³⁶⁷. Astfel, „moartea autorului” din literatură (idee aparținându-i lui Roland Barthes cu privire la eliberarea cititorului de dominația autorului, mai anume neintroducerea elementelor ce țin de biografie, intenții atunci când se critică sau analizează un text literar) se manifestă și în artele vizuale unde se observa încetarea individualismului (stilul izvorât dintr-o viziune intimă, personală, singulară, devine o „reciclare” a imaginilor și formelor produse de curente artistice anterioare).

Pe lângă formele tradiționale trate pe scurt mai sus, începând cu anii `50 a existat o adevărată explozie de noi forme de manifestare artistică (unele dintre ele de inspirației Duchampiană, Kleiniană, Dadaistă). Accentul începea să cadă mai mult pe interactivitate, pe participarea activă a spectatorului.

Astfel, „happening-urile” doreau reconfigurarea relației artist-public. În acest sens, erau îmbinate elemente ce țin de teatru, muzică, artă vizuală. Înaintea popularizării acestei forme artistice de către mișcarea Fluxus, existaseră reprezentări precum cea a lui Jim Dine „Accidentul de mașină”³⁶⁸ („The Car Crash, 1960) în care artistul, care juca rolul mașinii, reușește să sensibilizeze și să suscite publicul prin acțiunea corpului, a imaginilor folosite, a sunetelor. Existau și forme de happening în care artistul nu intervenea deloc, spectatorii fiind lăsați, ca în cazul celui realizat de George Brecht, să se joace cu cărțile lăsate pe o masă, să deschidă sau să se joace cu obiecte³⁶⁹.

Revenirea la artist s-a făcut sub forma „performance” unde artistul era opera însăși. Grupări precum cea cunoscută sub denumirea de „Acționism (vienez)” au folosit imagini șocante, tulburătoare a auto-mutilărilor și a unor ritualuri religioase cu scopul de a sublinia natura violentă a omului. O formă încă actuală a „performance-ului” a fost cea produsă de Gilbert și George (Gilbert Proesch și George Passmore, ambii de origine britanică) în care aceștia luau înfățișarea unor statui în viață. Scopul acestor „statui vii” era de a reflecta încântarea sau revolta față de politică, anumiți oameni, decadentă ș.a. Pentru aceasta se foloseau de instalații, imagini, filme, sculpturi³⁷⁰.

La fel de interesantă și de complexă precum relația dintre creator și obiectul creat este relația între obiect și spectator. Publicul sfârșitului anilor `60

³⁶⁷ Steven Connor, *Cultura postmodernă* (o introducere în teoriile contemporane), Ed Meridiane, București, 1999, p.117.

³⁶⁸ David Hopkins, *After Modern Art 1945-2000*, Ed. Oxford University Press, 2000, p. 104.

³⁶⁹ Tony Godfrey, *Conceptual Art*, Ed. Phaidon, Londra, 2008, p. 88.

³⁷⁰ www.artcyclopedia.com/artists/gilbert_and_george.html 05.12.2010.

cunoștea marile tendințe anterioare precum Expresionismul Abstract sau Pop Artul, imaginile brutale de război, pornografie, astfel încât șocul produs de arta conceptuală ar fi putut fi redus. Doar că, arta conceptuală a avut o diferită putere asupra publicului, șocând prin ceea ce nu era/expunea.

Într-un context social, politic, economic imaginea vizuală tindea, la rândul ei, spre esențializare, claritate și acuratețe în cazul comunicării de masă. Opus acesteia, încă din anii '60, ca o antiteză la industria artistică ce tindea spre simplificarea mesajului oferit societății de consum, mișcarea conceptuală a luat naștere, aducând cu ea "ideea". Artiștii acestui curent au tratat o varietate de subiecte ca și răspuns la factorii culturali, sociali și politici. Privită de artiști, arta conceptuală a fost văzută ca o „cădere nervoasă”³⁷¹ ce se petrece atunci când nu mai există încredere în acele elemente pe care se baza viața individului: familie, prieteni, locul de muncă, religie.

Arta conceptuală, prin încercarea eliminării modului tradițional de reprezentare a reușit nu numai să introducă noi metode dar și practici nefamiliare artelor plastice. De exemplu, pictura artistului John Baldessari pare a respinge orice discurs critic, dar cu cât spectatorul privește mai mult creațiile ce conțin mesaje lingvistice cu atât înțelege mai puțin care este mesajul. Doar că imaginea vizuală conține coduri, cuvintele și propozițiile fiind singura structură. Mai mult, o practică neobișnuită a fost alegerea de către pictor a unui altor artist plastic care să creeze imaginea pe care acesta o dorea sau literele, ceea ce a crescut distanța dintre artist și creație, motiv specific artei conceptuale.

Hannah Wilke, o artistă conceptuală de origine americană, și-a intitulat performanța „What Does This Represent? What Do You Represent?” („Ce reprezintă aceasta? Ce reprezinti tu?” - în versiunea lui Ad Reinhardt cuvântul a „reprezenta” fusese folosit pentru a sublinia poziția politică sau etică a unei persoane) unde aceasta stă goală, pe podea, înconjurată de pistoale de jucărie, încălțată cu o pereche de sandale cu toc înalt, încearcă să sugereze faptul că atât ea cât și obiectele înconjurătoare sunt motiv de amuzament și satisfacție pentru bărbați³⁷².

Artistul conceptual, Paul Neagu, mergând pe ideea compoziției centrată pe imaginea figurii umane, pune în scenă un performance intitulat „Antropocosmos”. Corpul uman era descompus în elementele sale componente, în formă de “fagure”, văzut din perspectiva energiei emise și din perspectiva celulelor componente. Neagu pune în scenă un sistem ierarhic uman ce ascede de la “individual la colectiv”, în care prima etapă este reprezentată simbolic de “pat” sau de “coșciug” amintind de forma umană completă³⁷³. Aceasta era urmată de o cameră sau o casă ca simbol al familiei, de oraș, de țară sau stat, reprezentând comunitățile mari. Astfel, își dorea să creeze o legătură între cosmos și microcosmos – universul uman.

³⁷¹ Tony Godfrey, *op.cit.*, p. 14.

³⁷² Tony Godfrey, *op.cit.*, p. 286.

³⁷³ Ileana Pintilie Teleagă, *Conceptual Art on the Edge*, <http://www.wkvstuttgart.de/fileadmin/WKV/2007/>.

Joseph Kosuth a produs "Clear Square Glass Leaning" în 1965-1967 dorind ca spectatorul ce privește imaginea să înțeleagă același lucru ce derivă din cuvintele înscrispionate alături de imagine. Limbajul și imaginea, în aceasta aliniere perfectă, slăbea distanța dintre idee și obiect. Ceea ce aducea nou Kosuth era faptul că această creație este expresia fizică a unei idei, aproape intangibilă, codată în limbajul artistului. Dacă înainte de Duchamp de la arta din Occident se aștepta o oarecare capacitate de comunicare, de atunci dialogul dintre creator și spectator a fost cel mai important aspect.

Instalațiile au fost și sunt folosite atât în spații închise cât și în spații deschise. Aproape toate formele de expresie vizuală sunt folosite: de la pictură, fotografie, sculptură, la muzică, calculatoare, internet, lumini artificiale ș.a.. Instalațiile au fost mai puțin utilizate de conceptualiști, aspect compensat de continuatorii lor contemporani: Tracey Emin în instalația intitulată „My Bed” („Patul meu”, 1998) artista dorea surprinderea unui moment de răscruce din viața ei personală prin înșiruirea de obiecte personale ce umpleau spațiul adiacent patului.

Făcând parte din noul val al artei conceptuale, membru al Young British Artists, Christopher Ofili a revenit la anumite practice conceptuale ce doreau pe lângă șocarea publicului și crearea unui sentiment de dezgust. Acesta a creat un portret al Fecioarei Maria africană din excremente de elefant, portret care poate scandaliza un spectator din Occident dar care nu provoacă nici un sentiment unui african deoarece această metodă este folosită de diferite culturi din Africa. Sincretismul în arta conceptuală a adunat sub aceeași umbrelă atât forme artistice vizuale consacrate (sculptură, fotografie, pictură, desenul), muzica, tehnica (luminile artificiale/neon), poezia pentru a da o formă Ideii. Idee care a cunoscut la rândul ei diferite interpretări în funcție de artist și perioada istorică în care acesta a excelat.

Bibliografie

Connor, Steven, *Cultura postmodernă* (o introducere în teoriile contemporane), Ed Meridiane, București, 1999.

Godfrey, Tony, *Conceptual Art*, Ed. Phaidon, Londra, 2008.

Hopkins, David, *After Modern Art 1945-2000*, Ed. Oxford University Press, 2000, p. 104.

Pintilie Teleagă, Ileana, *Conceptual Art on the Edge*,

<http://www.wkvstuttgart.de/fileadmin/WKV/2007/>.

www.artcyclopedia.com/artists/gilbert_and_george.html

Abstract: *The concept of "postmodernism" has crystallized in the late '70s, around which various theories, especially questions regarding the contemporary art practices (artistic, literary) that can be considered "postmodern" emerged. Thus, "the death of the author", encountered in the is also manifested in the arts visual where one can notice the ending of individualism (the style emerged from a intimate, personal, unique vision, that become a*

“recycling” of the images and forms produced by previous artistic trends). If the happenings of the ‘50s and 60s focused more on the interactivity between the artist and his public, the performances of artistic groups such as the Viennese Actionism or Gilbert and George draw more attention to the artist, making the viewer reflect on their actions.

In a social, political, economical context, the visual image tends to turn to the essence, clarity and accuracy for mass communication. Opposed to this, since the ‘60s, as an antithesis to the art industry that tended to simplify the message offered to the consumer society, the Conceptual Art had emerged, and brought with it the “idea”. Many Conceptual artists introduced new and unfamiliar practices to the visual arts by using codes, peculiar materials, shocking the public, raising questions and shaped the awareness of both artist and audience on what is contemporary art.

Key words: *Conceptual Art, contemporary art, artist and audience, performance, post-modernism*

The conceptual boundaries between “modernism” and the art of the 80s have been facilitated by the use of the term “postmodernism”. The concept of “postmodernism” has crystallized in the late ‘70s, around which various theories, especially questions regarding the contemporary art practices (artistic, literary) that can be considered “postmodern” emerged. At present, in terms of time, there is the issue of defining “postmodern” in parallel with the term “modernism” and hence the need to use the prefix “post” to demarcate the contemporary art. Thus, according to Steven Connor, “to be “post” – is to admit a certain exhaustion, diminution or decay. Someone who inhabits a post-culture is a late-comer to the party, arriving only in time to see the bottles and cigarettes- end being swept up.”³⁷⁴ Connor quotes Charles Newman who characterized “post-modernism” as a “band of vainglorious contemporary artists following the circus elephants of Modernism with snow shovels”.³⁷⁵ Other theories, do not consider “post-modernism” as an exhaustion of the “late comer” but the “freedom and self-assertion of those who awoken from the past”³⁷⁶, such as the works of Carlo Maria Mariani who tries to illustrate the Italian Renaissance style in a parodist way and not imitative.

From a chronological perspective, postmodernism in the visual arts emerged in the 6-7 decades of the twentieth century. Thus, “the death of the author”, encountered in the literature (idea belonging to Roland Barthes on the issue of the liberation of the reader from domination by the author, specifically by not introducing some elements related to biography, intentions when criticising or analysing a literary text) is also manifested in the arts visual where one can notice the ending of individualism (the style emerged from an intimate, personal, unique vision, that become a “recycling” of the images and forms produced by previous artistic trends).

Since the early 50’s there was a real explosion of the new artistic forms of expression (some of them with roots in Dadaism, or inspired by Duchamp and

³⁷⁴ Steven Connor, *Postmodernist culture: an introduction to theories of the contemporary*, Wiley-Blackwell, 1997, p.74.

³⁷⁵ Idem

³⁷⁶ Idem

Klein. The focus began to fall more on interactivity and the active participation of the viewer. Thus, the happenings searched for the reconfiguration of the relation between artist and public. In this way were combined elements related to theater, music, visual art. Before this artistic movement became popular through Fluxus, there had been several representations such as the one of Jim Dine, “The Car Crash”, 1960, in which the artist, who played the car, succeeded in arousing the awareness of the public through the action of his body and the images and sounds he used. There were also other types of “happenings”, in which the artist did not intervene at all, as was the case in George Brecht’s event in which the viewers were left to play with the cards on a table, to open and close different objects³⁷⁷.

The return to the artist was done through „performance” where the artist was the artwork itself. Artistic groups such as the one known as “Viennese Actionism” who used shocking and disturbing images of self-mutilations and religious rituals in order to highlight the violent nature of man. A more current form of “performance” was and still is the one produced by Gilbert and George (Gilbert Proesch and George Passmore, both British) in which they took the appearance of living statues. The purpose of these “living statues” was to reflect the excitement and revolt towards politics, some people, decadence, etc. For this they used installations, images, videos, sculptures.³⁷⁸

In a social, political, economical context, the visual image tends to turn to the essence, clarity and accuracy for mass communication. Opposed to this, since the ‘60s, as an antithesis to the art industry that tended to simplify the message offered to the consumer society, the Conceptual Art had emerged, and brought with it the “idea”. The artists of this trend have treated a variety of topics as a response to the cultural, social and political factors. As seen by the artists, Conceptual Art a “nervous breakdown³⁷⁹,” that occurred when there was no longer any trust in those elements upon which the individual’s life was based: family, friends, working place, religion.

Just as interesting and as complex as the relationship between creator and the created object is the relationship between object and the viewer. The public of the late ‘60s already knew the major trends such as Abstract Expressionism and Pop Art, and also with the photographic images of the Vietnam War, mass pornography, so that Conceptual Art didn’t shock through these elements, but through what it didn’t show and what it wasn’t.

Conceptual art, through its attempt to eliminate the traditional way of representation has not only succeeded in introducing new methods but also unfamiliar practice to visual arts. For example, the painted artworks of John Baldessari seem to reject any critical discourse, but as the viewer watched more carefully the works that contained linguistic messages the least he understood

³⁷⁷ Tony Godfrey, *Conceptual Art*, Ed. Phaidon, Londra, 2008, p. 88.

³⁷⁸ www.artcyclopedia.com/artists/gilbert_and_george.html

³⁷⁹ Tony Godfrey, *op.cit.*, p. 14.

the message. The visual image contained codes, words and sentences which made up the only structure. Moreover, an unusual practice was to choose other artist painter to create the image he wanted or the letters, a fact that increased the distance between artist and creation, a recurrent practice in conceptual art.

Hannah Wilke, an American conceptual artist, entitled her performance “What Does This Represent? What Do You Represent?” (in Ad Reinhardt’s vision the word “represent” was used to highlight the political or ethical position of a person) where she stood naked, on the floor, surrounded by toy pistols, wearing a pair of sandals with high heels, and tried to suggest that both she and the surrounding objects are means for amusement and satisfaction of men.³⁸⁰

The Romanian conceptual artist, Paul Neagu, focusing on the idea of composition centered on the human figure, staged a performance entitled “Anthropocosmos”. The human body was decomposed into its components in the form of a “honeycomb”, viewed in the light of energy emitted and from the perspective of all the component cells. Neagu staged an entire hierarchic human system that ascended from “individual to collective, in which the first step was symbolically represented by the “bed” or “coffin” reminding of the complete human form.”³⁸¹ This was followed by a room or house as a symbol of family, city, country or state, representing large communities. Thus, the artist wanted to create a link between cosmos and micro-cosmos: the human cosmos.

Joseph Kosuth created “Clear Square Glass Leaning” in 1965-1967 wishing that the spectator who looked at the image to understand the same thing that derived from the words printed along with the image. Language and image, in this perfect alignment, weakened the distance between idea and object. What Kosuth brought new was that this creation is the physical expression of an idea, almost intangible, coded in the language of the artist.

Installations have been used both indoors and outdoors. Almost all forms of visual expression are used: from painting, photography, sculpture, music to computers, internet, artificial light etc.. They were less used by the conceptual artists of the late 60s- early 70s, an aspect which has been compensated by the neo-conceptual artists such as Tracey Emin in the installation titled “My Bed” (1998) tried to capture a crucial moment in her personal life through the sequence of personal objects that filled the space adjacent to the bed.

As part of the new wave of conceptual art and a member of the Young British Artists, Christopher Ofili used in his works some conceptual practices that were meant to shock the public and trigger their disgust. Thus, he created a portrait of an African Virgin Mary with elephant droppings, a portrait meant to shock the Western audience, but without stirring one to an African because this method is used by various cultures in Africa.

Conceptual Art gathered under a fusion of different forms of visual art such as sculpture, photography, painting, drawing, music, artificial lights, poetry

³⁸⁰ Tony Godfrey, *op.cit.*, p. 286.

³⁸¹ Ileana Pintilie Teleagă, *Conceptual Art on the Edge*, <http://www.wkvstuttgart.de/fileadmin/>.pdf

in order to shape the Idea; Idea that encountered different interpretations depending on the artist and the historical period in which he excelled.

Bibliography

Connor, Steven, *Cultura postmodernă* (o introducere în teoriile contemporane), Ed Meridiane, București, 1999.

Godfrey, Tony, *Conceptual Art*, Ed. Phaidon, Londra, 2008.

Hopkins, David, *After Modern Art 1945-2000*, Ed. Oxford University Press, 2000, p. 104.

Pintilie Teleagă, Ileana, *Conceptual Art on the Edge*,

<http://www.wkvstuttgart.de/fileadmin/WKV/2007/>.

www.artcyclopedia.com/artists/gilbert_and_george.html

8. PSIHOEDUCAȚIA PACIENȚILOR CU TULBURAREA DE PERSONALITATE "BORDELINE" PSYCHOEDUCATION FOR PATIENTS WITH BORDERLINE PERSONALITY DISORDER

Dana Maria Bichescu-Burian, Researcher PhD,
University of Ulm / Center for Psychiatry from Südwürttemberg of Germany,
Postdoctoral Fellow Romanian Academy from Iași Branch of Romania

Rezumat: *Preocupările teoretice și cercetarea științifică în domeniul sănătății mintale indică faptul că există o interrelație inextricabilă între sănătatea mintală și educație și subliniază rolul foarte important al metodelor educaționale în promovarea sănătății mintale. Lucrarea de față discută considerente teoretice și prezintă aspecte practice, precum și dovezi empirice ale includerii strategiilor psihoeducaționale în rândul activităților serviciilor de sănătate mentală pentru pacienții cu tulburare de personalitate borderline. Aceasta este o tulburare de personalitate distinctă, cu un curs specific. Centrale în cadrul acestei tulburări sunt deficitul specific datorate unei dereglări emoționale care, la rândul lor, determină comportamente disfuncționale și duc la interferență reciprocă dintre pacienți și mediul lor. Prin urmare, psihoeducația pentru acești pacienți trebuie să abordeze aceste probleme specifice.*

Cuvinte cheie: *tulburarea de personalitate borderline, psihoeducație, sănătate mentală, servicii de sănătate mintală.*

Abstract: *Theoretical concerns and research with respect to mental health care indicate that there is an inextricable interrelation between mental health and education and that educational methods play a very important role in the advancement of mental health. The present paper discusses theoretical considerations and presents practical aspects as well as empirical evidence of including psychoeducational strategies into the mental care activities for patients with borderline personality disorder (BPD). BPD is a distinct personality disorder with a specific course. Central within this disorder are the specific deficits due to an emotional dysregulation, which in turn entails dysfunctional behaviors and leads to reciprocal interference between patients and their environment. Therefore, psychoeducation for BPD patients has to address these specific problems.*

Key words: *borderline personality disorder, psychoeducation, mental health, mental care.*

Introduction

In the modern medical practice, physicians share information with their patients about their condition, treatment, and prognosis in a collaborative atmosphere. Several educational strategies have been already implemented on a large scale in the area of mental health and have been proved to be efficient in several ways, such as PED and prevention. There are additional educational approaches that have been proposed to become an intrinsic part of the medical care system, e.g. strategies of mental health promotion. The latter are merely being discussed on a conceptual level and their implementation would require a more profound reorganization of the current system of mental health care.

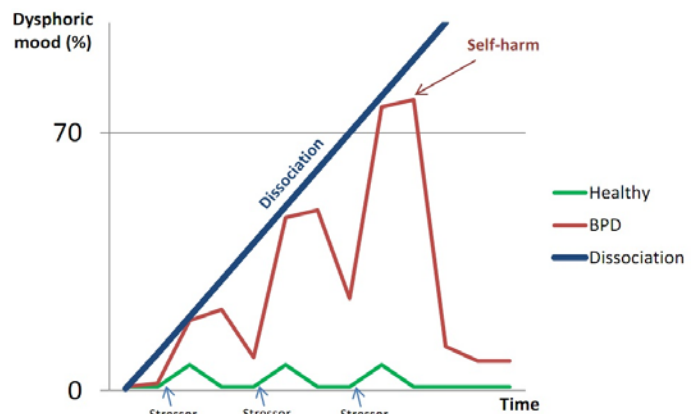
The patient education on the formation and maintenance of the disorder in terms of cognitive-behavioral therapy is often the basis for subsequent treatment steps. PED is meanwhile a standard part within treatment programs. The use of PED is of particular importance in the treatment of personality disorders, but

also of other disorders such as schizophrenia, depression, anxiety, and substance abuse. PED condense systematic didactic-psychotherapeutic interventions offered to people who are suffering from a psychological disturbance. It aims at informing patients and their relatives about a disorder, achieving a better understanding of the one's own disease and improving the coping strategies with the disease (Bäumel & Pitschel-Walz, 2003), e.g. by connecting personal experiences with one's own illness with the current knowledge about the disease. Patients are also enabled to be aware of their own resources and opportunities that will help them to avoid possible relapses and to contribute themselves to their own health on the long-term.

Clinical aspects of BPD

BPD (ICD-10 F60.3; DSM-IV 301.83) is a distinct personality disorder with a specific course and specific risk factors. According to the DSM-IV, BPD is defined as *a pervasive pattern of instability of interpersonal relationships, self-image, and affects, and marked impulsivity present in a variety of contexts*. Central within this severe disorder are the specific deficits due to an emotional dysregulation (see Fig. 1), which in turn entails dysfunctional, self-harming behaviors and leads to reciprocal interference between patient and their environment.

Figure 1. Schematic illustration of the BPD deficits of the emotional regulation in response to every day stressors as compared to healthy persons and of the correlation between the level of dysphonic mood and dissociation as shown by previous findings (e.g. Stiglmayr et al., 2008)



Aims of diagnostic disclosure and PED in the area of BPD

Lequesne & Hersh (2004) discussed reasons why clinicians may not disclose the BPD diagnosis to patients. As frequent motives of withholding the BPD diagnosis from patients, they identified the following: doubts regarding the validity of the BPD diagnostic criteria, worries about provoking harm to patients through the stigmatizing effect of this diagnosis, and transference / countertransference issues frequently implied by the treatment of these patients. The authors present convincing arguments for diagnostic disclosure in the clinical practice, e.g. serving the aim of transparency and patient autonomy, as well as opening possibilities for PED and collaborative, effective therapeutic work with the patient. Linehan (1993), who developed one of the most effective therapeutic approaches to address the specific BPD problems (dialectical behavior therapy, DBT), argued that therapy begins by understanding the nature

of the problem and building a collaboration. Indeed, problem solving starts with the knowing and understanding of that specific problem.

In the case of disorders such as schizophrenia and bipolar disorders, the psychoeducative focus is on informing patients for purposes of improving compliance with regard to the necessary medication. For BPD patients, medication plays a rather secondary role. Therefore, PED for BPD patients has distinct aims (Gunderson et al., 1997). The main aim is to make these patients aware of the necessity for a time-consuming and demanding confrontation with their difficulties, provide them support and hope at the same time in order to counteract the widespread tendency of a fatalistic estimation of their prognosis.

Efficiency of psychoeducational programs

Best scientifically investigated are the psychoeducative effects in schizophrenia. Studies on PED in schizophrenia demonstrate significant effects on re-hospitalization rates, compliance and knowledge (Pitschel-Watzl et al., 2001).

The efficiency of PED in the area of BPD has been lately investigated in several studies. A recent randomized trial of PED for BPD (Zanarini & Frankenbug, 2008) assigned 50 late adolescent women meeting the diagnostic criteria for BPD to a PED workshop and to a waitlist. The re-administration of a BPD symptom scale and of a disability scale each week of the trial within 12 weeks showed that immediate PED concerning the BPD diagnosis was associated with a significantly greater decline in general impulsivity and instability of close relationships. The results of this study suggest that instructing patients about BPD soon after diagnostic disclosure may help to alleviate the severity of two of the core elements of borderline psychopathology and may be a useful and cost-efficient form of pre-treatment. However, PED did not lead to significantly better psychosocial functioning. That is to be expected, since the improvement of psychosocial skills necessitates sustained psychotherapeutic support and exercise.

A randomized controlled trial investigated effects of problem-solving plus PED for personality disorders (Huband et al., 2007). Outcomes indicated that participants exhibited better problem-solving skills, higher general social functioning, and lower anger expression compared with controls. This proves that such interventions are appropriate preliminary treatment methods for personality disorders. Moreover, clinical practice reports that patients may be relieved to receive the diagnosis (Paris, 2008). The belief that one's own problems are particular and intractable causes supplementary stress. The awareness that one's own problem has been already classified as a disorder affecting more persons and that specific treatment is being available is usually comforting. Hoffman, Fruzzetti and Buteau (2007) replicated a small trial investigating a psychoeducational program for families and found that this program provides relief for relatives.

Taken together, clinical research and practice indicate that the lack of diagnostic disclosure and PED may be misleading in several ways. This

concerns for example methods and means of patients' trying to ease disturbance and seek help, which are most commonly dysfunctional and self-damaging. Moreover, PED is an essential element of successful treatment for BPD.

Available psychoeducational programs for BPD

PED for BPD is usually part of several treatment approaches. Here follow some examples of treatment programs providing integrated psychoeducational elements at the beginning: the psychoeducational training of DBT that focuses on emotion dysregulation and impulsivity (Linehan, 1993); PED within short cognitive-behavioral approaches (Davidson et al., 2006; Stanley et al., 2007) that may be appropriate for patients with milder psychopathologies; brief group courses, with a specific issue every week (Gratz and Gunderson, 2007; Rentrop et al., 2007); a short course of group therapy incorporating education (Weinberg et al., 2006).

Additionally, PED for families has been made available. Families should be involved in the therapeutic process at an early stage, so that they become collaborators rather than opponents or victims. For example, Gunderson (2001) developed a PED program for family members, revisiting previous research on expressed emotion in schizophrenia. Hoffman et al. (2007) have provided a psychoeducational program for relatives of BPD patients named "*Family Connections*". It includes education about family functioning, managing negative reactions, and obtaining social support. Within this program Hoffman et al. (2007) emphasized the requirement of not perceiving relatives as sources of BPD-pathology, but rather as confused and in need of guidance on how to handle difficult family members.

PED settings

The treatment of people with BPD can be offered within different treatment settings: in-patient departments of psychiatric and psychosomatic clinics and out-patient psychiatric and psychotherapeutic clinics. Empirically has been established the necessity for cooperation among all therapeutic instances on the long run, ideally in the form of a regular informational exchange in the sense of a network. PED should be compatible with the therapeutic concepts of all therapy providers for BPS and as free as possible from competition between different psychotherapeutic orientations, to facilitate a constructive cooperation. PED should help affected people to become experts of their own disorder and offer them information about different treatment options in order to allow qualified voice-opportunities and facilitate a shared decision-making.

In group settings, patients with similar problems can also feel validated and learn from each other's experiences. The preliminary phase of psychoeducational group settings includes organizational measures and acquaintance of group participants who also present their current problems, and explanation of group rules. In DBT, PED is usually offered in group settings, explaining the disorder, presenting several research findings, describing how treatment can help, and then teaching skills for emotion regulation (Linehan,

1993). Similar approaches have been used by Blum et al. (2002) and by Huband et al. (2007).

Contents of psychoeducational training for BPD

During the psychoeducational phase of the treatment, therapists explain the diagnosis and encourage patients to use educational tools to obtain more information, e.g. to read appropriate publication, browse on the BPD internet sites, and visiting formal course.

BPD concept and symptoms

At the beginning of the psychoeducational training, practitioners need to provide patients with a framework for understanding the nature of their problems. To this aim, the meaning of personality disorder must be explained (pervasive, chronic disturbances) and patients must be informed about the diagnosis from the beginning. This should be accompanied by showing them the diagnostic criteria (see Fig. 2). Patients need to be taught what is known about the causes of BPD, e.g. by presenting them the etiological disorder models (see Fig. 3).

Comorbidities with other mental disorders

The confrontation of BPD patients with multiple diagnoses of mental disorders often leads to negative beliefs about the arbitrariness of psychiatric diagnosis or the unusual nature of their own disease complicating the proper diagnostic allocation. The elucidation of the frequent comorbidity with other mental disorders will help modify these beliefs. The patients should be also informed about the availability of effective treatment procedures to address specific comorbidities (see Fig. 4).

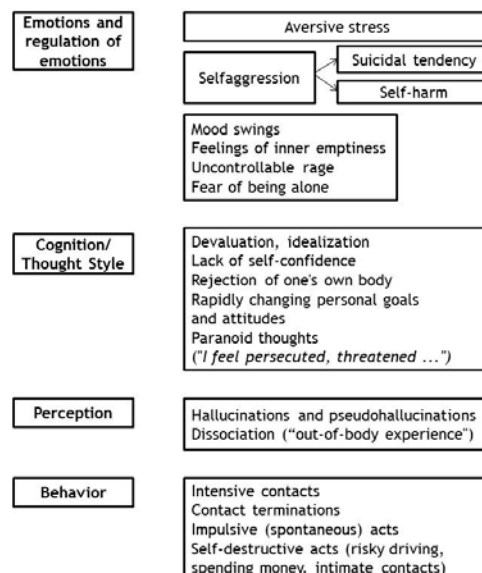


Figure 2. Flipchart BPD symptoms / diagnostic criteria.

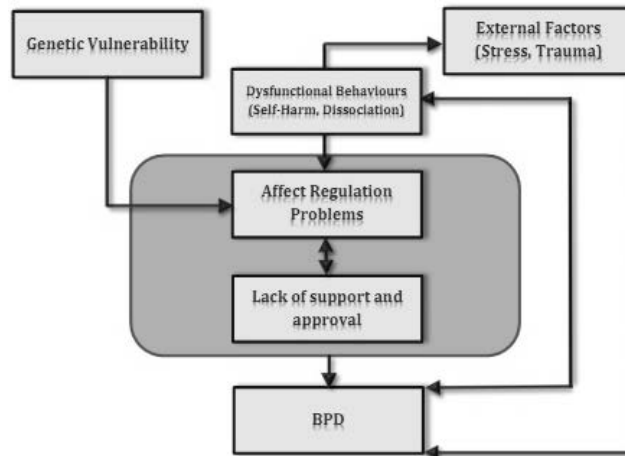


Figure 3. Biosocial aetiological model of BPD (according to Bohus, 2002; Linehan, 1996).

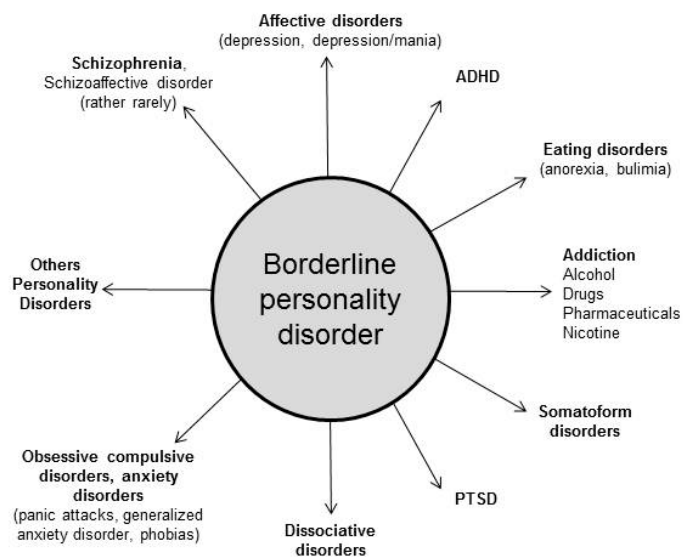


Figure 4. Psychological comorbidities of BPD

Medication and secondary effects

In the first place, patients have to learn that main treatment is psychotherapy while the use of psychiatric drugs is only adjunctive. Patients are also being informed about types of psychiatric medications, their mechanisms, and secondary effects (see Fig. 5). The effects of medication can be made very clear with the help of a receptor model (see Fig. 6).

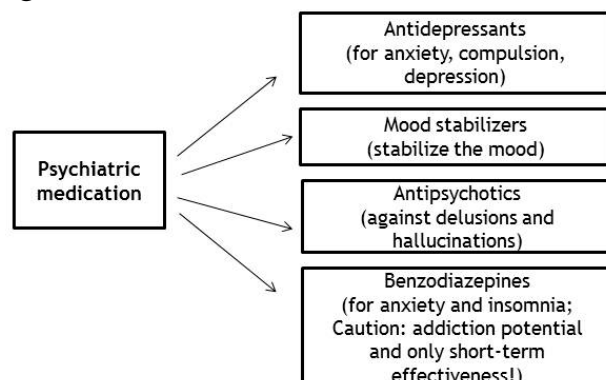
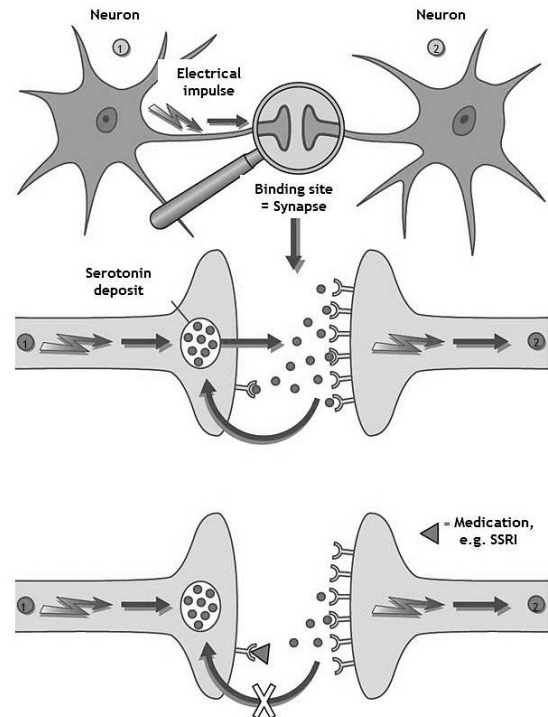


Figure 5. Psychiatric drug used for the treatment of co-occurring BPD problems

Figure 6. Receptor model of antidepressant action, e.g. SSRIs: SSRIs increase the synaptic level of the neurotransmitter serotonin by inhibiting its reuptake into the presynaptic neuron, increasing the level of serotonin in the synaptic fissure available to act on the postsynaptic neuron



Information about psychotherapy and prognosis

Regarding therapy and prognosis, in the first place patients need to know that BPD usually improves with time. Secondly, patients have to be aware that specific treatment usually accelerates this process. Moreover, patients should understand that, even though the interplay of the multiple etiological factors in of BPD is not yet fully understood, evidence-based treatments are available. The effectiveness of such treatment has been proven by clinical research trials.

At this point, it may be helpful to explain the DBT-concept and to inform patients about skills trained within therapy. A skills-oriented approach to emotional regulation and impulse control does not necessarily require a specific program but can be included in the therapy sessions within current clinical practice. DBT includes four skill-modules (see Fig. 7): *mindfulness* (skills derived from traditional Buddhist practice improving the capacity to pay attention to the current reality and thus helping individuals to non-judgmentally accept and tolerate strong emotions in new / upsetting situations); *interpersonal effectiveness* (include successful strategies for asking for what one needs, saying no, and coping with conflict situations); *emotion regulation* (training to recognize, influence and adequately express emotions); *distress tolerance* (used to improve ability to accept, in a non-evaluative way, both oneself and the current situation to allow individuals to make wise decisions). A particular category of distress tolerance skills are helpful interventions in acute crises / dissociative states. They should be included in an emergency plan. For this purposes, strong, non-harmful sensory stimuli may be used: cold showers, strong odors, spicy flavors, etc.

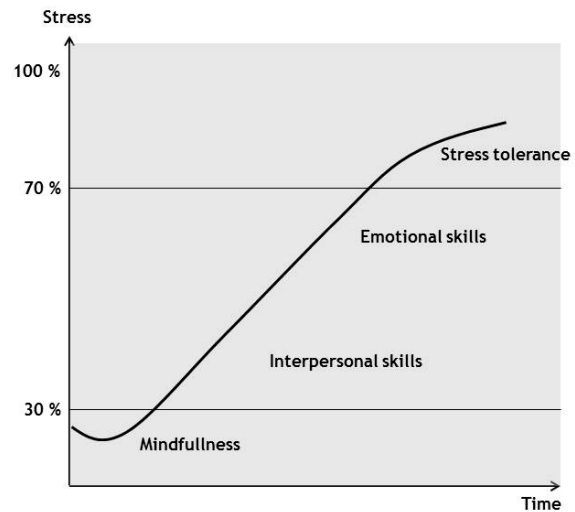


Figure 7. Stress curve and helpful skills depending on the stress level according to the DBT-approach

Questions, repetitions and future perspectives

The final phase of a psychoeducational program should be allocated for further questions, discussions, repetition, and future perspectives. Regarding future perspectives, patients should be aware of positive aspects, e.g. BPD has a good prognosis as compared to the other disorders (particularly bipolar disorder, with which BPD it is being frequently confused) that have a much poorer outcome. Patients should learn a constructive attitude with respect to their disorder, which can be summarized as follows: recognize the nature of the problem, hold on, and things will usually get better.

Bibliography

- Bäumel J, Pitschel-Walz G, (2003), *Psychoedukation bei schizophrenen Erkrankungen*, Schattauer, Stuttgart.
- Blum N, Pfohl, B, St. John D, Monahan, P., Black, DW (2002), *STEPPS: A cognitive-behavioral systems-based group treatment for outpatients with borderline personality disorder: A preliminary report*, *Comprehensive Psychiatry*, 43, 301-310.
- Bohus M, (2002), *Borderline-Störung*, Hogrefe, Göttingen.
- Davidson K, Norrie J, Tyrer P, Gumley A, Tata P, Murray H, (2006), *The effectiveness of cognitive behavior therapy for borderline personality disorder: Results from the borderline personality disorder study of cognitive therapy (BOSCOT) trial*. *Journal of Personality Disorders*, 20, 450-465.
- Gratz KL, Gunderson, JG, (2006). *Preliminary data on an acceptance-based emotion regulation group intervention for deliberate self-harm among women with borderline personality disorder*, *Behavior Therapy*, 37, 25-35.
- Gunderson JG, (2001), *Borderline Personality Disorder: A Clinical Guide*, American Psychiatric Press, Washington DC.

- Gunderson JG, Berkowitz, C, Ruiz-Sancho A, (1997), *Families of borderline patients: A psychoeducational approach*, Bulletin of the Menninger Clinic, 61(4), 446-457.
- Hoffman PD, Fruzzetti AE, Buteau E, (2007), *Understanding and engaging families: An education, skills and support program for relatives impacted by Borderline Personality Disorder*, Journal of Mental Health, 16(1), 6982.
- Huband N, McMurrin M, Evans C, Duggan C, (2007), *Social problem-solving plus psychoeducation for adults with personality disorder: pragmatic randomised controlled trial*, British Journal of Psychiatry, 190, 307-313.
- Lequesne ER, Hersh RG, (2004), *Disclosure of a diagnosis of borderline personality disorder*, Journal of Psychiatric Practice, 10, 170-176.
- Linehan M, (1993), *Skills training manual for treating borderline personality disorders*, Guilford Press, New York.
- Linehan M, (1996), *Dialektisch-Behaviorale Therapie der Borderline-Persönlichkeitsstörung*, CIP-Medien.
- Paris J, (2008), *Treatment of borderline personality disorder: a guide to evidence based practice*, Guilford Press, New York.
- Pitschel-Walz G, Leucht S, Bäuml J, Kissling W, Engel RR, (2001), *The effect of interventions on relapse and rehospitalization in schizophrenia – a meta-analysis*, Schizophrenia Bulletin, 27, 73-92.
- Rentrop R, Reicherzer M, Bäuml J, (2007), *Psychoedukation Borderline-Störung – Manual zur Leitung von Patienten und Angehörigengruppen*, Urban & Fischer, München.
- Stanley B, Brodsky B, Nelson J, Dulit R, (2007), *Brief dialectical behavior therapy for suicidality and self-injurious behaviors*, Archives of Suicide Research, 11, 337-341.
- Stiglmayr CE, Ebner-Priemer UW, Bretz J, Behm R, Mohse M, Lammers CH, Anghelescu IG, Schmahl C, Schlotz W, Kleindienst N, Bohus M, (2008), *Dissociative symptoms are positively related to stress in borderline personality disorder*, Acta Psychiatrica Scandinavica, 117, 139-147.
- Weinberg I, Gunderson JG, Hennen J, Cutter, CJ, (2006), *Manual assisted cognitive treatment for deliberate self-harm in borderline personality disorder patients*, Journal of Personality Disorders, 20, 482–492.
- Zanarini MC, Frankenburg FR, (2008), *A preliminary, randomized trial of psychoeducation for women with borderline personality disorder*. Journal of personality disorders, 22(3), 284-290.

ACKNOWLEDGEMENT: This paper is supported by the Sectorial Operational Programme Human Resources Development (SOP HRD) financed by the European Social Fund and by the Romanian Government under the contract number POSDRU ID 56815 [Knowledge based society: research, debates, perspectives].

Rezumat

Volumul este o continuare a seriei și reprezintă o parte din comunicările științifice prezentate la manifestarea internațională inițiată și organizată de către Departamentul pentru Pregătirea Personalului Didactic din Universitatea de Arte “George Enescu” Iași prin Centrul de Studii și Cercetări Interculturale în anul 2011. Comunicările științifice în cadrul secțiunilor au fost pe următoarele domenii: Muzică/Music, Teatru/Theatre, Arte plastice/Fine Arts, Educație/Departamentul pentru Pregătirea Personalului Didactic/ Education/Department for Teachers Education.

Organizarea în 19 -20 noiembrie 2011 a Conferinței internaționale cu tema **Mediere social-educatională prin arte / Social-educational mediation through arts** s-a dorit a fi o oportunitate de abordare interdisciplinară și interculturală deschisă analizelor pedagogice, psihologice, sociologice, de politică educațională în domeniul educației interculturale prin aceleași domenii artistico-educative, având în vedere: Dezvoltarea dimensiunii interculturale în domeniile culturii și educației, Educația în spiritul drepturilor omului, reforma sistemului educativ, protejarea și valorificarea patrimoniului cultural, Educația interculturală a tinerilor, Exemple practice de aplicare a perspectivei interculturale în domeniile vizate precum și a colaborării dintre autorități și societatea civilă.

Obiectivul declarat a fost acela de a stimula producerea cunoașterii științifice în domeniul educației artistice și a dezvoltării comunității de practică și cercetare educațională în domeniul artistic. Interesul manifestat de către specialiștii din țară și Europa (Republica Moldova, Italia, Grecia, Spania, Germania), față de aceste inițiative este concludent prin comunicările prezentate, în acest volum fiind cuprinse studii din România, Republica Moldova, Italia, și Germania, sperăm utile celor implicați în activitatea de educație și cercetare din domeniul artistic.

Abstract

The volume is a sequel of the series and contains a part of the scientific works/studies presented at the international event that were initiated and organized by the Department for Teachers' Education within "George Enescu" University of Art from Iași through the Center of Intercultural Studies and Researches during the year 2011. The scientific presentations/lectures within the sections were in the following domains: Music, Theatre, Fine Arts, Education /Department for Teachers Education.

The organizing on 19th - 20th of November 2011 of the International Conference with the theme **Social-educational mediation through arts** aimed to be an opportunity for an interdisciplinary and intercultural approach open to the pedagogic, psychological, sociologic and educational politics analysis within the domain of intercultural education through the same artistic-educational domains, taking into account: the Development of intercultural dimension within the culture and education domains: Education in the spirit of human rights, the reform of educational system, the protecting and valorization of the cultural patrimony, the intercultural education of youth, practical examples of applying the intercultural perspective within the aimed domains as well as the cooperation between authorities and the civil society.

The declared goal is to stimulate the production of scientific knowledge in the field of artistic education and to develop the community of educational practice and research in artistic domain. The interest manifested by the specialists/ professionals from our country and from Europe (Republic of Moldavia, Italy, Greece, Spain, Germany) toward these initiatives is conclusive through the communications that were presented, in this volume, being included studies from Romania Republic of Moldavia, Italy and Germany, we hope to be useful to those involved in the research and education activity from the artistic domain.

©2012 Editura Artes
Str.Horia, nr.7-9, Iași, România
Tel.: 0040-232.212.549
Fax: 0040-232.212.551
www.artesiasi.ro
enescu@artesiasi.ro

Tipar digital realizat la tipografia Editurii „Artes”



ISBN 978-606-547-077-4

EDITURA ARTES
ISBN 978-973-8263-19-2
978-606-547-077-4



9 786065 470774 >